

A linguagem e a tensão entre o professor e o filósofo no pensamento de Nietzsche

Language and the tension between the teacher and the philosopher in Nietzsche's works

El lenguaje y la tensión entre maestro y filósofo en el pensamiento de Nietzsche

Laurici Vagner Gomes  

Resumo

Este artigo procura apontar para a existência de uma tensão entre a figura do filósofo e a do professor no pensamento de Friedrich Nietzsche, tomando como ponto de partida sua célebre obra *Assim Falou Zaratustra* (1883-1884). Propomos pensar essa tensão sob a seguinte perspectiva: Nietzsche defende o caráter pessoal da filosofia e avalia, ao mesmo tempo, que o grande perigo que ronda o professor é perder a seriedade consigo e pensar as coisas somente em relação aos seus alunos. A narrativa de *Assim Falou Zaratustra* nos mostra como o problema da linguagem é um dos principais elementos envolvidos na caracterização dessa tensão. Nesse cenário, articulamos a figura do mestre cantor com a concepção nietzschiana de filosofia como uma atividade pessoal. Trata-se de um artigo de revisão bibliográfica das obras de Nietzsche, não somente dos livros publicados pelo filósofo, mas também dos fragmentos póstumos.

Palavras-chave: Nietzsche; Professor; Filósofo; Linguagem; Zaratustra.

Abstract

This article aims to show the existence of a tension between the characters of the philosopher and the teacher in the works of Friedrich Nietzsche, starting from an analysis of his celebrated *Thus Spoke Zarathustra* (1883-1884). We propose examining this tension from the following perspective: Nietzsche argues for the personal character of philosophy, while seeing that the great danger that threatens the teacher is a loss of their self-seriousness and only thinking things through in relation to their students. *Thus Spoke Zarathustra's* narrative shows how the problem with language is one of the main contributors to this tension. In this context, we articulate the figure of the master singer with Nietzsche's concept of philosophy as a personal activity. This is a bibliographical review of Nietzsche's works, not only the books published by the philosopher, but also the posthumous fragments.

Keywords: Nietzsche; Teacher; Philosopher; Language; Zarathustra.

Resumen

Este artículo pretende señalar la existencia de una tensión entre la figura del filósofo y la del profesor en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, tomando como punto de partida su famosa obra *Así habló Zaratustra* (1883-1884). Proponemos pensar esta tensión desde la siguiente perspectiva: Nietzsche defiende el carácter personal de la filosofía y, al mismo tiempo, valora que el gran peligro para los profesores es perder la seriedad y pensar las cosas sólo en relación con sus alumnos. La narración de *Así habló Zaratustra* nos muestra cómo el problema del lenguaje es uno de los principales elementos que intervienen en la caracterización de esta tensión. En este escenario, articulamos la figura del maestro cantor con la concepción nietzscheana de la filosofía como actividad personal. Se trata de una revisión bibliográfica de las obras de Nietzsche, no sólo de los libros publicados por el filósofo, sino también de los fragmentos póstumos.

Palabras clave: Nietzsche; Profesor; Filósofo; Lenguaje; Zaratustra.

Introdução

Este breve texto procura apontar para a existência de uma tensão entre a figura do filósofo e a do professor no pensamento de Friedrich Nietzsche, tomando como ponto de partida sua célebre obra *Assim Falou Zaratustra* (1883-1884). Em *Nietzsche's Teaching: an interpretation of Thus Spoke Zarathustra* (1986), Laurence Lampert defende que a narrativa dramática da obra nos mostra como alguém que ensina, um mestre, torna-se, por fim, um filósofo no sentido nietzschiano. No entanto, esse itinerário é perpassado por uma tensão cada vez mais radical. Propomos pensar essa tensão sob a seguinte perspectiva: Nietzsche defende o caráter pessoal da filosofia e avalia, ao mesmo tempo, que o grande perigo que ronda o professor é perder a seriedade consigo e pensar as coisas somente em relação aos seus alunos. A narrativa de *Assim Falou Zaratustra* nos mostra como o problema da linguagem é um dos principais elementos envolvidos na caracterização dessa tensão. Por isso, na abordagem que desenvolveremos a seguir, esse problema se apresenta como um elemento chave.

No itinerário de Zaratustra, o célebre personagem de Nietzsche, podemos observar a presença de suas teses e considerações acerca do educador. Nos seus cadernos de anotações da época em que elabora *Assim Falou Zaratustra*¹, Nietzsche afirma: “O grande educador é como a natureza: deve acumular obstáculos para que sejam superados” (Nietzsche, 2008b, p.364). Em sua narrativa dramática, o filósofo nos apresenta o processo de autoformação daquele que tem que superar obstáculos para se tornar o mestre do eterno retorno. Em um revelador fragmento póstumo da época de juventude, o filósofo afirma que escreve para aqueles que devem educar-se a si mesmos, de modo que possam assim educar os educadores. “Educar os educadores! Mas os primeiros deviam educar-se a si mesmos! E é para eles que escrevo” (Nietzsche, 2008a, p.69). Zaratustra não é somente aquele que supera obstáculos, mas também aquele que educa a si mesmo. No entanto, esse processo de autoformação é perpassado por uma conflituosa relação com seu auditório, o que é crucial para a análise que aqui pretendemos realizar, porque nos remete a algumas considerações importantes acerca da figura do professor na obra nietzschiana.

Zaratustra, o mestre dadivoso

Depois de dez anos de solidão na reclusão de sua montanha, aos quarenta anos de idade, Zaratustra resolve retornar para junto dos homens. O Prólogo da obra descreve o início desse processo. As primeiras palavras do personagem são endereçadas ao Sol, ao qual confia que está farto de sua sabedoria e, como “a abelha que juntou demasiado mel”, necessita de “mãos que se estendam” (Nietzsche, 2011, p.11).

¹ Nietzsche publicou *Assim Falou Zaratustra* em partes. A primeira parte apareceu em meados de 1883, constando de um prólogo e 22 discursos. No fim do mesmo ano foi publicada a segunda parte e, em 1884, a terceira. Em 1887, Nietzsche publica as três partes juntas num só volume. A obra assumiu a forma que conhecemos hoje somente em 1891, quando seu amigo Peter Gast publicou a quarta parte.

Nietzsche nos apresenta Zaratustra como um personagem luminoso que vivencia uma espécie de conflito com sua sabedoria, pois necessita dos homens assim como o Sol, para ser feliz, precisa daqueles que ilumina. Zaratustra regressa para dar um presente para aqueles que sabem que Deus está morto. O personagem se propõe descer para junto dos homens para ensinar não sobre a morte de Deus, mas sobre as consequências desse evento e lhes oferecer uma alternativa, um presente, o *Além do homem*². Zaratustra escolhe a praça do mercado para falar aos homens, mas a multidão é indiferente ao que diz. O personagem afirma que o Além do homem é “o sentido da terra” (*der Sinn der Erde*) e implora à multidão para permanecer fiel à terra e não crer naqueles que falam em “esperanças supraterras” (Nietzsche, 2011, p.14), pois são envenenadores da humanidade. O Além do homem é fruto da superação do próprio homem.

O povo deve então se sacrificar para que a terra seja no futuro a morada do Além do homem. No entanto, a multidão acaba por aderir ao destino do que o personagem denomina de *último homem*. Quem é o último homem? Esse tipo é aquele que rejeita as tarefas demasiadamente árduas, que anseia pelo bem-estar, pela segurança. O último homem é produto da uniformização dos sentimentos, a manifestação do grande cansaço, o homem para o qual a morte de Deus representa o fim de todas as esperanças, aquele que perdeu a capacidade de criar, o sintoma mais agudo do empobrecimento da vida e do esgotamento da própria cultura. O último homem é aquele que acredita que tudo é em vão, que tudo já foi feito. Desse modo, o Prólogo de Zaratustra, em seu estilo próprio, na forma como os principais temas são abordados e articulados, já nos apresenta o diagnóstico da cultura moderna que será desenvolvido nos escritos posteriores de Nietzsche³.

Podemos observar como o problema da comunicação que atravessa toda a obra já se configura desde os primeiros movimentos de *Assim Falou Zaratustra*. Logo após observar a adesão da multidão ao destino do último homem, ainda no Prólogo, o personagem reconhece que falhou em sua tentativa de falar ao povo, atribuindo essa falha ao longo tempo em que permaneceu na solidão. Ao fim do primeiro dia de sua permanência entre os homens, o personagem descobre que precisa de companheiros que lhe sigam porque querem seguir a si mesmos, e não de um rebanho que atenda às ordens de um pastor. Diante do fracasso de seu discurso na praça do mercado, Zaratustra descobre que deve falar não a todos, mas a alguns, que deve escolher seus interlocutores. Zaratustra passa a ser um mestre que com o seu ensino visa atrair

² Apesar de Paulo César de Souza, tradutor brasileiro de *Assim Falou Zaratustra* que tomamos como referência, traduzir o termo *Übermensch* por super-homem, mantemos a opção pelo termo em português Além-do-homem, proposta por Rubens Rodrigues Torres Filho. Cf. Nietzsche, 1987, p. 184.

³ Nesse diagnóstico, Nietzsche descreve a emergência do budismo moderno ou europeu, através do qual a moral cristã encontra uma forma de sobrevivência depois da morte de Deus. O budismo moderno é compreendido pelo filósofo como a manifestação mais recente do niilismo, que entraria em sua fase mais radical. Podemos observar como esse diagnóstico se encontra presente na primeira parte, na caracterização de Zaratustra como mestre do Além do homem, entendido como uma resposta afirmativa à morte de Deus, como um contramovimento em relação à ascensão do último homem, manifestação da *décadence*. O diagnóstico também está entre os elementos que explicam o fracasso do mestre em seu discurso na praça do mercado e, consequentemente, a descoberta de que necessita de discípulos.

discípulos, reconhecendo assim o erro de sua estratégia inicial. O mestre afirma que veio para “atrair (*wegzulocken*) muitos para fora do rebanho” (Nietzsche, 2011, p. 23).

A partir de então, assistimos a uma mudança de estratégia que marca os chamados “Discursos de Zaratustra” (*Die Reden Zarathustra's*), que se segue ao Prólogo e divide a primeira parte da obra. Através de seu ensino o personagem visa retirar os homens da vida gregária, sendo esta uma etapa fundamental para que se tornem seus discípulos; sua pedagogia é envolvida por um programa pragmático-existencial que passa por um chamamento à solidão. Na primeira parte de *Assim Falou Zaratustra*, o problema da comunicação já se configura, mas não em toda a sua intensidade dramática, como ocorrerá posteriormente, pois seu personagem principal acredita que a solução está na escolha de um auditório adequado, ideal. O problema da comunicação se circunscreve à adaptação dos meios expressivos a uma linguagem capaz de ser entendida por este auditório. No entanto, o final da primeira parte de Zaratustra é extremamente significativo porque começa a revelar que o mestre do Além do homem vivencia uma ambivalência em relação aos discípulos.

Zaratustra encerra sua jornada na primeira parte falando àqueles que já se tornaram seus discípulos, revelando o sucesso em sua empreitada como “pescador de homens”. O último discurso do personagem é dividido em três partes e se assemelha ao proferido na praça do mercado, no Prólogo, porém ele agora fala para uma audiência apropriada, a qual manifesta o desejo de, a partir de então, caminhar sozinho. Zaratustra diz aos discípulos para caminharem com suas próprias pernas, mas ao mesmo tempo pede para que sejam fiéis à doutrina que ensina, à causa do Além do homem.

A terceira parte de “Da virtude dadivosa” finaliza o primeiro Zaratustra com uma surpreendente fala do personagem questionando a crença dos discípulos em seus ensinamentos. Estes devem se precaver contra o mestre. O personagem afirma que cada um deve agora seguir o seu próprio caminho e, somente quando todos o negarem, numa clara paródia à despedida de Cristo, retornará para junto deles. O mestre então diz que retornará para buscar aqueles que perdeu e, assim, amará seus discípulos com outro amor. Como fica claro nesse último discurso, abandonar os discípulos é um desdobramento prático de uma estratégia pedagógica que, mais do que seduzir interlocutores para sua causa, visa atraí-los para fora da vida gregária, o que envolve inclusive a refutação de um modelo de discipulado inspirado na vida cristã. O modelo de relação entre mestre e discípulo aqui defendido se aproxima da concepção grega: o discípulo deve romper os laços de dependência com o mestre e superá-lo. No entanto, persiste uma ambivalência, na medida em que Zaratustra requer dos seus discípulos fidelidade à doutrina do Além do homem.

A doutrina do Além do homem é uma forma de atribuir significado à vida humana depois da morte de Deus, e, nesse sentido, não é uma causa que Zaratustra apresenta como exclusivamente sua. A fidelidade à doutrina seria fruto de uma virtude dadivosa, da paixão de dar, de desperdiçar a si mesmo em benefício da humanidade futura, que Zaratustra reconhece nele, mas que também deve ser manifestada por aqueles que são seus discípulos.

Zaratustra é um mestre que sofre na solidão por ser dadivoso, por isso regressa para junto dos homens. Aquele que possui uma virtude desse tipo sente uma responsabilidade radical com os destinos da humanidade, a ponto de sacrificar a si mesmo. Zaratustra se preocupa com o futuro da humanidade diante da morte de Deus e essa preocupação o leva de volta à comunidade humana, falando inicialmente a todos e depois, identificado o erro presente nessa postura, discursando a discípulos. Em nossa perspectiva de análise, a posse de uma virtude dadivosa é um dos principais aspectos que compõem a personalidade de Zaratustra como mestre, o que, por sua vez, revela como Nietzsche transpõe para seu personagem suas considerações acerca da figura do professor. Nesse sentido, gostaríamos de destacar duas passagens da obra nietzschiana em que a figura do professor é caracterizada. A primeira se encontra em *Humano, Demasiado, Humano* (1878), obra anterior a *Assim Falou Zaratustra*.

[...] Quem é professor geralmente é incapaz de ainda fazer algo para o seu próprio bem, está sempre pensando no bem de seus alunos, e cada conhecimento só o alegra na medida em que pode ensiná-lo. Acaba por considerar-se uma via de passagem para o saber, um simples meio, de modo que perde a seriedade para consigo (Nietzsche, 2000, p. 137-138).

A segunda passagem se encontra em *Além do Bem e do Mal* (1886), livro imediatamente posterior a sua narrativa dramática. Nietzsche afirma: “Quem é professor nato considera cada coisa apenas em relação a seus alunos – inclusive a si mesmo” (Nietzsche, 1992, p. 67). Nessas duas significativas passagens a figura do professor é caracterizada a partir de sua relação com os alunos, seu auditório. O professor não pensa no seu próprio bem, somente se interessa pelo bem de seu auditório, sua relação com o conhecimento é determinada por sua capacidade de transmiti-lo ao outro. O conhecimento só o alegra na medida em que se apresenta como uma via de passagem. A atenção e a preocupação do professor se voltam prioritariamente ao seu auditório, ao ponto de perder a seriedade consigo. Por isso, Nietzsche reivindica cautela no ensinar (Nietzsche, 2000, p. 137-138). Em nossa perspectiva, uma chave de leitura para essa caracterização da figura do professor encontra-se na filosofia nietzschiana da linguagem. Isso porque é justamente nas considerações de Nietzsche acerca da linguagem que podemos pensar de maneira muito significativa a relação entre o interesse prioritário pelo auditório e a perda da seriedade consigo.

Como nos apresenta Nietzsche no aforismo 354 de *A Gaia Ciência*, a linguagem e a consciência possuem uma origem comum: a exigência gregária de comunicação. O ser humano precisou dos seus iguais para sobreviver, precisou fazer-se compreensível e saber exprimir suas necessidades, por isso criou signos de comunicação que o tornaram cada vez mais consciente de si.

O homem inventor de signos é, ao mesmo tempo, o homem cada vez mais consciente de si: apenas como animal social o homem aprendeu a tomar consciência de si – ele o faz ainda, ele o faz cada vez mais [...] (Nietzsche, 2001, p. 249).

É com signos gregários e, portanto, na vida comunitária que o homem se torna consciente de si. Dessa forma, por mais que nos empenhemos em conhecer a nós mesmos nos valendo da linguagem acabamos sempre por trazer à consciência justamente aquilo que não pertence a nossa natureza individual, visto que a linguagem é marcada em sua origem pela necessidade gregária de comunicação. Qual é a linguagem que aquele que volta prioritariamente sua atenção ao auditório é obrigado a utilizar? A velha linguagem de signos gregários, que atende a necessidade de se fazer compreensível ao outro. Em *Assim Falou Zaratustra*, à medida que a narrativa passa a se concentrar no processo formativo de seu personagem principal, Nietzsche nos possibilita pensar no vínculo entre a necessidade de se tornar compreensível a um auditório e a perda da seriedade consigo.

O início da segunda parte da obra mostra o personagem na solidão “aguardando como um semeador que espalhou suas sementes” (Nietzsche, 2011, p.79) o trabalho de seus herdeiros de disseminar sua doutrina. O retorno à solidão nesse contexto da narrativa não significa o fim da necessidade de possuir discípulos. Nesse estado, a alma de Zaratustra “ficou plena de impaciência e avidez por aqueles que amava: pois ele ainda tinha muito a lhes dar” (Nietzsche, 2011, p.79). Decifrando um sonho que se afigura a ele como um aviso, um sonho premonitório, conclui que sua doutrina corre perigo, que seu ensinamento estava sendo descaracterizado pelos seus inimigos. Zaratustra então chega à conclusão de que a hora de regressar enfim chegou. É hora de buscar os perdidos (*Verlornen*). Mas aquele que agora regressa está cansado das velhas línguas. Diz Zaratustra: “Novos caminhos sigo, uma nova fala me vem; como todos os criadores, cansei-me das velhas línguas. Meu espírito já não deseja caminhar com solas gastas” (Nietzsche, 2011, p. 80).

A partir da segunda parte assistimos a mudanças na forma como Zaratustra fala, pois deixa de ser retratado somente como aquele que ensina e passa a ser focalizado também como um indivíduo que atravessa um profundo processo de autoformação, que cada vez mais vem ao centro da narrativa. A preocupação de Zaratustra com o auditório se torna cada vez mais um elemento de tensão na compreensão de suas próprias vivências. Mas, ao mesmo tempo, o personagem não consegue se libertar da necessidade de ter seus discípulos. Essa condição leva o mestre do Além do homem a expor pela primeira vez sua ambivalência em relação a sua sabedoria dadivosa. A ambivalência se faz ouvir de uma maneira peculiar, pelo canto. Em “O canto noturno”, seção da segunda parte da obra, o personagem manifesta como é dramático tornar-se solitário para aquele que é dadivoso. Assim como no Prólogo, Zaratustra reconhece sua necessidade dos que recebem, porém agora identifica nessa necessidade a fonte do sofrimento daqueles que possuem um excesso de luz própria. Entre outras possibilidades interpretativas, podemos dizer que esse cântico aponta para uma insatisfação diante da condição de mestre.

Zaratustra sente-se cansado de ser um professor que direciona sua preocupação prioritariamente para seus alunos e, com isso, perde a seriedade consigo. O personagem reconhece a existência de “um abismo entre dar e receber” (Nietzsche, 2011, p. 101) e

pensa em se vingar, em magoar aos que ilumina, em roubar aqueles que presenteia. Zaratustra revela-se cansado dos excessos de sua virtude dadivosa e reconhece que esse estado o conduziu a uma mudança de disposição: diante daqueles que pedem seus olhos já não lacrimejam, sua “mão se tornou dura demais para sentir o tremor das mãos cheias” (Nietzsche, 2011, p. 101). Se Nietzsche inicialmente apresenta Zaratustra como um mestre que procura tornar compreensível sua doutrina do Além do homem voltando-se a um auditório restrito, escolhendo seus interlocutores, depois o personagem abandona seus discípulos e mergulha progressivamente em suas próprias vivências, que se tornam cada vez mais incomunicáveis. Paralelamente, os discursos deixam de ser tão predominantes, o auditório humano progressivamente desaparece e, na solidão cada vez mais extrema de Zaratustra, percebemos o aumento da intensidade dramática e a ambivalente relação do personagem com sua sabedoria solar dadivosa. É nesse cenário que o mestre do Além do homem toma contato com o pensamento do eterno retorno, que aparece na terceira parte da obra.

Zaratustra como um filósofo nietzschiano

Mais do que expô-lo teoricamente, o personagem vivencia dramaticamente o pensamento do eterno retorno, como pode ser observado nas seções em que aparece explicitamente: “Da visão e enigma” e “O convalescente”. A forma de comunicação do eterno retorno no interior da narrativa nos permite adentrar no estado de espírito daquele que a realiza, e isso, na perspectiva nietzschiana, é um aspecto crucial de sua compreensibilidade. Zaratustra se encontra em um estado de terror, amedrontado diante desse pensamento. Nietzsche pretende comunicar um estado, a *Stimmung* desse pensamento, mais do que o seu conteúdo formulado. Esse procedimento está profundamente comprometido com a compreensão nietzschiana da atividade filosófica.

Em “Da visão e enigma”, assim como em “O convalescente”, seções da terceira parte de *Assim Falou Zaratustra*, encontramos o que de mais próximo podemos identificar como a exposição teórica do eterno retorno na narrativa⁴, porém em ambos os casos essa exposição logo é deslocada; na primeira seção, para os seus efeitos, para os desdobramentos dramáticos desse pensamento, na segunda, para os dilemas que envolvem o tornar-se mestre do eterno retorno, sem prejuízo dos aspectos dramáticos⁵. Em “O convalescente” são os animais que enunciam o eterno retorno e dizem a

⁴ O eterno retorno aparece pela primeira vez nos escritos nietzschianos em um caderno de anotações que acompanhava o filósofo em suas solitárias caminhadas em Surlei, entre a primavera e o outono de 1881, cujo conteúdo integral somente foi publicado em 1973, na edição crítica de Colli e Montinari. O caráter enigmático do eterno retorno nietzschiano se apresenta a todos os leitores que tomam como referência os raros momentos em que esse pensamento é, de maneira mais explícita, comunicado na obra publicada: o aforismo 341 de *A Gaia Ciência*, o aforismo 56 de *Além do Bem e do Mal* e três seções de *Assim Falou Zaratustra*, “Da visão e enigma”, “O convalescente” e “O canto ébrio”. Diante disso, recorrer ao material não publicado se tornou necessário e de crucial importância para os intérpretes desse obscuro pensamento.

⁵ Neste texto não aprofundaremos a análise dos aspectos dramáticos do eterno retorno, que são, no entanto, fundamentais para a compreensão de sua forma de comunicação na narrativa de *Assim Falou Zaratustra*.

Zaratustra que é necessário que aquele cujo destino é ser mestre desse pensamento extravase e cure sua alma através de novas canções.

Acerca da requisição dos animais para que Zaratustra cante, é fundamental, antes de tudo, ressaltar que não estamos diante de uma primeira referência ao canto na obra. O personagem já havia aparecido cantando anteriormente. Os cânticos da segunda parte já trazem consigo mudanças importantes no desdobrar da narrativa. A partir de então, assistimos a um predomínio cada vez maior das falas reservadas de Zaratustra, em detrimento dos discursos públicos, o que é exacerbado na terceira parte da obra, que apresenta o regresso do personagem à sua mais solitária solidão.

Como defende Higgins (1987), a escrita de *Assim Falou Zaratustra* é movida pelo desejo de Nietzsche tanto de comunicar seus insights, como de narrar um processo interior. Nas partes II e III da obra assistimos à conexão cada vez mais estreita entre os pensamentos e as ideias apresentadas por Nietzsche e o dramático desdobrar da história de seu personagem. O significado desses pensamentos e ideias é avaliado a partir das vivências de seu personagem, nas quais nos deparamos com a resistência às doutrinas de seu criador, ou, ao contrário, com a adesão a elas. Dessa forma, a relação do leitor com as doutrinas e pensamentos apresentados em *Assim Falou Zaratustra* passa fundamentalmente pela forma através da qual se estabelece a identificação com o personagem. Podemos encontrar nessa estratégia comunicativa os ecos da própria ideia nietzschiana de que a compreensibilidade dos pensamentos e das teorias passa pelo compartilhar das condições de vida que os fizeram nascer. Em vários momentos de sua produção, Nietzsche afirma que o auditório capaz de compreendê-lo é constituído por aqueles que passaram por vivências similares. Essa similaridade é o que fornece as condições adequadas para uma comunicabilidade significativa. Podemos dizer também que tal estratégia é uma tentativa de criar uma forma de comunicação coerente com a própria compreensão da atividade filosófica que começa a ganhar corpo no período de elaboração de sua narrativa dramática e que vem a público em todos os seus contornos em *Além do Bem do Mal*.

Ao longo da narrativa, Zaratustra se torna um personagem cada vez mais interiorizado, que fala consigo. Esse movimento da narrativa é uma chave de leitura para a compreensão do sentido da requisição dos animais para que o personagem pare de falar e volte a cantar. Esse radical processo de interiorização do personagem se confirma ao fim de “O convalescente” e ao longo dos capítulos restantes do terceiro Zaratustra.

Podemos observar como no desfecho da terceira parte o personagem acata a requisição dos animais para que, ao invés de falar, cante. Na última seção da terceira parte, intitulada “Os Sete Selos (Ou: a canção do sim e do amém)”, Zaratustra expressa cantando uma série de motivos para desejar o eterno retorno. Todos os motivos expostos pelo personagem se referem poeticamente à sua pessoa. Essa é uma canção lírica, em que o personagem canta sobre si mesmo como aquele que tem diversos motivos para querer o eterno retorno, canta para si mesmo o canto de um solitário indiferente a toda e qualquer audiência. Dessa forma, a narrativa nos mostra que aquele que se torna mestre do eterno retorno é um falante que, por fim, se apresenta como um cantor. Segundo

Machado (1997), Nietzsche retoma aspectos de sua caracterização de juventude do poeta lírico nesse desfecho da terceira parte de *Zaratustra*. No entanto, nesse contexto, tentar fazer com que as palavras imitem a música não tem um sentido metafísico como preconizava Nietzsche na juventude, mas sobretudo filosófico. Está ligado à tentativa de encontrar uma forma de linguagem que se coadune com a compreensão de filosofia como uma atividade pessoal. Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche confia a seu leitor:

Gradualmente foi se revelando para mim o que toda grande filosofia foi até o momento: a confissão pessoal de seu autor, uma espécie de memórias involuntárias e inadvertidas; e também se tornou claro que as intenções morais (ou imorais) de toda filosofia constituíram sempre o germe a partir do qual cresceu a planta inteira (Nietzsche, 1992, p. 13).

Essa concepção de filosofia já começa a ser desenvolvida em *Assim Falou Zaratustra*. Ao contrário do que pode ocorrer com o cientista, para o filósofo nada é impessoal; nessa perspectiva, o problema da comunicação se torna crucial. No pensamento nietzschiano esse problema alcança a própria discussão e caracterização da natureza da atividade filosófica e, conseqüentemente, a imagem do que seria o filósofo do futuro. A concepção nietzschiana de filosofia coloca em questão justamente o tipo de comunicação que seria praticado pelo filósofo, nos convidando a indagar até que ponto é possível uma forma de comunicação pessoal. Em *Crepúsculo dos Ídolos* (1888), o filósofo manifesta a tensão que essa questão exibe em seu pensamento quando afirma:

Já não nos estimamos suficientemente quando nos comunicamos. Nossas verdadeiras vivências não são nada loquazes. Não poderiam comunicar a si próprias, ainda que quisessem (Nietzsche, 2017, p. 64).

Nietzsche reconhece que aparentemente o “falante já se vulgariza com a linguagem”, que a língua “foi inventada apenas para o que é médio, mediano, comunicável” (Nietzsche, 2017, p. 64). Sendo assim, a filosofia deve enfrentar o gregarismo, o atávico laço entre consciência e linguagem. O filósofo afirma que na consciência não se encontra nada de pessoal, porém aponta para uma dimensão subterrânea, para a batalha dos impulsos, e diz que a filosofia é a ocasião para que um impulso se torne dominante. A filosofia se apresenta como a expressão do sistema de impulsos do filósofo. Essa caracterização, por um lado, está diretamente envolvida no delineamento da natureza irremediavelmente normativa da atividade filosófica, por outro lado, tendo em vista que esse delineamento depende da elucidação de seu caráter pessoal, é perpassada por dilemas comunicacionais na medida em que obriga a pensar numa forma de linguagem capaz de expressar a hierarquia dos impulsos do filósofo. O problema da comunicação forma um dos cenários dramáticos de *Assim Falou Zaratustra*, no qual assistimos a retomada nietzschiana do significado do canto, do ditirambo, da lírica, enfim, da comunicação musical.

Podemos observar como, no período de elaboração de *Zaratustra*, Nietzsche relaciona essa concepção de filosofia como confissão pessoal de seu autor com a música. Em uma anotação privada da primavera-verão de 1883, o filósofo afirma que somente

[...] a partir de agora se torna claro no homem que a música é uma linguagem semiológica dos afetos (*Zeichensprache der Affekte*): e, mais tarde, apreenderemos a reconhecer o sistema dos impulsos de um músico a partir de sua música (Nietzsche, 2008b, p. 189).

A inocência do músico está em acreditar que esse reconhecimento não ocorrerá, pois ele não espera “trair-se dessa maneira” (Nietzsche, 2008b, p.189). Segundo Nietzsche, nos grandes filósofos, que “não têm consciência de que falam de si mesmos” (Nietzsche, 2008b, p. 189), encontramos a mesma espécie de inocência; mesmo quando pretendem tratar da “verdade”, no fundo falam somente deles mesmos. A concepção de filosofia apresentada nessa anotação é a mesma que emergirá explicitamente em *Além do Bem e do Mal*. Como afirma ainda Nietzsche: “O filósofo não é senão uma espécie de ocasião e de sorte para que o impulso consiga finalmente tomar a palavra” (Nietzsche, 2008b, p.189). Tanto na filosofia quanto na música podemos aprender a reconhecer o sistema de impulsos de um homem; ambas são entendidas como uma espécie de confissão do seu autor, mesmo contra a sua própria vontade. Como adverte Nietzsche, nisso “consiste a inocência desse modo de confissão, ao contrário de toda obra escrita” (Nietzsche, 2008b, p.189). Nesse sentido, a música se torna um modelo ideal de comunicação filosófica, assumindo uma importância central na arte do estilo nietzschiano. A caracterização da filosofia como confissão pessoal de seu autor traz consigo uma discussão acerca da compreensibilidade, sendo que a ascendência da música, em especial o canto, como um modelo ideal de comunicação filosófica está profundamente vinculada a essa discussão.

A tensão entre o professor e o filósofo na caracterização do mestre cantor

No período de *O nascimento da tragédia* (1872), primeira obra publicada por Nietzsche, o filósofo caracteriza a lírica como uma arte dionisíaca. É da essência da arte dionisíaca que nela não se assiste à necessidade de levar em consideração o ouvinte. Para essa forma de arte aquele para o qual se tem algo a comunicar não se apresenta como um pressuposto.

O lírico canta “como canta um pássaro”, sozinho, pela mais íntima necessidade, e tem que emudecer se um ouvinte vem inquisidoramente a seu encontro. Por isso, seria completamente não natural exigir do lírico que compreendêssemos também as palavras textuais de sua canção, não natural porque aqui o ouvinte exige, ele que, em geral, na efusão lírica, não pode pretender direito algum (Nietzsche, 2007, p. 307).

O artista dionisíaco não é aquele que procura tornar-se compreensível para um ouvinte; não está em jogo em sua arte a necessidade de tornar-se inteligível a um “outro”. Esse “outro”, no entanto, é aquele que não participa do mesmo estado no qual esse artista se encontra, um estado de êxtase, ou seja, sua compreensibilidade se dá pela

participação na excitação dionisiaca. Como diz o filósofo, o servidor de Dioniso somente é compreendido por seus iguais.

Tanto quanto a massa popular orgiástica, o homem dionisiacamente excitado não tem um ouvinte, a quem tivesse algo a comunicar, como o pressupõe o narrador épico e, em geral, o artista apolíneo. Jaz, pelo contrário, na essência da arte dionisiaca que ela desconhece a consideração pelo ouvinte: o exaltado servidor de Dioniso, como eu disse numa passagem anterior, só é compreendido por seus iguais (Nietzsche, 2007, p. 307).

Se em sua canção o poeta lírico utiliza-se de palavras, o que o move é a excitação musical que elas promovem e não seu significado. Nietzsche vincula essa excitação musical com o próprio abandono da necessidade de se tornar compreensível ao ouvinte, característico do que denomina como arte dionisiaca. Na canção popular, Nietzsche encontra a gênese do modo como se dá a relação entre palavra e música na lírica, o que significa dizer que em ambas, canção e lírica, essa excitação deriva de um ímpeto interior indiferente à compreensão daquele que não canta junto.

E como o [poeta] lírico canta seu hino, do mesmo modo canta o povo a canção popular, para si, por ímpeto interior, indiferente se a palavra é compreensível para quem não canta junto. Pensemos em nossas próprias experiências no domínio da arte musical superior: o que compreendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Handel, se nós não cantamos junto? Somente para aquele que canta junto há uma lírica, há música popular: o ouvinte se coloca perante a ela como perante uma música absoluta (Nietzsche, 2007, p. 307).

Quando se trata de música com palavras, ocorre na arte musical superior o mesmo fenômeno que ocorre com o ouvinte na música popular e na canção lírica, formas musicais mais primitivas: o significado das palavras, sua compreensibilidade, é totalmente apagado pela torrente musical. Diante desse fenômeno, Nietzsche retira duas conclusões: a primeira é que, na perspectiva do ouvinte, uma música vocal com palavras pode ser experimentada como música absoluta; a segunda é que somente para aqueles que cantam junto é que se pode falar propriamente de uma música popular, de uma lírica, pois a compreensão só se dá aos participantes do coro. Segundo o filósofo é a ópera que muda essa dinâmica, pois exige do ouvinte que entenda as palavras cantadas.

A quarta parte de *Assim Falou Zaratustra* revela, entre outras coisas, que, se primeiro o mestre cantor do eterno retorno seria aquele que abdica da necessidade de comunicar algo a um ouvinte, posteriormente esse mestre se revela como aquele cujo canto somente é compreendido por aqueles que cantam junto, como nos deparamos em “O canto ébrio”.

Aprendestes o meu canto? Adivinhastes o que ele quer dizer? Muito bem! Vamos! Ó homens superiores, cantai agora a minha canção de roda! Cantai agora vós mesmos o canto cujo nome é “Outra vez”, cujo sentido é “por toda a eternidade”, cantai, ó homens superiores, a canção de roda de Zaratustra! (Nietzsche, 2011, p. 308).

O personagem acrescenta uma questão importante ao que ficou posto no desfecho da terceira parte: se naquele momento canta sem audiência, agora o mestre do

eterno retorno diz como o seu canto deve ser compreendido. O canto que havia cantado para si mesmo em “O outro canto da dança”, seção da terceira parte que antecede “Sete Selos”, reaparece na quarta parte, só que agora Zaratustra incita seus hóspedes a também cantarem essa canção afirmativa do eterno retorno intitulada “Outra vez” (*Noch ein Mal*). Podemos dizer então que o canto de Zaratustra se apresenta como aquilo que Nietzsche na juventude concebe como arte dionisíaca, somente compreendida por aqueles que cantam junto, um canto que não se interessa primordialmente pelo ouvinte.

Em meio à elaboração de *Assim Falou Zaratustra* e ao longo de todo período derradeiro de sua produção, podemos observar uma preocupação cada vez maior de Nietzsche com o problema da compreensibilidade. Em um elucidativo fragmento póstumo de 1882, diz o filósofo:

O que há de mais compreensível na linguagem não é a palavra mesma, mas o som, a força, a modulação e o tempo com os quais uma sequência de palavras é dita – enfim, a música por detrás das palavras, a afetividade por detrás desta música, a pessoa por detrás de tal afetividade: em suma, tudo o que não pode ser escrito (Nietzsche, 2008b, p. 77).

Nietzsche afirma polemicamente que o mais compreensível em uma linguagem é o que não pode ser escrito, isso porque não é possível transpor na escrita a música que se encontra por detrás das palavras, nem o afeto que se encontra por detrás da música, e nem a pessoa que se encontra por detrás do afeto. Isso mostra que o sentido investido pelo filósofo no canto, na poesia lírica, na arte dionisíaca, deve ser também buscado em suas discussões acerca da compreensibilidade da linguagem. Na Quarta Extemporânea, *Richard Wagner em Bayreuth*, Nietzsche descreve um quadro de doença da linguagem: “[...] por toda parte a linguagem está doente, e o fardo dessa terrível doença pesa sobre todo desenvolvimento humano” (Nietzsche, 2009, p. 69). Na medida em que deixa de ser a manifestação da “viva emoção que na origem ela expressava com toda simplicidade” (Nietzsche, 2009, p. 70), a linguagem deixa de atender ao que é propriamente sua razão de ser: fazer com que aqueles que sofrem se entendam acerca das necessidades mais básicas e simples da vida. Nietzsche descreve um cenário no qual a linguagem se distanciou dessas necessidades, onde através dela um homem já não pode mais se tornar compreensível ao outro; em síntese, já não consegue mais comunicar-se verdadeiramente. Na civilização moderna se assiste a um processo de autonomização da linguagem, como algo que “se basta a si mesma e que, como os braços de um fantasma, detém e impele os homens para onde eles não querem ir” (Nietzsche, 2009, p. 70). Como consequência desse processo, os homens se tornam incapazes de “comunicar as criações de sentido coletivo” (Nietzsche, 2009, p. 70); os acordos que se estabelecem através de palavras e atos são convenções que não correspondem a um acordo no plano do sentimento. A linguagem, esgotada, adoecida pelo excesso de abstração, sofre de uma “dilatação excessiva no curto lapso de tempo da civilização moderna” (Nietzsche, 2009, p. 70).

Se o que existe de mais compreensível em uma linguagem é o que não pode ser escrito, podemos pensar o que Nietzsche chama de doença da linguagem à luz do

predomínio cada vez maior da escrita no mundo moderno. Esse diagnóstico nos oferece elementos para compreender a fala do próprio Zaratustra em “Do ler e escrever”, discurso da primeira parte da obra.

De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verá que sangue é espírito
Não é coisa fácil compreender o sangue alheio: eu detesto os que leem por passatempo
Quem conhece o leitor nada mais faz pelo leitor. Mais um século de leitores – e até o espírito federá.
Que todo mundo possa aprender a ler, a longo prazo isso estraga não só a escrita, mas também o pensamento (Nietzsche, 2011, p. 40).

Zaratustra é um mestre que ensina no mundo moderno, onde se amplia cada vez mais o círculo de leitores com a progressiva universalização da alfabetização, mas não apresenta o mesmo estado de ânimo do sábio kantiano diante dessa ampliação. A escrita gera uma perda da compreensibilidade da linguagem na medida em que promove a autonomização da palavra em relação à base corporal. Diante disso, é necessário reencarnar a linguagem, escrever com sangue próprio, desenvolver um estilo que seja vivo. O estilo vivo é aquele que se adapta a uma pessoa bem determinada. Como diz o filósofo: “O estilo deve adaptar-se a cada momento a ti, face a uma pessoa bem determinada a qual queira dar parte de ti” (Nietzsche, 2008b, p. 35). Para isso, deve-se previamente saber com exatidão se o assunto que irá tratar é algo que sealaria, assim como os modos de expô-lo. Os modos de exposição daquele que escreve devem ser expressivamente ricos para dar conta da falta dos muitos meios expressivos dos quais dispõe aquele que fala. Dessa forma, para aquele que escreve, adaptar o estilo à sua pessoa depende do enfrentamento dessa defasagem, o que somente ocorre na medida em que a escrita se torna uma imitação das situações de fala.

Se por um lado, Zaratustra ama somente o que se escreve com sangue próprio, por outro lado, o mestre reconhece que não é fácil compreender o sangue alheio. Nesse ponto, é interessante articular a fala do personagem com as considerações nietzschianas acerca da arte do estilo, em conexão com a questão da compreensibilidade. No aforismo 381 de *A Gaia Ciência*, Nietzsche afirma que as leis da arte do estilo “afastam, criam distância, proíbem a “entrada”, a compreensão, como disse, enquanto abrem os ouvidos àqueles que nos são aparentados pelo ouvido” (Nietzsche, 2001, p. 284). A lírica, o ditirambo, são as artes do estilo de Zaratustra.

Nesse cenário é interessante observar o significado que a figura do dramaturgo ditirâmico assume no pensamento nietzschiano, associada inicialmente à figura de Richard Wagner. Na Quarta Extemporânea, obra do período de juventude, Wagner é descrito como um artista que trouxe a própria possibilidade de cura para a doença da linguagem ao fazê-la retroceder a um estado primitivo, em que ainda não era um meio para o raciocínio, em que ainda não servia como veículo de expressão para ideias abstratas, um estágio onde não era nada além de poesia, imagem e sentimento. Nietzsche rompe posteriormente com Wagner, mas a figura do artista ditirâmico continua a ter relevância em sua obra, como aquele que tem a potência de remeter ao estado

primevo de nascimento da língua, à base corporal de origem de toda comunicabilidade humana, que em seus escritos derradeiros, Nietzsche denomina de estado estético.

O estado estético é a fonte de todas as línguas, caracterizado por uma forma de comunicação enraizada no corpo, através dos gestos, do olhar, dos músculos, pela abundância dos meios de comunicação e pela extrema receptividade para estímulos e sinais. As diversas formas de linguagem dos homens de cultura foram subtraídas dessa base corporal. Uma linguagem se torna mais compreensível na medida em que remete a essa comunicabilidade corporal. Nietzsche retoma a figura do dramaturgo ditirâmico na fase derradeira de sua produção, mas desvencilhada do caráter metafísico que aparece na juventude. O que se assiste no ditirambo não é a visualização de um fundo metafísico, mas o reenvio da linguagem ao estado estético, fonte de todas as línguas.

Podemos ver recriada nessa concepção nietzschiana de estado estético o mesmo fenômeno comunicativo que está na base de sua teoria da tragédia exposta na primeira obra, construída a partir da dança e do canto coral ditirâmico. Quando Nietzsche afirma ser a poesia lírica o germe da tragédia, essa formulação não é somente perpassada pelo interesse em pensar a obra de arte trágica a partir de um viés metafísico. Ainda que este se configure como um viés predominante, é importante salientar que interessa também ao jovem filósofo caracterizar a forma de comunicação que constitui essa forma de arte. Nietzsche interpreta o modo de ser do ditirambo a partir da relação entre poesia lírica e canção popular, e um de seus mais importantes propósitos com essa interpretação é delinear justamente a espécie de comunicação que se encontra na gênese da obra de arte trágica, na medida em que o ditirambo é entendido como sua célula embrionária. Apesar das mudanças na compreensão do ditirambo que podem ser desdobradas das considerações posteriores de Nietzsche, um aspecto se mantém: a ideia de que, enquanto arte dionisíaca, não se volta a um público de ouvintes, o que nos remete à sua ligação ancestral com a lírica.

O que se assiste a partir de *Assim Falou Zaratustra* é a recuperação gradual de conceitos e temas que estavam outrora vinculados às considerações de juventude acerca da arte trágica, mas que é fruto de um trabalho de revisão crítica realizado pelo próprio filósofo. Podemos observar esse movimento do pensamento nietzschiano em sua derradeira obra *Ecce Homo* (1888), nas passagens onde Zaratustra é associado ao ditirambo, o canto coral em honra a Dioniso. Diz Nietzsche: “Toda imagem do artista ditirâmico é a imagem do poeta preexistente do Zaratustra, desenhada com abismal profundidade e sem tocar sequer um instante a realidade wagneriana” (Nietzsche, 1995, p. 65).

Dentre as sugestões que Nietzsche apresenta para a leitura de *Assim Falou Zaratustra*, posterior ao seu processo de composição, nos chama a atenção o paralelo apresentado em *Ecce Homo* entre seu personagem e a figura de Wagner tal como aparece na Quarta Extemporânea. Se quando lemos os livros de Zaratustra conjuntamente, em sequência, um dos principais aspectos que nos saltam aos olhos é que a narrativa descreve uma trajetória, esse paralelismo não deixa de ser significativo, pois a Quarta Extemporânea também descreve uma trajetória. Wagner é caracterizado

por Nietzsche como um revolucionário que passa por uma profunda transformação e se torna o dramaturgo ditirâmico moderno. Nietzsche modifica posteriormente sua avaliação da trajetória do músico de Bayreuth, reivindicando que a lenta revelação do dramaturgo ditirâmico marca não o percurso de Wagner, mas o de Zarathustra.

Em sua solidão, Zarathustra deve desaprender a linguagem gregária, porque continuar a usá-la significa, mesmo nessa condição, reproduzir os modos comuns de pensar, a psicologia grosseira que essa forma de linguagem contém. O mestre Zarathustra não é um escritor, e sim um falante, um orador, mas que vive dilemas comunicacionais agudos, que erra ao procurar falar a todos e precisa encontrar amigos de criação, mas que, por fim, ao retornar para a sua solidão, descobre que precisa criar uma nova linguagem. Em “O regresso”, o solitário personagem diz que nessa condição se estabelece outra relação entre o falante e a linguagem. No entanto, em “O convalescente”, onde o personagem diz que as palavras são falsas pontes, os animais o aconselham a parar de falar, pois é necessário cantar novas líras para se tornar mestre do eterno retorno. Em *Ecce Homo*, Nietzsche diz que a forma mais adequada de expressão do solitário é a linguagem do ditirambo. “Todo o meu Zarathustra é um ditirambo à solidão, ou, se fui compreendido, à pureza... Felizmente não à pura tolice” (Nietzsche, 1995, p. 33). O filósofo caracteriza a canção do Sim e do Amém, que encerra a terceira parte de *Assim Falou Zarathustra*, justamente como um ditirambo. Na quarta parte, no entanto, como vimos, o personagem questiona se o seu canto foi aprendido pelo auditório, pois agora é hora de cantar junto.

Zarathustra é um professor que, diante do pensamento do eterno retorno, precisa recuperar a seriedade consigo, precisa deixar de pensar somente no bem de seus alunos. Para se tornar mestre desse pensamento, o personagem primeiro precisa vivenciá-lo dramaticamente, esquecer o seu auditório, experimentá-lo de maneira pessoal, o que faz com que o personagem entre em conflito com sua virtude dadivosa, que marca sua caracterização como mestre. Como ensinar esse pensamento? Zarathustra é um professor que, para ensinar o eterno retorno, aprende que é necessário cantar. Esse aprendizado é um elemento fundamental no processo formativo do personagem. No entanto, tendo em vista que o canto de Zarathustra é aquele que não se interessa prioritariamente pela audiência, cabe considerar que Nietzsche, com a figura do mestre cantor do eterno retorno, tensiona a sua própria concepção do que seria um professor nato, justamente entendido como aquele que dispensa uma atenção prioritária ao seu auditório.

Se em *Assim Falou Zarathustra* mostra como alguém se torna um filósofo no sentido nietzschiano, sua narrativa apresenta também como essa jornada é tensa para um professor. Nesse sentido, para se tornar um filósofo, o professor deve sentir as insuficiências da palavra escrita, observar o quanto a necessidade de ser compreendido por seu auditório despersonaliza-o, tornando-o uma mera via de passagem, um meio de transmissão. Diante disso, abdicando dessa necessidade, esse mestre desenvolve uma arte do estilo que se adapta a sua pessoa, e, por fim, se torna um mestre cantor, pois a música como uma “linguagem semiológica dos afetos”, na medida em que permite reconhecer os impulsos daquele que se comunica, a pessoa por detrás dos afetos,

aproxima os aparentados pelo ouvido, e assim constrói as condições para uma verdadeira compreensibilidade.

Considerações finais

Em nossa perspectiva, a referência ao canto no interior da narrativa de *Assim Falou Zaratustra*, entre outros aspectos, nos envia a uma discussão acerca das formas de comunicação, principalmente aquela que seria aos olhos de Nietzsche a adequada ao solitário. Podemos dizer que, no desfecho da terceira parte, Zaratustra pratica uma arte monológica, sem testemunhas, concepção que aparece em *A Gaia Ciência*, mas que já pode ser vislumbrada na caracterização da lírica e da arte dionisiaca pelo jovem Nietzsche (Nietzsche, 2001, p. 26). Está em jogo uma forma de comunicação que não se volta à compreensão de um ouvinte exterior. Cabe dizer, no entanto, que, ao afirmar que a arte lírica se caracteriza pela não necessidade de se tornar compreensível a esse ouvinte, Nietzsche não está simplesmente fazendo uma defesa da incompreensibilidade, e sim apontando para outro modelo de compreensibilidade, na medida em que as palavras do lírico são compreendidas por aqueles que cantam junto. A terceira parte de Zaratustra se encerra na canção do Sim e Amém, entoada sem audiência, sem testemunhas, porém na quarta parte o personagem convida aqueles que o acompanham para cantarem juntos sua canção de roda.

A referência ao canto como forma de expressão de Zaratustra como mestre do eterno retorno pode ser compreendida à luz da concepção nietzschiana de filosofia como confissão pessoal de seu autor, revelando que uma forma de comunicação pessoal somente é possível na medida em que se supera, em um primeiro momento, a necessidade de se tornar compreensível a um auditório, enfrentando assim o gregarismo que se encontra presente na gênese e no desenvolvimento da linguagem. É nesse cenário que podemos identificar a configuração de uma tensão no pensamento de Nietzsche entre a figura do professor e a do filósofo. Ao longo deste texto procuramos mostrar como essa tensão marca a narrativa dramática de *Assim Falou Zaratustra*, livro que Nietzsche dedicou a todos e a ninguém e que apresenta o itinerário de um mestre que se torna filósofo.

Referências

HIGGINS, Kathlen Marie. *Nietzsche's Zarathustra*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

LAMPERT, Laurence. *Nietzsche's Teaching: an interpretation of Thus Spoke Zarathustra*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1986.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos* (1869-1874). Volumen I. Traducción, introducción y notas de Luis E. De Santiago (Universidad de Málaga). 2. ed. Tecnos, 2007. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca)

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos* (1875-1882). Volumen II. Traducción, introducción y notas de Manuel Barrios (Universidad de Sevilla) y Jaime Aspiunza (Universidad del País Vasco). 1. ed. Tecnos, 2008a. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca)

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos* (1882-1885). Volumen III. Traducción, introducción y notas de Jesús Conill (Universidad de Valencia) y Diego Sánchez Meca(UNED). 1. ed. Tecnos, 2008b. (Edição espanhola dirigida por Diego Sánchez Meca)

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado, Humano*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção "Os Pensadores").

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA: 15 vols.). Organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim; Nova York: de Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

Laurici Vagner Gomes

Bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui experiência nas áreas de Ciências Sociais e Filosofia, atuando como docente no ensino superior, principalmente em Antropologia e Filosofia, e no ensino médio, nas disciplinas de Sociologia e Filosofia. Atualmente trabalha na Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais, atuando como docente no curso de Pedagogia, como coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação, Sociologia e Filosofia (NEPESF), como coordenador do Grupo de Estudos Nietzsche e a Educação (GENED), como professor do Programa Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação e do curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Psicopedagogia Clínica e Institucional.