

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ-UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
NÍVEL DE MESTRADO

GLAUCER FERREIRA SILVA

**A AGONÍSTICA NO *JOVEM NIETZSCHE* E A INTENSIDADE DA DISPUTA COMO
CONDIÇÃO DE CRIAÇÃO**

TERESINA-PI
2021

GLAUCER FERREIRA SILVA

**A AGONÍSTICA NO *JOVEM NIETZSCHE* E A INTENSIDADE DA DISPUTA COMO
CONDIÇÃO DE CRIAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Filosofia no
Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal do Piauí.

Orientadora: Prof. Dr.^a Solange Aparecida de
Campos Costa

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processos Técnicos

S586a Silva, Glaucer Ferreira.
A agonística no *Jovem Nietzsche* e a intensidade da disputa como
condição de criação / Glaucer Ferreira Silva. -- 2021.
109 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro
de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em
Filosofia, Teresina, 2021.

“Orientadora: Prof. Dr.^a Solange Aparecida de Campos Costa.”

1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 2. Agón.
3. Agonística. 4. Disputa. 5. Intensidade. I. Costa, Solange Aparecida
de Campos. II. Título.

CDD 180

Bibliotecária: Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB3/1282

GLAUCER FERREIRA SILVA

**A AGONÍSTICA NO *JOVEM NIETZSCHE* E A INTENSIDADE DA DISPUTA COMO
CONDIÇÃO DE CRIAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Filosofia no
Programa de Pós-Graduação em Filosofia da
Universidade Federal do Piauí.

Orientadora: Prof. Dr.^a Solange Aparecida de
Campos Costa

Data de defesa: 30 de agosto de 2021

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Solange Aparecida de Campos Costa – UESPI/UFPI
(Presidente)

Prof. Dr. José Elielton de Sousa – UFPI
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Fernando Ribeiro de Moraes Barros – UNB
(Examinador Externo)

“Eu sou, há longo tempo, o homem mais terrível que possa existir; essa circunstância não exclui a faculdade de tornar-me o mais benéfico. Conheço a alegria da destruição em grau comparável unicamente à minha força destruidora; e para uma e outra obedço ao meu temperamento dionisíaco que não separa a ação negativa do pensamento afirmativo. Eu sou o primeiro imoralista: por isso, sou também o destruidor por excelência”.
Nietzsche, EH

AGRADECIMENTOS

À professora Solange Costa, pelo cuidado, confiança e estímulo durante o período de orientação, mas principalmente pelo exemplo e pelo afeto estabelecido desde os primeiros contatos durante a graduação até o momento presente.

Aos professores Fernando Ribeiro de Moraes Barros e José Elielton, pelas preciosas sugestões durante o exame de qualificação.

Para minha mãe, Marlene Ferreira Silva, por me aturar, proteger e ser um exemplo único de amor incondicional, que me aceita e me dá a receita de como viver dignamente.

A todos os professores do PPGFIL da UFPI, que não apenas acenderam a centelha da filosofia no espírito, mas o incendiaram com seus preciosos ensinamentos. Sou grato por cada palavra, por cada momento compartilhado.

Para Samylla de Sousa Pereira, por me embalar e inspirar com seu amor...enquanto a vida nos deixar.

A Francisco de Assis Silva Neto, companheiro de pensamento e reflexões nietzschianas. Sua conduta ante a vida me motiva a ser alguém melhor.

A meu amigo Jorge Luiz, pelos diálogos que travamos há tantos anos tendo a literatura e a língua portuguesa como vetor.

Para Dorian (Dodó) e Milu (Lulu), que em todos esses dias e noites de pesquisa nunca me negaram a alegria de tê-los do meu lado.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu que as mudanças e transformações necessárias a estes dois anos de mestrado fossem possíveis.

RESUMO

A presente proposta investigativa tem como escopo pensar o elemento agonístico contido nos primeiros escritos do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), a saber: *A visão dionisíaca do mundo* (1870), *Os cinco prefácios para cinco livros não escritos* (1872) e *O Nascimento da Tragédia* (1872); assim como outros textos do autor que se façam necessários em tal empreitada. O conceito de *agón* como força singular que impulsiona o fazer filosófico é, na filosofia nietzschiana, um termo ímpar, pois propõe rupturas e fissuras no próprio ato de pensar, postura esta, por vezes, extremamente radical com a tradição filosófica. Como a ideia de verdade tão cultuada pelos pensadores clássicos da filosofia que encontra em Nietzsche uma leitura opositiva. Para tanto, o *agón* será tratado como um conceito aberto exatamente por sua natureza polissêmica, eixo de fundamental importância nos escritos nietzschianos de juventude, mas que o utilizaremos majoritariamente no sentido de disputa ligada ao embate de ideias concernente à postura do filósofo alemão. Seguindo esse fio interpretativo, apontaremos para o efeito trágico contido na dicotomia apolíneo/dionisíaco, tão cara ao autor. Acreditamos que já no *jovem Nietzsche* há, mesmo que de forma embrionária, a força criativa que tem a estética como vetor para sua produção filosófica vindoura, assim como uma postura política ligada ao momento histórico/cultural que a Alemanha atravessara no momento de sua crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche. Agón. Agonística. Disputa. Intensidade.

ABSTRACT

This investigative proposal aims to think about the agonistic element contained in the first writings of the German philosopher Friedrich Nietzsche (1844-1900), namely: *The Dionysian view of the world* (1870), *The five prefaces to five unwritten books* (1872) and *The Birth of Tragedy* (1872); as well as other texts by the author that may be necessary in such an undertaking. The concept of agón as a singular force that drives philosophical doing is, in Nietzsche's philosophy, a unique term, as it proposes ruptures and fissures in the very act of thinking, a posture that is sometimes extremely radical with the philosophical tradition: like the idea of a truth so revered by the classical thinkers of philosophy that it finds in Nietzsche an opposing reading. Therefore, the agón will be treated as an open concept precisely because of its polysemic nature, an axis of fundamental importance in Nietzsche's youth writings, but which we will use mostly in the sense of dispute linked to the clash of ideas concerning the position of the German philosopher. Following this interpretative thread, we will point to the tragic effect contained in the Apollonian/Dionysian dichotomy, so dear to the author. We believe that already in the young Nietzsche there is, even if in an embryonic form, the creative force that has the aesthetic as a vector for his future philosophical production, as well as a political posture linked to the historical/cultural moment that Germany had gone through at the time of its criticism.

KEYWORDS: Nietzsche. Agón. Agonistic. Dispute. Intensity.

NOTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Adotamos, para a citação das obras de Nietzsche, a convecção proposta pelos Cadernos Nietzsche. As siglas em alemão são acompanhadas de sigla em português para facilitar a leitura das referências e são as seguintes:

GT/NT - O Nascimento da Tragédia

GD/CI – Crepúsculo dos Ídolos

DW/VD - A visão dionisíaca do mundo

CV/CP – Cinco prefácios a cinco livros não escritos

PHG/FT - A filosofia na época trágica dos gregos

WS/AS - Humano, Demasiado Humano II - O andarilho e sua sombra.

FW/GC - A Gaia Ciência

Za/ZA - Assim falou Zaratustra

WA/CW - O Caso Wagner

EH/EH - Ecce Homo

FP- Fragmentos Póstumos

KSA- Werk: Kritische Studienausgabe [Obras completas: edição crítica estudo]

ETS/ITS- Introdução à tragédia de Sófocles

Sumário

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I.....	18
1. O AGÓN COMO TERRENO FÉRTIL AO PENSAMENTO.....	18
1.1- Considerações sobre o <i>agón</i> na Grécia Clássica.....	23
1.2 - O <i>agón</i> e a tragédia grega.....	33
CAPÍTULO II.....	45
2. NIETZSCHE, UM FILÓSOFO DO COMBATE.....	45
2.1- O <i>agón</i> nos escritos nietzschianos de juventude: textos de 1870.....	50
2.2- O <i>agón</i> nos escritos nietzschianos de juventude: <i>A Disputa de Homero</i>	70
CAPÍTULO III	
3. O (RE) NASCIMENTO DA TRAGÉDIA: A DISPUTA COMO FORÇA CRIATIVA NO JOVEM NIETZSCHE.....	83
3.1 - O <i>agón</i> das forças e a força do <i>agón</i> em <i>O Nascimento da Tragédia</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

*“O contrário é convergente
e dos divergentes
surge a mais bela harmonia,
e tudo segundo a discórdia.”
(Heráclito de Éfeso)*

O presente estudo se presta a analisar o conceito de *agón* contido nos primeiros escritos nietzschianos¹ (denominado de primeiro Nietzsche ou “jovem Nietzsche” por preceder os escritos de maturidade) tendo como ponto nevrálgico buscar pensar como tal conceito se apresenta nas primeiras produções do filósofo, bem como as dissonâncias existentes quanto à sua recepção, tendo em vista seus correlatos significados tais como: agonística, disputa e crítica². Tencionando por esse turno, buscar uma interpretação outra desse conceito que se mostre, a nosso ver, ligada às potências criativas e transformacionais da vida, principalmente quando esta é vista associada ao âmbito artístico. Nietzsche é um filósofo, do ponto de vista estilístico, que transita entre o ensaio, textos dissertativos e textos poéticos com envergadura inquestionável.

Deste modo, é, pois, por intermédio de uma estilística que se entrelaça com o fazer artístico, no que diz respeito à relação destruição/criação, que sua filosofia agonal se endereça a causar os efeitos de dissonância que marcam seu pensamento experimental. Seu filosofar traz a marca da transitoriedade, que afirma o imperecível, e para nós essa é uma marca incontestada de sua agonística, que provoca os embates sacudindo aquilo que antes era tomado como evidente. Nesse viés, entendemos que em Nietzsche o *agón* fecunda a polêmica e dá vida ao pensamento a partir da transfiguração.

Utilizamos, portanto, o termo *agón* nesta conjuntura como sinônimo de disputa, de agonística no sentido do embate de ideias divergentes, como o modo próprio do filosofar nietzschiano em relação a seus antípodas, contudo a noção de disputa que pretendemos imprimir com o *agón* se singulariza na filosofia nietzschiana, posto que não exprime apenas uma ideia de divergência entre polos, mas surge como uma postura ou temperamento

¹ Seguimos aqui a periodização estabelecida por vários comentadores, sobretudo pelo comentador germanista Charles Andler que considera esse primeiro período de produção nietzschiana de “Pessimismo Romântico” (1869-1876). Andler divide a trajetória nietzschiana em mais duas fases: “Positivismo Cético” (1876 – 1881) e “Maturidade” ou reconstrução (1882-1888). Ver Andler (1931).

² “A noção de crítica é delimitada por Nietzsche como uma condição para a tarefa filosófica criativa. É nesse sentido que pode ser entendida a crítica estética à ópera, a ‘depravação da arte’ nos escritos juvenis.” (DICIONÁRIO NIETZSCHE, 2016, p.166). A crítica surge em nossa pesquisa aliada aos embates que o filósofo travara com os filósofos que o precederam, bem como seus sistemas filosóficos.

dionisíaco. Como na imagem do ímã que gera consonância mesmo sendo constituído de forças opositivas, ou seja, de uma não anulação dos polos, como nos pares essência/aparência analisados pelo filósofo em *O Nascimento da Tragédia*. Para o filósofo, o efeito trágico surge da simultaneidade dessas forças estéticas simbolizadas pelas divindades Apolo e Dionísio, mesmo que antitéticas. O apolíneo e o dionisíaco no movimento contínuo e concomitante de atração e repulsão, geram o efeito trágico, isto é, propiciam uma convergência que não anula, antes intensifica esses mesmos polos.

Destarte, Nietzsche adianta que “A contradição enquanto a essência das coisas reflete-se na ação trágica. Ela cria, a partir de si mesma, uma ilusão metafísica, que é a intenção da tragédia” (FP, 1870-71 8[2]). De tal modo o impulso artístico se mostra como força criadora que tem na aparência a fonte de seu movimento. Posteriormente utilizaremos ao longo deste texto as pulsões apolínea e dionisíaca como exemplo da noção agonística na filosofia nietzschiana.

Por conseguinte, para entender o *agôn*³ como elemento marcante para o nascimento da cultura helênica, e por extensão do ocidente, Nietzsche nos afirma que “O *agôn*! E esta regeneração do indivíduo! Não se trata de homens históricos, mas de homens míticos. Também o elemento pessoal só tem glória (como em Píndaro) quando envolto em mitos remotos” [KSA, 7, 396]. Temos aqui um contraponto interessante que deve ser destacado, pois para o filósofo a pulsão apolínea representa o momento antes da penetração dionisíaca na cultura helênica, ou seja, a cultura homérica se contrapõe à trágica, não apenas por uma questão cronológica, mas de formação; a primeira representada por Apolo e a segunda pela plasmação entre Apolo e Dionísio que geram o efeito trágico pensado por Nietzsche. É no fulgor da disputa, para o filósofo alemão, que a educação (*paideia*) grega se realiza, posto que para o homem homérico, ao qual Nietzsche aponta, o gládio é parte constituinte, se não essencial da sua existência. E reafirma:

Todo o devir nasce da guerra dos opostos; as qualidades definidas, que nos parecem duradouras, exprimem tão-só a preponderância momentânea de um dos lutadores, mas com isso a guerra não chega ao fim, a luta perdura para sempre. Tudo acontece em conformidade com este conflito, e precisamente este conflito manifesta a justiça eterna. [KSA, 1, 825, 826]

Nietzsche aprende com o pré-socrático Heráclito a compreender o devir enquanto entrecruzamento de forças que constantemente se contrapõem e, por isso mesmo, provocam a

³ Doravante passaremos a utilizar os termos *agôn* e disputa como sinônimos.

criação. De caráter muito diferente da proposta dialética socrático-platônica, ou mesmo a promovida pela sofística que aparece com mais intensidade nos textos de Eurípides, como nos proporemos mais adiante a analisar, o *ágon* preconizado anteriormente por Heráclito irá influenciar profundamente o pensador alemão. É deste modo que temos nesta passagem uma clara alusão ao filósofo de Éfeso, filósofo originário estimado por Nietzsche, exatamente por compreender a existência como uma disputa constante entre forças em oposição que, como antecipamos acima, se dá não na eliminação dos polos conflitantes, mas na confluência que há entre os mesmos. Nesse sentido, para o filósofo, a potência de vida quer sempre extravasar-se, daí o agonismo ser uma espécie de força produtiva que eleva capacidade criativa do homem, mesmo ante resistências, e assim tornamos operatório o conceito de *agón* como metáfora para a disputa entre forças convergentes em Nietzsche.

Destarte, seu pensamento se apresenta como algo orgânico, criador e potencializado, de forma que os valores científicos-filosóficos se transmutam em valores trágicos artísticos. É nesse sentido que interpretaremos a perspectiva nietzschiana referente ao embate apolo/dionísio⁴ buscando implodir as lógicas dualistas em sua filosofia prenante. Desse modo, Nietzsche afirma quanto a sua “ciência estética” oferecida em *O Nascimento da Tragédia* logo em suas primeiras linhas que:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introvisão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionísíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta incessante e onde intervém periódicas reconciliações. (GT/NT § 1)

O *agón*⁵ é uma força (pró)criativa que, de algum modo, sempre esteve presente no pensamento filosofante. Encarnado não apenas na agonística referente ao teatro trágico, mas que atravessa a história da própria filosofia; na dialética, na sofística, no *disputatio* medieval, assim como o *pólemos* heraclítico e a *éris*, termos semanticamente ligados à ideia de *agón*. Deste modo, o *agón* se faz presente como força fecundante que tem no conflito de opostos, seu lugar reservado. Mensurar e apontar cada um destes momentos seria uma tarefa hercúlea por demais, mas, contudo, podemos afirmar que é na disputa, no embate, que sua potência se manifesta.

⁴ Abordaremos com mais detalhes a relação entre o apolíneo e o dionísíaco nos capítulos posteriores deste trabalho.

⁵ No E-Dicionário de Termos Literários temos a seguinte definição “Termo proveniente do grego *agón*, que significa luta, competição, disputa, conflito, discussão, combate, jogo, e que tem as suas raízes na Antiga Grécia onde, anualmente, eram realizadas competições (*agones – pl.*) desportivas e artísticas”. O sentido que nos interessa aqui é, como já mencionado anteriormente, exatamente esse ligado à disputa, conflito e a competição.

O sentido que doravante buscaremos exprimir por *agón* se aproxima da definição de disputa, de choque de perspectivas filosóficas, daí optarmos por uma breve apresentação do que é o *agón* em Nietzsche, mas gostaríamos de ressaltar o valor polissêmico do termo que nos permite inseri-lo em um jogo de conceitos ligado ao antagonismo de ideias como vetor criativo no jovem Nietzsche, bem como ao dinamismo de seu pensamento.

O *agón* não é apenas uma palavra, mas, sobretudo, um modo de filosofar ou recurso analítico que permite ao filósofo fazer um diagnóstico de sua época. Tal como se encontra expresso em *O Nascimento da Tragédia*, obra na qual Nietzsche busca a natureza da germanicidade espelhando-se na helenidade, concebida por ele como uma civilização elevada culturalmente. Temos nesse momento um exemplo da crítica à modernidade oferecida pelo filósofo, e sua crítica à metafísica racional em detrimento da metafísica do artista “[...] pois somente como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente [...]” (GT/NT § 5), assim, como adianta o filósofo, a consolação estética da existência e o artista emergem como elemento criador/procriador da vida quanto ao fenômeno dessa metafísica estética proposta por Nietzsche. Dessa forma, o *agón* é pensado como força fecundante da própria vida.

Sobre a apologia da aparência oferecida por Nietzsche quanto aos helenos, temos a seguinte passagem onde o filósofo aponta que:

Eles [os gregos] consentiam em viver, para isso é necessário ter a coragem de permanecer na superfície, na dobra, na epiderme, adorar a aparência, acreditar nas formas, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – por profundidade! E não é precisamente a isso que retornamos, nós, os temerários do espírito, que escalamos o pico mais alto e mais perigoso do pensamento atual, que de lá olhamos tudo ao redor e olhamos tudo lá embaixo? Adoradores de formas, de sons, de palavras? E precisamente por isso - artistas. (FW/GC, Prólogo, § 4)

Nessa perspectiva o diagnóstico oferecido pelo pensador é o pessimismo contido entre os helenos, e o antídoto reside na própria tragédia grega pois “O herói vence ao perecer” (FP, 1870-71 8[2]). A vontade é o fôlego que a natureza precisa para romper com o pessimismo que a quer fazer sucumbir, posto que afirmar a vida é também afirmar a morte, e estar para além do dual talvez seja a seta que o filósofo nos fornece. Assim a vida será tratada aqui, via filosofia nietzschiana, como uma pluralidade de forças em luta constante. O trágico em Nietzsche destoa da interpretação corrente, que o entende de forma negativa. Contudo o filósofo nos fornece outro prisma sobre tal fenômeno, nas palavras de Rosa Dias:

Para Nietzsche, ao contrário, a tragédia é mensagem de afirmação de vida. O herói trágico é negado para nos convencer do eterno prazer do existir, pois, com a sua

aniquilação, fica restaurada a unidade originária – a vida eterna da vontade. Nesse momento de êxtase, de “vitória alcançada na derrota”, “a luta, a dor, a destruição dos fenômenos parecem necessários para nós”, porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual, o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência. (DIAS, 2009, p. 21-22).

A aniquilação do herói trágico através do sentimento abismal que rege sua existência é para Nietzsche algo de extremo valor, porque nos serve como bode expiatório, momento em que o homem assiste, como em uma projeção cinematográfica, o seu mundo interior vir à tona, de modo a ser transpassado pela dor que o personagem sente. Apenas quando suportamos as dores mais atrozes vivenciamos a vida com sua esplendorosa e aterradora potência. É na afirmação jubilatória da existência que o filósofo enxerga a força estética do trágico e a ruína é parte integrante da vida.

Por conseguinte, o *agón* se encontra presente dentro da filosofia nietzschiana como “Sendo uma forma de conflito estilizado ou organizado, o modelo de disputa na Grécia Antiga – o *agón*- fornece a Nietzsche recursos analíticos para examinar e avaliar tipos de interação cultural humana com vistas à adaptabilidade social” (ACAMPORA, 2018 p. 40). Nesse sentido, o *agón* não se trata de um conceito periférico para a filosofia nietzschiana, mas sim um procedimento central, como uma forma de jogar o dardo adiante, um devir constante.

Ainda sobre o caráter antagônico presente na produção de Nietzsche, Muller-Lauter afirma que:

Os antagonismos imanentes à obra de Nietzsche ocuparam os intérpretes desde o início de sua recepção. De fato, em muitos casos eles se dissolvem, quando se consideram as afirmações de Nietzsche no quadro de seu percurso filosófico, cuja divisão habitual em três ou cinco fases permite marcar as rupturas e as novas orientações mais notáveis. (MÜLLER-LAUTER, 2011 p.27)

Como sabemos um dos modos mais usuais de se perceber a força agonística no jovem Nietzsche se dá por meio da disputa pela relação entre o dionisíaco e o apolíneo, entre o jogo de forças que essas potências simbolizam e apresentam como alicerce da teoria trágica do autor. Sobre isto, nas palavras de Roberto Machado: “A base dessa teoria da tragédia são os conceitos de apolíneo e dionisíaco, elaborados a partir das categorias metafísicas de essência e aparência ou, mais precisamente, da dualidade schopenhauriana vontade e representação” (MACHADO, 2005 p.07).

Neste viés, ainda nas primeiras linhas de *A visão Dionisíaca do Mundo* (2019), texto recentemente traduzido para o português, Nietzsche nos apresenta este que se tornaria um dos problemas mais canônicos de sua produção de juventude: a dicotomia dionisíaco/apolíneo que compreende a vida como um fenômeno estético. É neste sentido que Nietzsche nos diz que:

Essa conjugação caracteriza o ponto alto da helenidade: originalmente, apenas Apolo é um deus helênico da arte. Além disso, foi o seu poder que estabeleceu a tal ponto medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia que a mais bela aliança fraternal pode surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo a essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos [*Triebe*] mais baixos, uma pan-hetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. Todos os impulsos sublimes de sua essência revelavam-se nesta idealização da orgia. (DW/VD § 1)

Temos, desse modo, como eixo central dessa genealogia do *agón* no jovem Nietzsche, a distinção entre a visão apolínea e a postura dionisíaca, mas que, contudo, quando plasmadas geram o efeito trágico apontado pelo filósofo. A tragédia grega surge neste contexto como uma eterna disputa entre Apolo e Dioniso. A visão dionisíaca do mundo nasce como antípoda da visão socrática, racional, como veremos, posteriormente, quando a crítica nietzschiana ao *logos* socrático se contrapor ao *pathos* trágico, na conferência intitulada *Sócrates e a Tragédia*. Temos, dessa maneira, outra dinâmica do pensamento, uma hermenêutica da cultura através de uma visita a antiguidade.

A diferença é a marca da produção nietzschiana e apontamos para o *agón* como credor de tal diferença, talvez por tratar-se de um conceito multifacetado e aberto a mutações constantes, assim como os infinitos conflitos, os quais o homem não cessa de se deparar. Na filosofia nietzschiana, e em seus antagonismos, sua força da disputa se mostra de modo contundente, tal que constitui uma seara sempre fecunda que comporta múltiplas interpretações.

Nesse sentido, é possível perceber que o *agón* está ligado, de certo modo, a seus principais conceitos, tais como: *Vontade de potência*, *Amor fati* e *Eterno retorno*. Conceitos-chave para a compreensão de sua proposta filosófica, acreditamos que no primeiro Nietzsche estes conceitos se encontram em estado de gestação; como nos informa Jean Lefranc aludindo à postura de Curt Paul obre à conceitologia nietzschiana:

Como observa Curt Paul em sua extensa biografia de Nietzsche, a primeira obra do professor de filologia clássica de Basileia: *O Nascimento da Tragédia no espírito da música* contém em germe todos os temas filosóficos ulteriores, inclusive o do *eterno retorno*. O próprio Nietzsche reconheceu claramente no *Ensaio de autocrítica* de 1886, depois em 1888, em *Ecce homo*, onde ele insiste nos principais aportes desta primeira obra: o dionisismo e o socratismo, descobertas decisivas, mas ainda envolvidas em formulações kantianas, hegelianas, schopenhaurianas ou até wagnerianas. [...] (LEFRANC, 2005 p.67)

Estes termos cronologicamente estão situados em outro momento da produção do autor, em sua fase mais tardia, mas que, contudo, apresentam-se em seus primeiros escritos de forma embrionária. O diferencial de nosso itinerário justifica-se por tratar desses textos exatamente pela incipiência de pesquisas sobre estes.

Deter-nos-emos sobre as obras: *A visão dionisíaca do mundo* (1870); *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* (1872); *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* (1873) e culminaremos fazendo menção à obra *O Nascimento da Tragédia* (1872), que, como sabemos, é o ponto alto da produção do autor quanto ao que é chamado de jovem Nietzsche. Trataremos também dos textos preparatórios para esta última obra, que são: *Sócrates e a tragédia* e *Drama musical grego*, textos estes contidos na obra *A visão dionisíaca de mundo*, mas que tratam de temas específicos. Além disso, mostra-se relevante lembrar que utilizaremos o aporte teórico da utilização de comentadores tais como, Roberto Machado (2005), Scarlett Marton (1993), Safranski (2005), Rosa Dias (2011), entre outros.

Logo, a partir da diferença, do modo como a expressão nietzschiana busca ininterruptamente se singularizar parece ser uma perspectiva viável para se adentrar e percorrer os fluxos de uma produção que procura se reinventar a todo instante, mostrando-se constantemente avessa à fixidez. A filosofia nietzschiana é uma filosofia intensiva, transformadora, que tem como ponto nevrálgico o conflito, o choque entre forças opostas que ocasionam rupturas.

Nesse sentido, a força agonística é percebida de forma indelével nos escritos nietzschianos. No entanto, entender como esta se processa no pensamento do jovem Nietzsche não é tarefa fácil, para isso, este estudo tenciona afunilar e discutir o pensamento filosofante do autor ligando-o a tal perspectiva.

Acreditamos que tal empreitada, de entender a agonística como mola propulsora do fazer filosófico no jovem Nietzsche, justifica-se exatamente por abordar suas obras de juventude que, com exceção de *O Nascimento da Tragédia*, são ainda pouco pesquisadas na academia, o que se revela na escassez de artigos, dissertações e teses publicadas, sobretudo no que se refere *A visão dionisíaca do mundo* e *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Há que se considerar também que algumas de suas obras desse período receberam traduções recentes em língua portuguesa, e que, por consequência, ainda também são pouco trabalhadas por comentadores na atualidade. Além do mais, Nietzsche é um autor instigante, constantemente lido e relido no âmbito acadêmico e, apesar das diferentes obras que surgem cotidianamente sobre a sua filosofia, pela riqueza e fecundidade de suas reflexões, merece ser continuamente revisitado.

Portanto, faz-se necessário destacar que o escopo fundamental dessa pesquisa, tendo em vista o exposto acima, se resume na seguinte questão: qual o lugar do *agón* no *jovem Nietzsche*? Esperamos que o trabalho ora produzido tenha logrado êxito no processo de debruçar-se sobre essa indagação e que o leitor ou leitora que agora o têm em mãos seja tocado pela proposta e se satisfaça com sua execução. Afinal, Nietzsche sempre será capaz de provocar novas e inusitadas leituras.

Deste modo, nosso estudo vem à luz dividido em três capítulos, buscando aliar-se sempre ao rigor científico para demonstrar como o nosso objeto em questão, o *agón* contido nos escritos nietzschianos de juventude, pode desaguar em novas interpretações, sempre desafiadoras, tanto sobre o fazer filosófico, como mais especificamente, àquele produzido pelo jovem Nietzsche e quais ressonâncias podem ser produzidas por essa análise.

Assim, no primeiro capítulo intitulado *O agón como terreno fértil ao pensamento* buscamos nos ancorar na história da filosofia clássica e sua relação com a modernidade, sempre que possível atrelando-a à filosofia nietzschiana e traçando os caminhos pelos quais a palavra *agón* se faz presente. Como sabemos tal conceito pode ser expresso por várias palavras devido a seu rico valor polissêmico e, por conta desta particularidade, passamos a designar, ao longo do texto o sentido de disputa como o mais aproximado do significado que pretendemos exprimir ao fazer menção ao termo. Nesse percurso abordamos o teatro grego, o Período Homérico (séculos XII - VIII a.C.) e o Período Clássico (séculos V - IV a.C.), intencionando fazer uma genealogia da disputa.

Já no segundo capítulo chamado *Nietzsche, um filósofo do combate*, após o aporte oferecido pelo primeiro capítulo, passamos a focar na filosofia nietzschiana como mais profundidade. Para tanto, utilizamos textos que se mostram basilares para a compreensão do tema proposto por nós no *jovem Nietzsche* que são aqueles que compreendem *A visão dionisíaca do mundo: Sócrates e a tragédia* e *O drama musical grego*. Textos que, como sabemos, configuram-se como preparatórios para sua grande obra que representa o ápice desse primeiro disparo filosófico de Nietzsche. Ao lado desses textos, trazemos para a discussão aquele que, para muitos estudiosos, é o texto mais audacioso do filósofo alemão quanto ao tema da disputa e conseqüentemente do *agón* no jovem Nietzsche, a saber, *A disputa de Homero*. Assim, é no segundo capítulo que acreditamos adentrar, mais propriamente no tema em questão, bem como na estilística do filósofo e de seu pensamento combativo.

Quanto ao terceiro capítulo, *O (re)nascimento da tragédia: a disputa como força criativa no jovem Nietzsche*, analisamos esta, que é o pico mais alto da paisagem nietzschiana da juventude. Como sabemos, *O Nascimento da Tragédia* é considerada, não por poucos, como

uma das obras mais desafiadoras do filósofo alemão, talvez pela linguagem adotada pelo filósofo, que traz traços tanto do rigor acadêmico como a leveza da poesia. Encontramos nesta obra o ponto mais elevado do sentido de *agón* que buscamos imprimir com este estudo, pois a disputa entre Apolo e Dionísio proporcionam lastro àquilo que estamos enfatizando nesta pesquisa, que é exatamente a força agonística contida no Nietzsche de juventude como sendo aquilo que marcaria suas obras posteriores. Consideramos Nietzsche, acima de tudo, um filósofo do combate. O gládio em Nietzsche é pensado por nós como um procedimento analítico expresso pela argumentatividade em oposição aos valores canônicos da tradição filosófica. Tarefa esta efetuada com maestria pelo jovem filólogo/filósofo Nietzsche. Assim, para que haja um novo olhar para as coisas, para as ideias, que são o objeto da filosofia, faz-se necessário uma postura crítica e beligerante, acreditamos que neste primeiro lampejo filosófico de Nietzsche esses valores surjam com extrema força criativa. As pulsões supracitadas representam a dualidade de forças que geram a vida e, para que haja tal tensão entre elas o *agón* se faz indispensável.

A compreensão deste experimento no campo da expressão filosófica, sendo o *jovem Nietzsche* o exemplo mais notável escolhido por nós para exprimir essa potência criativa que o *agón* suscita, não constitui algo extremamente alheio ao filosofar, posto que o próprio Nietzsche, com o passar dos anos que diverge das questões que ele próprio elenca. Nesse período de produção, o que para além de uma incoerência demonstra como o seu pensamento está afinado com aquilo que ele pretende discutir sobre seu fazer filosófico que, como sabemos, é uma tarefa árdua e passível de mudanças. Isto posto, invariavelmente passa pelo enfrentamento, não apenas dos conteúdos eminentemente filosóficos que são expressados, mas, sobretudo pela clarificação da forma como são ventilados, estando estas esferas, o que é dito e o como se diz, intrinsecamente relacionadas. A vida é pura batalha, seja ela entre ideias, entre órgãos ou fenômenos.

As formas das quais se utilizou Nietzsche para exprimir seu pensamento seriam uma espécie de confluência entre elementos próprios da poesia, da literatura, e da música, sendo que estas duas últimas representam o campo da arte tão estimado pelo filósofo alemão, sem deixar de lado, obviamente, a análise dos conceitos. Valendo-se desse estilo particular e multifacetado, tão distinto do que se consolidou como sendo o cânon em filosofia, a fazer uma reflexão das mais profundas acerca de questões caras à história da filosofia, constituindo-se, por conseguinte, uma tarefa hercúlea ao passo que honorífica ao traçar os caminhos pelos quais a filosofia nietzschiana atravessa para singularizar-se.

CAPÍTULO 1

O AGÓN COMO TERRENO FÉRTIL AO PENSAMENTO

*como à procura do nada
é a luta também vazia
entre o toureiro e o touro,
vazia, embora precisa,
em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de facas
o fio frágil da vida.
(João Cabral de Melo Neto)*

A diferença é fruto da mudança, do atrito entre forças distintas e traduz-se através do conflito, do embate, seja ela no campo prático ou teórico. Após o combate, os espíritos nunca mais são os mesmos, e ser atravessado pelo devir é aceitar a impermanência de uma vida estática e pré-fixada, de valores e fenômenos cristalizados. A transformação, nesse sentido, demonstra que o homem é um ser transitório, mutável, refém do eterno vir a ser e das transformações causadas por atravessamentos diversos, seja no campo moral, estético, ético ou outros.

É nessa esteira que a filosofia nietzschiana se apoia, comungando da noção de mutabilidade da vida, de modo a traduzir em seu arcabouço conceitual termos tais como: *vontade de potência*, *amor-fati* e em particular na sua noção de trágico. Sua concepção de trágico comporta em seu bojo, como veremos adiante, a potência criativa que emerge da contradição, mas uma contradição produtiva ligada a antinomia própria que constitui os opostos. Noção esta, fruto de seus estudos em filologia clássica como professor dessa cadeira. Como sabemos, apenas com o surgimento de sua primeira grande obra, *O Nascimento da Tragédia*, é que sua escrita filosófica se firma para ganhar notoriedade, mas antes mesmo, outros textos de juventude já denunciavam uma escrita potente e original, exatamente por Nietzsche ser um filósofo do combate.

Para Nietzsche a afirmação plena da existência encontra-se permeada por agonismos ou disputas, seja quando critica a moral cristã, ou quando aponta os valores modernos como decadentes. No seu pensamento esse procedimento bélico, como exame valorativo se faz presente. No cristianismo, segundo a crítica do filósofo, há uma espécie de fastio quanto a própria vida. Como sabemos para Nietzsche o germe de tal degenerescência encontra-se no pensamento socrático/euridípiano, o herói trágico, segundo esse pensamento, dá lugar ao herói teórico. Isso se dá pelo antagonismo que há entre uma visão ligada a arte e à criação, e a visão metafísica moralizante que toma o lugar desta primeira. Em momento oportuno aprofundaremos essa questão.

Nessas linhas, Nietzsche argumenta, em sua *tentativa de autocrítica*, que:

O cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor’ vida. O ódio ao ‘mundo’, a maldição dos afetos, o medo à beleza e a sensualidade, um lado-de- lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso para chegar ao ‘sabá dos sabás’ - tudo isso, não menos que a vontade incondicional do cristianismo de deixar valer somente valores morais, se me afigurou sempre como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma “vontade de declínio” [...]. (GT/NT § 5)

Poderíamos citar a própria construção moral surgida no socratismo como exemplo desse movimento dentro da filosofia nietzschiana que prima pelo transbordamento criativo em oposição à calcificação dos afetos proposto pela moral que busca “melhorar” o homem. O estilo agônico permeia, de algum modo, toda a produção do filósofo em forma de dinamismo, que é o próprio movimento argumentativo do filósofo proposto como o dínamo de seu pensamento que se expressa pelo vir a ser constante. Para não ficarmos presos à falsa seguridade das essências é necessário movimento constante, incessante. Tal dinamismo encontrará na fase tardia do filósofo lugar de destaque em sua construção conceitual, através do eterno retorno do mesmo e da doutrina da vontade de potência como fruto da transvaloração dos valores. No entanto, em um de seus textos de juventude denominado *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos* conseguimos detectar essa que seria a marca de seu pensamento, algo como uma filosofia nômade, avessa a tudo que não se transforma, que não se modifica. Assim no referido texto, Nietzsche, fazendo alusão ao pensamento de Heráclito, nos indica que:

O eterno e o único vir-a-ser, a inteira impermanência de tudo o que é efetivo, que apenas atua e vem a ser continuamente, mas nunca é, tal como ensina Heráclito, consiste numa representação assustadora e atordoante, que, em sua influência, se aproxima ao máximo da sensação de quem, num abalo sísmico, perde a confiança na terra bem firmada. (PHG/FT § 5)

Em consonância com o exposto acima notamos que a história da filosofia possui diversos exemplos de como a agonística lhe é comum. Filosofar é, de certo modo, assumir um pensamento discordante, seja de teorias, de filósofos precedentes ou da própria tradição, e é na filosofia nietzschiana que acreditamos que a força agonística, se compreendida nesses termos, se apresenta como intensidade criativa através do jogo de forças que é a vida. E o fio histórico sobre o conceito de *agón* vem a lume com a intenção de compreender como este é entendido por Nietzsche, e de como sua filosofia dialoga com tal conceito.

Sobre tal relação entre criação e destruição, escreve Nietzsche

Um vir-a-ser e perecer, um erigir e destruir, sem qualquer imputação moral, e numa inocência eternamente igual, possuem apenas o jogo do artista e da criança. E assim

como jogam a criança e o artista, joga também o fogo eternamente vivo, erigindo e destruindo, em inocência – e, esse jogo, joga o *Aiôn* joga consigo próprio. Transmutando-se em água e terra, ele ergue, como a criança, montes de areia à beira do mar, edificando e destruindo; de tempos em tempos, dá início ao jogo de novo. Um momento de saciedade: aí então, é de novo tomado pela necessidade, tal como esta impele o artista ao ato de criar. Não é o ímpeto criminoso, mas o impulso lúdico, sempre a despertar uma vez mais, que exorta outros mundos à vida. Vez ou outra a criança joga fora o brinquedo: mas, de súbito logo recomeça tudo com humor inocente. (PHG/FT § 7)

Desta feita, podemos identificar Nietzsche como um pensador intempestivo, que compreende que no caos há também uma ordem. O ato criador não é composto por forças que se anulam, mas que se complementam em constante duelo, não há uma essência criativa, mas uma aparência onde os fenômenos tomam vida. Esse movimento de destruição e construção não se faz sentir apenas no homem, mas na própria natureza. A epifania da estética trágica estabelece um diálogo da negação, sendo assim temos uma filosofia do “e”, não do “ou”. Assim Nietzsche compreende o homem como autocriação constante, assim como o castelo de areia à beira mar: inacabado e sempre como uma potência em contínua transformação. A vida para Nietzsche é “indicotomizável” na medida em que é compreendida como um campo de batalha onde forças em oposição se contrapõem para criar algo novo, em que a vida brota, finda e renasce nesse jogo incessante, extramoral e sem finalidade prévia, como seus novos e inusitados castelos da infância.

Logo, a passagem acima exposta por Nietzsche configura-se como o bom exemplo da força agonística em seu modo de filosofar. Essa mobilidade de construção e destruição caracterizam o cerne do fazer filosófico, que entendemos aqui como um movimento ininterrupto de afetações na relação entre o homem e o mundo. Tanto a imagem do brinquedo como ferramenta do fazer, como a do humor, que podemos associar à alegria do trágico repetidas vezes aludida pelo filósofo, fazem menção da sua visão dionisíaca. Essa visão prima tanto pela *poiesis* quanto pelo júbilo; nela a vida é vista como um tipo de encaixe e desencaixe *ad infinitum*. Logo, a imagem da criança é bastante elucidativa da intenção do filósofo quando constrói essa imagética⁶. É nesse sentido que Eugen Fink afirma:

Nietzsche pensa a terra como poder criador, como *poiesis*. E ele vê da mesma maneira a determinação essencial do homem no seu espírito criador, na sua liberdade criadora. É por isso que Nietzsche pode revelar, a partir do homem criador, a natureza criadora da terra e, portanto, o princípio cósmico de todas as coisas. (FINK, 1983, p. 83)

⁶ Sobre essa imagem da criança e da criação, Nietzsche nos fornece, em seu *Zaratustra*, uma bela passagem que se relaciona com a ideia aqui proposta, pois para o filósofo a “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (*Za/ZA*, p. 28, 29).

Em vista disso, acreditamos que o *agón* se apresenta como essa força fecundante que impulsiona o ato criativo, ligada, como veremos, a uma dada ideia de fissura e disputa, imperiosa para o desenvolvimento do homem ao longo dos tempos. Ou seja, para Nietzsche a potência geradora do novo tem como força procriadora esse movimento constante de criação e recriação de universos, de um olhar sempre encantado pelo devir das coisas no mundo. Acreditamos que o *agón* seja essa ferramenta autocriadora na mão da criança oferecida pelo filósofo, e que esse castelo de areia seja símbolo do eterno devir pensado por Nietzsche.

Desta feita, estamos em concordância com Romilly quando esta aponta o *agón* como:

Um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes. No *agón*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão. (ROMILLY, 1998, p. 37)

Paixões estas que se exacerbam no momento em que encontramos um dado antagonismo de forças. É exatamente por isso que nosso olhar repousa sobre a tragédia grega, por nos fornecer as ferramentas adequadas quanto à agonística no seu sentido originário. O que chama a atenção de Nietzsche no mundo helênico é o modo pelo qual o homem grego se relaciona com a própria ideia de finitude. O sentimento trágico da vida mostra-se fulcral no pensamento do filósofo alemão. “A tragédia proporciona ao grego a possibilidade de experimentar o dionisíaco e voltar para o dia a dia sem a visão pessimista da vida” (DIAS, 2015, p. 232). Portanto, Nietzsche toma o *agón* como um modo de fazer filosofia e o trágico é uma afirmação incondicional ou integral da vida.

Como exemplo da importância do gládio em seu pensamento, Nietzsche, em *Ecce Homo* nos fornece pistas sobre o seu filosofar:

A guerra é coisa diversa. Por natureza, eu sou batalhador. Investir é um dos meus instintos. Poder ser inimigo indica uma natureza talvez bem forte; e possui todo o modo congênito de cada natureza forte. Tem ela necessidade de obstáculo: o ímpeto agressivo é uma consequência natural da força, do mesmo modo que o rancor e o desejo de vingança derivam da fraqueza. (EH/EH § 7)

A guerra, como veremos posteriormente, se encontra no âmago do pensamento do filósofo, aproximada da ideia de jogo, que por sua vez é inspirada naquele que seria um de seus principais aliados, o pensador da natureza Heráclito, de Éfeso. Assim não apenas na tragédia, mas é através do choque de opostos, de ideias contrárias, que a filosofia, em sua gênese, parece se firmar. Entre os pré-socráticos podemos citar Heráclito de Éfeso (autor sobre o qual Nietzsche dedica seus estudos) como aquele que não apenas percebe a importância de uma filosofia belicosa como força criativa e construtiva, mas, sobretudo a compreende como modo próprio do filosofar originário.

Em *A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*, Nietzsche faz uma verdadeira ode a Heráclito, talvez por perceber neste a centelha beligerante que o espírito grego comporta. Como fica claro na seguinte passagem do referido texto quando Nietzsche, fazendo alusão a Heráclito nos comenta que:

Todo vir a ser surge da guerra dos opostos: as qualidades determinadas, que se nos aparecem como sendo duradouras, exprimem tão só a prevalência momentânea de um dos combatentes, mas, com isso, a guerra não chega a seu termo, porém a luta segue pela eternidade. Tudo se dá de acordo com esse conflito, e é precisamente esse conflito que revela a justiça eterna. (PHG/FT § 5)

Tal pensador pré-socrático denominou este princípio de *pólemos*, que poderia ser traduzido por guerra, elemento gerador de transformações. No pensamento heraclítico a guerra é um elemento fulcral, seu *arché*, ou princípio gerador “é o combate: o princípio que faz com que o presente-vigente se desdobre originariamente em contrastes” (FERNANDES, 2018, p. 02).

Sobre a sua filiação a filosofia de Heráclito, bem como a influência desse último à aquilo que Nietzsche chama de uma *filosofia trágica*, Nietzsche nos revela que:

Nesse sentido, tenho o direito de considerar-me o primeiro filósofo trágico, isto é, a antítese de um filósofo pessimista. Antes de mim, esta passagem da emoção dionisíaca à emoção filosófica não existia: faltava a *sapiência trágica*. Dela procurei em vão os mínimos traços, mesmo em grandes filósofos gregos, os dois séculos anteriores a Sócrates. Restava-me uma dúvida acerca de Heráclito, vizinho a qual eu me sinto mais acalentando, mais à vontade do que em qualquer outro lugar. A afirmação do aniquilamento e da destruição – o que mais importa em uma filosofia dionisíaca -, aceitação da oposição e da guerra, o porvir, com degeneração racial, até do conceito do “ser”, nisso devo reconhecer, em qualquer caso, o que até agora se pensou mais rente de minhas ideias. (EH/EH § 3)

Na escola da guerra Nietzsche considera Heráclito como sendo aquele que mais se aproxima de seu modo de filosofar. A disputa apresenta-se como um dínamo indispensável para se compreender o movimento contido na filosofia dionisíaca nietzschiana e é em conjunção com o pensamento heraclítico que esse impulso irrompe. “Para Nietzsche a guerra significava que o mundo heraclítico-dionisíaco irrompe na política e produz o caso de emergência na vida, e com isso, e exatamente com isso, a cultura seria fecundada” (SAFRANSKI, 2005 p.75).

O *agón* é, desse modo, interpretado à luz dos escritos nietzschianos, como o *leitmotiv* de sua produção e estando ligado inelutavelmente à sua concepção de trágico. A tragédia, neste viés, surge como uma superação da decadência ao passo que traduz uma postura afirmativa quanto à vida. Sentimento este que se nutre da sabedoria dionisíaca e inspira os heróis trágicos.

Nesse sentido, como base para nossa proposta de discussão sobre a disputa em Nietzsche, passaremos a rastrear brevemente o surgimento do *agón* (*Wettkamp*) desde a Grécia

pré-clássica ou homérica, passando pelo teatro trágico, procurando fazer o que podemos chamar, em um primeiro momento, de genealogia do *agón*. Esse processo visa apontar mais adiante para o sentido que este termo ganha dentro da perspectiva nietzschiana.

1.1 Considerações sobre o *agón* na Grécia Clássica

A educação do homem grego traduz-se em uma pedagogia bélica. Podemos notar isso nos esportes, na guerra, mas também em suas criações artísticas, como por exemplo, nas tragédias. Assim como podemos notar no conceito de *esticomitia* aplicada no teatro grego. Denomina-se *esticomitia* o duelo verbal entre o protagonista e o deuteragonista, espaço beligerante, em que os interlocutores dizem um verso de cada vez, não raramente intercalados, pela fala de um coreuta. É no teatro grego que vislumbraremos, a princípio, a importância da metamorfose através de interposição de ideias, justapostas de acordo com o gênero trágico. Os poetas trágicos são os poetas do *agón* e na agonística sempre existe algo em jogo pelo qual vale a pena duelar; sobretudo pelo domínio da verdade. Vale ressaltar que o século V a.C., é o nascedouro desses textos, é um século marcado pela chamada democracia ateniense, período em que o choque de ideias e interesses políticos configurava-se como pano de fundo de tais tramas. É desse modo que Nietzsche, um dos mais eminentes filósofos a oferecer uma filosofia combativa, nos revela em seu ensaio autobiográfico escrito em 1888 de forma retrospectiva e confessional o seu “verdadeiro conceito” de trágico contido em *O Nascimento da Tragédia*:

A afirmação da vida, também nos seus mais estranhos, mais árduos problemas, a vontade de viver fruindo o *sacrifício* dos mais altos tipos produzidos pela sua inexauribilidade, *isso tudo* era para mim dionisíaco, era a ponte de passagem para chegar à psicologia do poeta *trágico*. Contudo, *não* para libertar-se do temor e da piedade, não para purificar-se de uma paixão perigosa com um gesto violento – neste sentido bem mal a interpretou Aristóteles -, mas sim para ser *ele mesmo*, acima de temor e da piedade, a eterna alegria do porvir, aquela alegria que encerra em si também a *alegria da destruição*. (EH/EH, *O Nascimento da Tragédia*, § 3)

Temos em Nietzsche, para além da mencionada visão aristotélica da tragédia, um estudo sobre o trágico no filósofo. Existe em sua produção alguns conceitos que foram se transformando, perspectivamente, e outros que por outro lado retornam em outros momentos da produção do filósofo alemão, como o no caso do trágico: em *O Nascimento da Tragédia*, o trágico é percebido a partir da ideia de uma metafísica do artista. Porém, em sua fase tardia assistimos ao surgimento de sua fisiologia da arte, mas que tem sua gênese em sua primeira grande obra acima citada e bem como em seus escritos preparatórios.

Nietzsche é um filósofo sem aliados e por isso seu olhar crítico se volta para os movimentos de seu próprio pensamento. Toda criação é uma ação estética, e Nietzsche usa a

arte para ventilar sua reflexão, sobretudo sua visão a respeito da tragédia e da Grécia Clássica. Assim entendemos a agonística como um eixo temático importante para o filósofo. Vale ressaltar que Nietzsche têm nos gregos seu modelo de tragicidade, e retoma a antiguidade clássica para pensar sua própria filosofia. Tal período histórico serve também para a filosofia nietzschiana como lugar onde encontramos a potência de seu pensamento. Analisar tal momento ajuda a entender como essa retomada da Grécia Antiga incide em seu fazer filosófico. De modo diferente de Aristóteles, Nietzsche não se ocupa com o efeito purgativo e purificador do mito. Também não se interessa por compreender as partes constituintes da peça e suas articulações que ocuparam o pensamento do estagirita. Ainda que bastante influenciado pelo romantismo, podemos afirmar que Nietzsche também não volta aos gregos como na busca de uma infância perdida. Seu olhar é de outro calibre, seu estudo da tragédia grega lhe revela o espírito agonístico desse povo, mas antes, deixa entrever que a própria vida possui um movimento de contraposição de forças que lhe é inerente. Esse será um dos temas centrais da leitura nietzschiana do trágico e será sobre ela que concentraremos nossa análise nesse trabalho.

Para muitos pesquisadores, tais como os helenistas Arnasson e Murphy (2003), os historiadores Jean-Pierre Vernant (2005) e Pierre Vidal-Naquet (2005) e filósofos como o primeiro Nietzsche⁷ o elemento que promove e exprime tal ação é o *agón*⁸, que se reveste, por conta dos variados significados que carrega, de sentidos e funções também diversas. Elemento que pode conter variados significados, dentre eles temos dois principais: o primeiro que se refere ao confronto físico e o outro, a articulação elocutória dentro de um dado discurso que vise o convencimento, como no caso da sofística, da dialética e da retórica⁹.

Buscaremos, ao longo deste estudo, privilegiar a segunda concepção, posto que esta demonstra mais afinidade com o intuito que pretendemos pontuar aqui. Para Duchemin, só “se pode legitimamente usar a palavra *agón* somente se houver um debate regular, um duelo verbal real, em que a palavra é tomada sucessivamente, por cada uma das partes em que os pontos de

⁷ Os primeiros textos de Nietzsche denotam a importância que o estudo do trágico terá na formação de seu pensamento. Esse trabalho se baseará, sobretudo, em escritos desse período como *A visão dionisíaca de mundo*, *Cinco prefácios para livros não escritos*, *A filosofia na Idade Trágica dos Gregos* e *O Nascimento da Tragédia*.

⁸Cfme Lemare: “*agón*, *onos*: substantivo masculino derivado do verbo *algw*, empurrar, conduzir., .incitar./ **I** Assembleia, reunião: localização, lugar, localização para uma reunião./**II** Assembleia para os jogos públicos / de esportes: 1 localização para estes jogos; 2 os próprios jogos, concursos, luta;/ 3 objetivo proposto para os concorrentes./**III** Por ext., luta, combate:/1 ação militar, batalha; 2 luta judiciária; 3 Processo; 4 luta pela vida; 5 perigo; 6 por ext., momento crítico, circunstância; 7 preocupação.” (LEMARE, 2015, p.12)

⁹ As três formas de pensamento estão ligadas à arte do convencimento a partir da argumentação e do movimento de mudança. Este fruto exatamente da possibilidade de se observar de um ângulo diferente um dado fenômeno ou problema. Acreditamos, neste estudo, que tais conceitualizações estejam intimamente ligadas a ideia de *agón* e que, de certo modo, carreguem este consigo. As palavras mudam, mas o sentido, e neste caso é o de choque de contrários ou de disputa, é sempre caro ao povo heleno.

vista são defendidos até o esgotamento dos argumentos” (DUCHEMIN, 1945, p.3). Portanto, podemos compreender que o *agón* é um confronto que se dá de forma organizada, no qual se contrapõem discursos distintos seguidos de intercâmbios de versos.

Elemento causador de tensão entre opostos por excelência, o *agón* nasce, de fato, no século V a.C. Esse período é um dos poucos em que é possível precisar o nascimento de um gênero literário na Antiguidade. Será a partir do contexto e das condições que envolvem seu surgimento, que poderemos compreender a estrutura da poesia, sobretudo da épica e da tragédia¹⁰. Quando relacionado ao gênero dramático o *agón* traz a ideia de competição artística entre coros, personagens e, por sua vez, também entre os próprios dramaturgos, como veremos no próximo tópico.

Ainda que o conceito de *agón*, devido a seu amplo campo semântico, não permita expressar com exatidão seu significado pleno (o que enriquece ainda mais a discussão), a chave de leitura proposta por essa pesquisa o ligará ao confronto como sua definição mais fundamental. No teatro, junto ao *agón*, há uma dada noção de profundidade que geralmente se sucede à derrocada do herói, na qual existe certa dignidade na queda¹¹, posto que é na tragédia grega que encontraremos os principais exemplos quanto a este conceito, sem deixar de notar que nas epopeias homéricas tal acepção já se encontra presente, mesmo que de forma embrionária. É preciso notar, nesse sentido, que o mito do período homérico e hesiódico continuam presentes no período áureo da tragicidade grega, mas sob nova roupagem.

O homem trágico habita o mundo em harmonia com todas as forças naturais; para ele, não há nada que seja supérfluo, não há objeções à terra, ao corpo, aos sentidos. O universo é divino em sua totalidade. Desde Hesíodo e Homero, até os grandes trágicos, como Ésquilo e Sófocles, todas as forças terrestres são consagradas. Não há necessidade de acreditar em um mundo transcendente, não é preciso sustentar a crença em outra vida supostamente mais perfeita e duradoura. (BARRENECHEA, 2014, p.53)

Assim como o homem habita, segundo Barrenechea, em harmonia como o mundo, acreditamos que o *agón* também faça parte de mesma harmonia como uma força subterrânea

¹⁰ Poucos gêneros apresentam datação tão precisa como a tragédia grega. Registro este que pode ser comprovado através dos próprios textos e relatos advindos de documentos históricos narrados por estudiosos desse período. Para Raquel Gazolla, a “tragédia grega é um substantivo, é um ritual apresentado na forma de encenação, num espaço de grande visão - o teatro - para os homens que vivem na *pólis* e faz parte de uma série de outros eventos em homenagem ao deus (GAZOLLA, 2001, p. 19)”. O deus em questão é logicamente Dioniso, o patrono do teatro grego.

¹¹ “Será fácil chegar a um acordo sobre o primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico, se poderia descrever como a dignidade da queda (LESKY, 2003, p. 32)”. Com essa citação pretendemos anunciar a ideia de que os heróis trágicos geralmente são personagens que passam por percalços e crises que põem sua própria existência em situações-limite, mas que mesmo nessas circunstâncias sua nobreza se mantém até que consigam ultrapassar tais momentos. O herói trágico, a nosso ver, é aquele que cai em desgraças, mas compreende que essa queda faz parte do jogo da vida e busca se desvencilhar da mesma ou sucumbir heroicamente.

que faz como que as forças existentes neste mesmo mundo possam procriar novas configurações da existência do homem. Os poetas Homero e Hesíodo nas epopeias *Ilíada* e *Odisséia*, no caso do primeiro, e *A Teogonia* e *O trabalho e os dias* no segundo, demonstram que as forças divinas apresentadas em seus poemas são expressões da natureza em seu estado bruto, isso se traduz pelo conceito de *titanomaquia*, que mostra os titãs, representantes das forças antigas, travando conflito contra os novos deuses. Ritualística que carrega em seu bojo a ideia belicosa presente em tal disputa. Segundo Féral: “Já em Homero é encontrado o registro da palavra *agón*, o que testemunha que se trata de um vocábulo muito antigo que foi empregado num tempo quando a literatura ainda era oral” (FÉRAL, 2009, p. 40), momento este em que a razão socrática ainda não havia sido inaugurada entre os helenos e que, portanto, a *mitopóetica* traduzia a vivência do homem em sociedade, tendo como pano de fundo o fogo da guerra. De acordo com Detienne: “Portanto, é em Homero e, sobretudo, na *Ilíada* que a vida dos deuses se abre em sua densidade, na mistura de acontecimentos e rotina que a caracteriza” (DETIENNE, 1989, p. 41).

No entanto, tratar da acepção geral de poesia ou do *agón* no texto épico nos afastaria demasiadamente do objetivo deste estudo. Nesse sentido, optamos, portanto, por iniciar nossa pesquisa a partir do *agón* na tragédia grega, pois será nela que sua presença se fará mais evidente. Ademais, é para o trágico que grande parte dos estudos de juventude de Nietzsche se voltam, e tal conceito é posto de forma singular pelo filósofo alemão.

A alegria metafísica como o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. (GT/NT § 16)

A saga do herói nos serve, assim como o Dionísio destruído pelos Titãs, como uma metáfora, de forma a nos lembrar de nossa finitude e de nossa condição efêmera. Deste modo a vontade helênica se eleva e se envolve no manto do júbilo e da alegria por meio do sentimento trágico proveniente da sabedoria dionisíaca. O aniquilamento do herói nos serve como farol para nossas próprias ações, e, de forma espelhada, a ação heroica desnuda nosso mundo inconsciente que através da imagem do herói emerge para a superfícies de nosso ser. No gênero trágico, não raro os heróis são arrebatados por forças que quase os fazem sucumbir, experimentam sofrimentos e desgraças que podem os conduzir a seu fim, a dignidade da queda traz essa ideia, de certo sentimento abismal experienciado por essas personagens, como

apontado por Dias, quando esta nos informa, quanto ao efeito trágico pensado por Nietzsche, que:

A tragédia proporciona ao grego a possibilidade de experimentar o dionisíaco e voltar para o dia a dia, sem a visão pessimista da vida. A revelação levada a cabo pela tragédia traz consolo. Expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. Traz de volta o grego sofredor, conforta-o, proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível em sublime. (DIAS, 2015, p. 232.)

A filosofia nietzschiana é atravessada por esse sentimento abismal. Geralmente as imagens oferecidas pelo filósofo tocam no cerne dessa questão, entender o homem como ser perecível e que carrega consigo o peso de sua própria finitude. É na brevidade e na escassez de respostas conclusivas sobre o que é de fato existir e qual o fundamento último da vida que esse sentimento se firma. Como na passagem da corda pensada pelo filósofo em *Assim Falou Zaratustra*, obra em que a pensamento abismal nietzschiano surge com toda sua força e esplendor. Posto que para Nietzsche o homem é uma corda sobre um abismo. Esse sentimento surge na filosofia nietzschiana de forma mais contundente, em uma belíssima passagem, no prólogo de Zaratustra onde verifica-se que:

O homem é uma corda, atada entre o animal e o super-homem –uma corda sobre um abismo. Um perigoso para-lá, um perigoso a-caminho, um perigoso olhar-para-trás, um perigoso estremecer e se deter. Grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado, no homem, é ser ele uma passagem e um declínio. (Za/ZA § 4)

O homem para Nietzsche seria, portanto, uma seta e não uma meta, e o personagem conceitual nietzschiano Zaratustra, que é um tipo de personagem trágico, serve como um bom exemplo desse sentimento abismal contido na filosofia nietzschiana que apontamos acima. Essa experiência do abismo é fundamental para o filósofo e é exatamente esse sentimento que toma o herói, esse sentimento de abismo, de falta de sentido que Nietzsche percebe no trágico e utiliza na sua filosofia. As noções de vida e de potência em Nietzsche encontraram-se permeadas por esse sentimento. Todavia, apesar do declínio dos heróis, seus atos estão repletos de dignidade e grandeza, por tratarem-se, em sua grande maioria, de indivíduos de alta estirpe.

Sobre o caráter do herói trágico Aristóteles, em sua *Poética* afirma:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1973, p. 447).

Para o estagirita a imitação de ações grandiosas e sublimes está relacionada com a tragédia. Estando ligada, portanto, a ações que imitam homens de valores elevados, de estirpes

nobres, como é o caso dos *Labdácidas* e dos *Atridas*, personificados no *Ciclo Tebano* e na *Trilogia Oréstia*. Como exemplo maior, temos a obra cunhada pelo tragediógrafo clássico Sófocles, *Édipo Rei*, citada pelo autor como um momento marcante da história do gênero para o povo grego. Os elementos contidos nessa narrativa são exemplares, o enredo (*mythos*), (*melopeia*) a musicalidade e o reconhecimento são características que segundo o autor são elementos trágicos *par excellence* desse gênero. Características essas apontadas pelo filósofo como ornamentos, justamente por embelezar e adornar o drama Ático.

O *agón* no trágico, como afirmado anteriormente, tende, portanto, não apenas a abarcar a ação violenta, truculenta e combativa, mas também está relacionado com o movimento e a mudança, presentes na articulação discursiva. Nesse sentido, está fortemente vinculado à retórica sofística e a construção discursiva da época, utilizando-se de elementos como a persuasão, o convencimento, a ambiguidade e a ironia¹². Posteriormente, o dualismo nascido com o pensamento socrático degenera os valores trágicos de até então. O homem dialético metafísico toma à frente do pensamento ocidental na perspectiva pós-socrática.

Assim, vale ressaltar que a postura polêmica adotada por Nietzsche se dá em sua crítica quanto ao conceito de tragédia proposto por Aristóteles como um movimento que permite reatar seu pensamento à própria sofística, visto que para que haja a polêmica se faz necessária a contraposição de ideias. O sofista depende da polêmica. E, nesse sentido, o filósofo alemão se coloca diametralmente em oposição ao estagirita, desconstruindo tal aspecto da tragédia canônica, já que para o grego, a tragédia conceitua-se como uma representação de ações nobres, de homens de caráter elevado, ornamentada por meio do diálogo contido no espetáculo cênico, tendo por definição um tipo específico de mimese. Assim:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 1973, p. 47-48)

Em contraposição à definição aristotélica, e para dar lustre a nossa proposição de que a tragédia para Nietzsche se opõe à perspectiva de Aristóteles, principalmente quanto ao seu conteúdo prescritivo e moralizante, que apresentaremos os argumentos a seguir. Para Nietzsche,

¹² Segundo Romilly “[...] chama-se normalmente de ironia trágica o fato de um personagem utilizar-se de fórmulas de duplo sentido, que o seu interlocutor não está em condições de compreender, mas que podem ser percebidas pelo espectador” (ROMILLY, 1998, p. 92). A influência da sofística na tragédia ficará evidente na obra dos principais tragediógrafos desse período, sobretudo em Eurípedes, tragediógrafo que para Nietzsche, juntamente com o pensamento socrático-platônico levará ao declínio do espírito trágico. Trataremos mais detidamente desta temática mais adiante no trabalho.

a tragédia não desperta os mesmos afetos como a defendida pelo estagirita, ao contrário, pela positivação dos sentimentos divergentes que constituem a própria vida, supera a carga negativa ou purgativa proposta pela definição catártica, que *A Poética* traz. Desse modo, oferecemos a seguinte passagem contida nos *Fragmentos Póstumos*:

Apontei repetidas vezes para o grande equívoco de Aristóteles, quando ele acredita reconhecer os afetos trágicos em dois afetos deprimentes, no horror e na compaixão. Se tivesse razão, a tragédia seria uma arte perigosa para a vida: seria preciso prevenir os demais a seu respeito, bem como a respeito de algo que pudesse prejudicar a comunidade e que fosse suspeito. A arte, que em outros casos constitui o grande estimulante da vida, uma embriaguez de vida, uma vontade de viver, seria aqui prejudicial à saúde, pois estaria a serviço de um movimento, descendente, como se fosse servidora do pessimismo (FP, 15[10]).

Assim fica evidente que são os aspectos afirmativos da tragédia que interessam a Nietzsche, não a dissecação descritiva oferecida por Aristóteles, que pode ser lida como um tipo de tentativa de purgação dos impulsos negativos, que através da encenação cênica conduziria o homem a sua plena saúde, da alma e do corpo, através de um *pharmakon*.

A culpa e a expiação são para Nietzsche alguns dos elementos que constituem a leitura aristotélica da tragédia grega, a qual ele irá fortemente se contrapor. Será nesse viés que Nietzsche escreverá uma de suas primeiras obras: *Introdução à tragédia de Sófocles*, na qual apresenta o drama edipiano, extremamente elogiado como tragédia exemplar pela *Poética* de Aristóteles, como uma tragédia menor se comparada aos dramas mais antigos. Será nessa perspectiva, que Ernani Chaves na introdução que faz a obra de Nietzsche, assoma:

A confrontação com Aristóteles e seus epígonos aparece desde as primeiras linhas da *Introdução às preleções sobre Sófocles*. Ela se mostra, em especial, na crítica de Nietzsche à relação entre culpa e destino presente nos “dramas do destino”, versão propriamente alemã da tragédia antiga. Nesses dramas, as noções de falta e punição assumem um papel oposto, segundo Nietzsche, ao representado na tragédia antiga. Nesta tratava-se de um ponto de vista estético; naquela, simplesmente um ponto de vista moral e jurídico, sustentado na ideia de uma “justiça poética”. Aparentada a um tribunal, a tragédia moderna faria do herói trágico, na linhagem da crítica de Sêneca, um cristão arrependido de seus pecados. (CHAVES, 2014, p.10)

A interpretação divergente de Aristóteles se desenvolverá ao longo de suas obras, culminando, ainda na juventude, na produção de *O Nascimento da Tragédia* como uma obra “antiaristotélica”¹³.

¹³ Nas palavras de Ernani Chaves: “Nietzsche pode distinguir com clareza entre a obra de Aristóteles e as suas sucessivas interpretações, que “moralizam” a tragédia e tornam a *Poética* menos uma reflexão e mais um manual prescritivo, ele segue, na sua interpretação, um caminho discordante de Aristóteles. Esse caminho desembocará n *O Nascimento da Tragédia* , onde podemos perceber uma teoria da tragédia antiaristotélica” (CHAVES, 2014, p.10). Essa definição apresentada pelo comentador está ancorada, por sua vez em Enrico Muller, ““Aesthetische

Deste modo, temos, através da tragédia a construção de um caráter ético/estético para o homem. Enquanto que para Aristóteles temos um tipo de prescrição, em Nietzsche há um diagnóstico que aponta para o pessimismo dos helenos. Nas palavras do filósofo:

A tragédia significaria então um processo de dissolução, sendo que os instintos da vida se destruiriam a si mesmos no instinto da arte. Cristianismo, niilismo, arte trágica, *décadence* fisiológica: andariam de mãos dadas, chegariam à primazia na mesma hora, impulsionariam uns aos outros para a frente, para baixo!... A tragédia seria um sintoma de decadência (FP, 15 [10]).

Para Nietzsche, o homem é uma autocriação constante e inacabada, sempre como uma potência transformadora totalmente sem sentido e sem fundamento último, ou seja, uma afirmação sempre prenhe de novos sentidos, não uma negação.

Com o conceito de *hybris*¹⁴ temos outro momento ímpar na construção conceitual aristotélica acerca do gênero trágico. Ela representa a desmedida, a mudança da boa para a má fortuna no enredo da peça. Essa amplitude conceitual e sua complexidade (criada a partir do uso de termos próprios como *hybris*, *agón*, *hamartia*, *catástrofe*...) permitirá ao tragediógrafo a criação de textos carregados de diversas implicações e sentidos, tanto éticos, como antropológicos, políticos, enfim, de elementos que ampliam e compõem as ações humanas em sua completude, evidenciando certos aspectos da realidade. Todo esse cabedal proposto pelo trágico provoca os sentimentos humanos, e o homem ainda parece ser o mesmo da perspectiva das emoções e afetações que o atravessam do que aquele de outrora. Isto é dito logicamente com o devido cuidado de não cair em anacronismos. Contudo, quando pensamos nos mistérios da natureza humana, notamos certa linearidade, ou até mesmo um movimento cíclico de retorno a essas crenças e valores. A *hybris* traduz esse sentimento de descontinuidade de ruptura, em suma, um desacordo entre deuses e homens, tendo em vista o registro trágico.

A personagem trágica erra por exagero, por desconhecimento ou por estar nas mãos de forças que escapam ao seu domínio. Tal exagero que o conduz a esses desvios é geralmente apontado como sendo fruto da *hybris*. O homem é apenas uma peça no jogo divino, “[...] a intervenção divina se recorre para fatos fora do drama, quer anteriores, que um homem não possa saber, quer posteriores, que demandem predição e anúncio, pois aos deuses atribuímos o poder de tudo ver (ARISTÓTELES, 1973, p. 5)”. Contudo vale ressaltar que essa é uma

Lust’ und ‘dionysische Weisheit’. Nietzsches Deutung der griechischen Tragödie”, *Nietzsche-Studien*, Berlin/Nova York, Walter de Gruyter, vol.31, 2002, p.137, nota 10.

¹⁴ A palavra “*hybris*” remete à desmedida, à ultrapassagem do limite normalmente cometido pelo herói trágico, tanto acarretada pelo estado de espírito agitado pela paixão ou pela força dos afetos (prazer, amor, ódio), quanto pela expressão deste estado de espírito marcado pelo seu sofrimento.

interpretação corrente da tragédia grega, mas não é a única. Édipo rei, por exemplo, pode ser compreendida como uma tragédia mais próxima do humano que do divino, posto que a carga dramática se dá exatamente pela ação de Édipo em lutar com suas próprias forças contra o destino que lhe aguarda. A tensão dessa peça repousa exatamente nesta tensão entre a ação humana e a força do destino. A sanha de Édipo em ultrapassar todos os limites, inclusive de seu próprio vaticínio, é que o conduz a sua catástrofe. Temos desse modo uma antinomia entre destino absoluto e culpa. O *agón* edipiano se dá na falta de equilíbrio entre esses dois vetores. “[...] o grego queria absoluta fuga para fora desse mundo da culpa e do mundo do destino: sua tragédia não consolava algo como um mundo após a morte” (ETS/ITS § 1). É na impossibilidade de se desvencilhar de tal culpa que Édipo se autopune.

É exatamente pelo desejo de reconciliação entre o herói e o mundo que a *hybris* se faz presente na tragédia. Fugir dessa desmesura leva os heróis trágicos, geralmente à fatalidade, ou golpe trágico, Aristóteles chama esse movimento de *catástrofe*. Quando a personagem pensa ter se livrado daquilo que lhe impelia, mas que devido a esse golpe trágico é arremessado ainda mais contundentemente num movimento de queda e agonia. Como exemplo podemos citar o momento em que Édipo pensa ser o mensageiro aquele que o livrará de seus tormentos, mas a notícia que este traz aumentar-lhe-á ainda mais seu sofrimento, justamente por ter-lhe dado o sentimento ilusório de inocência quanto ao nome do assassino de seu pai. Denomina-se catástrofe essa experiência de plena queda após certo momento de alívio, mas que se converte em uma dor ainda mais pungente.

Desse modo, em relação ao conceito de *hybris*, é válido ressaltar que:

Com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da norma da medida, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas (ABBAGNANO, 2003 p.520).

O mundo grego se apresenta como o nascedouro das mais variadas perspectivas sobre a condição humana ao longo dos séculos, sua formação e desenvolvimento; a civilidade, as leis, as artes, devem muito a esse primeiro momento do despertar do ocidente. E com tal conceito não seria diferente, a *hybris* representa deste modo o desequilíbrio, a desarmonia e a necessidade do herói trágico fugir ou reparar tal erro, desviando-se da queda, do infortúnio, suscitada pela *harmatia*. *Hamartia* é o erro, a falta cometida pelo herói, causada geralmente pela *hybris*, pela desmedida própria de seu temperamento.

Sobre erro trágico, a *hamartia*, Aristóteles pontua que tal ação:

É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [hamartia]; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (ARISTÓTELES, 1973, p. 454).

Portanto, fica claro que a força expressa pelo protagonista das tragédias gregas com seus antagonistas pode ultrapassar e muito a racionalidade, o que se é até esperado. A ação praticada pelo herói trágico por muitas vezes o conduz a sua própria derrocada, exatamente por sua essência agônica.

No entanto, o *agón* não se restringe a poesia, antes permeia, sob vários aspectos a própria cultura grega, deixando marcas indeléveis no seu desenvolvimento. A história de tal cultura nos reporta a memoráveis guerras entre povos, como é o caso da guerra de Tróia, Peloponeso, Salamina, entre outras. Querelas que nos ajudam a compreender a íntima relação dos povos da antiguidade clássica com o combate, com a guerra. A presença da agonística se dá, assim, nos mais variados ramos do convívio grego, daí Vernant afirmar que:

[...] O espírito de luta que opõe as cidades entre si é apenas um aspecto de um poder muito mais vasto, funcionando em todas as relações humanas e até na própria natureza. Entre os indivíduos e entre as famílias, assim como entre os Estados, nos concursos dos jogos, nos processos do tribunal, nos debates das assembleias, assim como no campo de batalha, o grego reconhece sob nomes diversos como *Polemos*, *Eris*, *Neikos*, esse mesmo poder de confrontação que Hesíodo coloca nas raízes do mundo e que Heráclito celebra como pai e rei de todo o universo. (VERNANT, 2010 p.24)

Sob tal perspectiva podemos observar que o princípio do confronto apontado acima está presente no cerne do pensamento grego desde seu nascedouro e permeia também suas mais variadas instituições, como por exemplo, o discurso político e a constituição do direito, bem como o mundo das artes, lugar de destaque que aponta o denominado *agón* verbal, como força elocutória que define quem serão os vencedores. Quanto a este ponto, vale ressaltar que a agonística é como que uma espécie de matriz no tocante à arte do convencimento. O século V além de presenciar o surgimento do *agón* trágico também vê florescer a sofística.

Quando puxamos o fio que nos conduz ao sentimento agonístico somos levados a pensar em ideias opostas, como por exemplo: a relação finito e infinito (*Apeiron*); justiça e injustiça (*Diké*); limitado e ilimitado (*kósmos*). Em suma, por forças ou potências antagônicas, paralelismos divergentes que povoam a nossa relação com a realidade. Nesse sentido, o mundo grego se apresenta como o nascedouro das mais variadas perspectivas sobre a condição humana ao longo dos séculos, bem como, sua formação e desenvolvimento. A civilidade, as leis, as

artes, devem muito a esse primeiro momento do despertar do ocidente e com tal conceito, o *agón*, não seria diferente.

Entendemos, seguindo essas linhas, que na filosofia nietzschiana o *agón* se entrelaça à tragédia grega como estetização da cultura, singularizando-se e produzindo uma postura outra quanto à tradição filosófica. A ruminação nietzschiana assume um caráter diagnosticador, e se seu olhar se volta para a tragédia ática, é para pensar os valores de seu próprio tempo, sejam eles políticos, estéticos ou culturais.

É nessa linha que Pearson comenta:

Nietzsche é um pensador preocupado com o destino da política no mundo moderno. Basta passar os olhos em suas abrangentes preocupações – desde suas primeiras preocupações com o *agón* grego até a tentativa de escrever uma genealogia da moral e o diagnóstico do niilismo para caracterizar o mal-estar e a doença morais dos seres humanos modernos – para se compreender que Nietzsche é primeira e primordialmente um pensador ‘político’. Estou convencido de que se faz necessário uma abordagem muito mais sensível do tema do que até agora adotada (ANSSELL-PEARSON, 1997, p 18).

Essa “nostalgia da Grécia Antiga” tem como pano de fundo denunciar os valores que, para Nietzsche, em seu próprio tempo degeneram a vida. Se a incursão aqui proposta às origens do *agón* na tragédia grega é anunciada, é com o intuito de entender a importância de tal temática no pensamento nietzschiano, com especial atenção ao jovem Nietzsche.

1.2 O *agón* e a tragédia grega

A tragédia possui íntima ligação com o teatro, que por sua vez era carregado de muitos vetores como a religiosidade e civilidade, a educação e a política, ou seja, a representação teatral expressa os elementos históricos e sociais de sua época que passam por uma sensível modificação no séc. V a.C. Assim, entendemos que quando pensamos o lugar do elemento trágico na cultura ocidental, lidamos também com uma gama de outros efeitos que estão vinculados intrinsecamente com o modo de ser da humanidade, ou seja, atravessam essas representações também questões antropológicas que anunciam um novo tipo de formação humana. Sobre isto, Vernant afirma que:

[...] a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marcam uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. (VERNANT, 2005 p.01)

A tragédia expõe certa desarticulação do *kosmos* e propõe uma nova (re)configuração deste a partir de ações que estão de acordo com novos valores insurgentes e que tiram do eixo os antigos. Este *agón* desestruturante pode ser apontado como elemento de reconfiguração dos

valores fixados pela nova ordenação cósmica, isto é, o tornando maleável, passível de mudanças. A tragédia é, portanto, uma poética da ruptura do *kosmos*¹⁵.

Não podemos esquecer que quando Nietzsche fala da luminosidade apolínea está também fazendo alusão ao período homérico, sendo que a ruptura apontada acima se relaciona com a transfiguração desse mesmo *kosmos*. Basta lembrarmos que todos os olímpicos compartilham de tal mundo luminoso. E a reconfiguração que o filósofo aponta indica que entre os helenos houve, nessa passagem dos valores homéricos para os trágicos, uma acentuada mudança nos *Kosmos* destes, em seus *ethos*, sua cultura e no modo como enxergam a vida. Nietzsche pratica uma espécie de apologia ao homem trágico, exatamente pela mudança de postura deste ao se deparar com sua própria finitude, abraçando a vida jubilosamente. Assim, afirma Nietzsche que:

No mundo homérico, a partir do efeito de uma tal religião, a vida é conhecida como o que é em si digno de ser almejado: a vida sob o claro brilho solar de tais deuses. A dor do homem homérico reporta-se ao abandono dessa existência, antes de tudo ao ter que abandoná-la cedo: quando o lamento se faz ouvir, é por “Aquiles de curta vida”, é pela rápida mudança do gênero humano [Menschengeschlechtes], pelo desaparecimento do tempo dos heróis. Não é indigno dos maiores heróis ansiar por continuar vivendo, mesmo que seja como um trabalhador diarista. Nunca a “Vontade” se expressou mais abertamente do que na helenidade, cujo lamento mesmo ainda é a sua canção de louvor. (DW/VD § 2).

Temos, portanto, nessa mudança de paradigmas proposta por Nietzsche, uma postura outra tanto no viés estético, com os arquétipos homérico e trágico, como uma mudança política profundamente importante neste ponto de ruptura na cultura helênica. Esse momento dos escritos de juventude no pensamento do filósofo é marcadamente transpassado por uma crítica ou *mal-estar* na cultura ocidental. A grecidade é o ponto alto da cultura para Nietzsche¹⁶. A

¹⁵ De um lado a tragédia significa em si mesmo uma ruptura, na sua própria estrutura interna (mas sempre se pautando no mito): a passagem do herói de uma situação normalmente boa para a desgraça, de outro: a tragédia representa duplamente outras rupturas:

I - O rompimento com a ordem (cosmológica) anterior vigente, a mudança dos deuses antigos pelos novos, a passagem dos titãs para os deuses olímpicos.

II - Essa situação espelha as condições históricas da própria Grécia no período: a mudança do ordenamento político e jurídico na cidade, o nascimento da democracia em contraposição à tirania absoluta do regime anterior.

¹⁶ Nietzsche no período que escreve *A introdução à tragédia de Sófocles* está muito influenciado pela leitura de sua época, derivada do Romantismo alemão, que encontra na cultura helênica um modelo produção artística superior em contraposição ao que é produzida pelos modernos. Nas palavras do tradutor Ernani Chaves: “No seu conjunto, as preleções sobre Sófocles têm como fio condutor um tema muito recorrente na época, qual seja, o da comparação entre a tragédia antiga e a moderna, nos rastros da famosa *Querelle des anciens et modernes*. Poderíamos acrescentar, inclusive, que esse é o traço que caracteriza, nesse momento, a reflexão de Nietzsche sobre a tragédia grega: apresentar a especificidade dela diante da tragédia moderna” (CHAVES, 2014, p.9). Mas, ainda que Nietzsche pareça concordar com o pensamento sobre a modernidade iniciada pela famosa *Querelle* (que ganha uma nova perspectiva quando passa da França para a Alemanha), sua interpretação é muito singular, aguda e original na crítica que lhe dirige. Nietzsche não vê na modernidade uma mera inaptidão para construir uma produção artística característica de seu tempo, mas também uma forma de pensar degenerada que conduz os

inovação filosófica nasce com os gregos e a filosofia nietzschiana é uma tentativa de encontrar uma greicidade, o elemento basilar dessa cultura.

Para Nietzsche, o maior exemplo de greicidade é representado pelas figuras de Hesíodo e Homero. Assim temos no jovem Nietzsche um projeto político e cultural. Quando Nietzsche busca essa natureza grega não deixa de pensar em seu próprio tempo, o que explica as marcas de seu pensamento nesse período serem o anti-iluminismo, a aristocracia do pensamento e a crítica à ideia de modernidade. Assim entendemos que *O Nascimento da Tragédia* traz em seu bojo problemas políticos, e como sabemos o século V a.C é compreendido como significativo neste tocante. Se fizemos alusão a essa dita transfiguração como mudança de valores, foi intentando demonstrar como esses novos valores são entendidos pelo filósofo. *O Nascimento da Tragédia* seria, portanto, o renascimento da greicidade, como bem salienta a filósofa Scarlett Marton, quando nos informa que:

O Nascimento da Tragédia não é propriamente um trabalho filológico, mas considerações filosóficas acerca da tragédia na Grécia Antiga. Até então, filólogos estetas e historiadores haviam sublinhado apenas um princípio na arte grega: o apolíneo. Nietzsche contrapõe o dionisíaco, com seu caráter de vertigem e excesso. Esses princípios são manifestações, na arte, de duas pulsões cósmicas e, conjugados da tragédia, permitem aos gregos encontrar o equilíbrio entre elas. (MARTON, 2006 p. 25)

Notadamente as transformações pelas quais a Grécia vai passar no período trágico, são para Nietzsche fruto da tragédia esquiliana pela qual é mais inclinado a ter como modelo desse gênero. A Grécia Clássica representa a jovialidade pensada por Nietzsche como antídoto ao pessimismo e se a tragédia, principalmente a esquiliana, surge no horizonte como consolo à decadência, é exatamente pela postura afirmativa pensada pelo filósofo. Nesse sentido, o destino do homem trágico é recompensado pelo ensinamento que a educação pela dor proporciona, elevando assim o espírito do herói trágico, razão pela qual Nietzsche acredita que:

A forma mais universal do destino *trágico* é a derrota vitoriosa ou o fato de alcançar a vitória na derrota. A cada vez, o indivíduo é derrotado: e, apesar disso, percebemos seu aniquilamento como uma vitória. Para o herói trágico, é necessário sucumbir por aquilo que ele deve vencer. Nesse grave confronto, intuimos algo da já aludida estima suprema da individuação: aquela de que um originário precisa para alcançar seu último objetivo de prazer. De modo que o perecer se revela tão digno e respeitável quanto o nascer, e de modo que o nascimento deve cumprir, ao perecer, a missão que lhe é imposta como indivíduo. (FP, 1870-71 7 [128])

homens a uma negação da vida. Sobre essa questão da influência e da posterior crítica que Nietzsche desenvolverá aos seus contemporâneos, ver CRESPO, 2015.

Na tragédia ática o adjetivo trágico é usado com o intuito de descrever um destino (moira) fatídico, no qual o homem é impelido a lutar contra forças que desconhece. Assim, ele comete desequilíbrios que muitas vezes se revertem em ações que o conduzem a seu próprio fim. A tradição, nessa direção, se apresenta como uma contradição, geralmente revelada pela ironia trágica, espécie de efeito narrativo que acentua a ambiguidade contida no ato das personagens envolvidas no combate argumentativo, frequentemente exemplificado nos momentos de conflito entre coro e personagens.

Se puxarmos o fio da tradição grega, notaremos que os elementos que a constituem se revelam como um emaranhado de perspectivas que dialogam proximamente e que não permitem examinar um dado aspecto isoladamente. Dito de outro modo, o espírito ou essência do pensamento clássico caracteriza-se pela interligação de fenômenos que vistos de forma separada podem distorcer seus significados originários¹⁷. Nesse aspecto, a tragédia só foi possível com o advento da democracia ateniense, mas que, no entanto, se apresenta como um fenômeno atemporal, porque mesmo que suas raízes estejam fincadas no solo ático, sua influência cobre praticamente toda a cultura ocidental. Nesse sentido, é como um projeto político cultural que os estudos surgidos na Alemanha a partir do século XVIII e XIX se inserem no primeiro movimento filosófico de Nietzsche, buscando os valores contidos no berço helênico como balizadores de seu próprio tempo. Entender o fenômeno trágico ajuda a compreender tal movimento no pensamento desse filósofo que vê na tragédia a chave para compreender as questões de sua época. No mundo grego, o natural e o sobrenatural se fundem na literatura, na poesia e na religião, estes são fios que podem surgir como elementos de análise para pensar a filosofia nietzschiana sobre o trágico.

O teatro grego apresenta, nesse sentido, uma vasta construção simbólica. Na tragédia grega podemos vislumbrar momentos em que as suas duas principais partes constituintes, coro e personagens, tencionam a narrativa através de combates verbais intensos, comumente esta tensão é descrita como agonística. A noção de *agón* se modifica dependendo da época, da peça e do tragediógrafo que a escreveu. Dessa maneira, Vernant aponta que: “As palavras trocadas no espaço cênico têm, portanto, menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito” (VERNANT, 2005, p. 20).

¹⁷A tragédia grega configura-se como fruto de um momento histórico, e que, portanto, dialoga com incontáveis ramos do fazer do homem desse período. A ideia que este parágrafo busca sublinhar é que se tais fenômenos forem analisados de forma particularizada, a visão que temos desse tempo pode ser distorcida. Não raro os autores que se debruçam sobre esta temática escrevem sobre a política, a religião, a poesia, mas ressaltando a importância de vermos esses conceitos como fazendo parte de um todo.

O desenlace das principais tragédias do período clássico traz consigo o elemento agonístico como um dos essenciais fundamentos da trama. O sentimento trágico conduz, assim, a humanidade a um mergulho em si mesma, em uma tomada de consciência que revela sua finitude em relação à infinitude cósmica, e que a reduz e limita por esta revelação. Dado que o divino é visto como algo inalcançável para esta, a ritualização busca reatualizar a relação da mesma com o sacro, com os ritos primevos.

A tragicidade emana, então, da própria experiência vivencial, tal perspectiva está, como os demais fenômenos, em constante mudança. Entender quais os laços que unem o homem contemporâneo ao do século V a.C. é um desafio, e se tivermos como fator coesivo o fenômeno trágico, esse abismo alarga-se. Não são poucos aqueles que se embrenham em tais sendas “[...] só com hipóteses é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia” (LESKY, 2003 p. 73). A afirmação proposta por Lesky mostra-se pertinente, posto que são hipóteses que movem os estudos trágicos. Novos elementos estão sempre a surgir e desconstruir o modo como enxergamos a experiência do trágico.

O *agón* é um elemento central para a caracterização do gênero trágico, posto que é na força do combate verbal entre as personagens que encontramos sua principal distinção.

O *agón* é um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mais crepitantes. No *agón*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão. (ROMILLY, 1998, p. 37).

Acreditamos que esse combate verbal seja o cerne do trágico em Nietzsche¹⁸. Ideia que será incorporada por Nietzsche em seu modo próprio de filosofar. Esse *agón* não é apenas um elemento do trágico, mas sua tessitura, um modo de pensar que se dá pelo embate através da palavra mesma. É através desta, da palavra, no trágico e como a tensão crescente que se desenvolve nesses diálogos se transfere para a cena. Nesse combate verbal as personagens são construídos, cada argumento forja cada vez mais o caráter de cada um. Nietzsche é também um contendor e aprende muito com isso. O *agón* na linguagem do trágico atua de diversas formas, na ambiguidade das palavras proferidas sem perceber, no duplo sentido que elas detêm, na

¹⁸ No entanto, essa afirmação merece um breve esclarecimento. Nietzsche critica a presença crescente da sofística na tragédia e a mudança que a retórica produz no pensamento grego. O desenvolvimento do trágico que culmina com Eurípides, demonstra uma predileção da parte dialogal do drama frente à sua origem musical. Para Nietzsche, tal mudança é uma das principais que levará o espírito trágico à decadência. Nesse sentido, o que queremos demonstrar aqui quando afirmamos que o combate verbal é o cerne do trágico para o filósofo é que este combate é pensado como um modo de fazer filosofia assimilado por Nietzsche de um modo muito original. Em outras palavras, apesar de Nietzsche questionar a crescente importância que a parte dialogal vai ganhando na tragédia grega, o filósofo aprende com a contenda típica do trágico a ser também ele um antagonista por excelência.

ironia que escapa aos personagens, mas acerta em cheio ao espectador. Podemos dizer que o *agón* verbal é quase um protagonista na cena trágica na medida em que alimenta a oscilação entre as forças e a relação entre verdade e não-verdade, saber e não-saber.

Nietzsche é um estilista e a linguagem, sua variação, o encadeamento e a própria “beleza” estética do texto o interessam. Na sua escrita o trágico possibilita, apesar da rigidez dos elementos que o compõem, pensar a linguagem por uma outra via que não a tradicional, rompendo assim com a tradição filosófica imposta pela chamada filosofia sistemática. Nietzsche tem especial apreço pela questão poética presente no trágico, e isso de certo modo já estava presente no jovem Nietzsche, encarnado em sua interpretação estética da arte trágica.

Ainda uma palavra, generalizando acerca da minha arte do estilo. Comunicar um estado d’alma, uma tensão interna do sentimento por meio de sinais – inclusive “tempo” destes sinais -: eis o que é o estilo; é, desde a multiplicidade dos estados interiores, extraordinária em mim, eu tenho a possibilidade de usar muitos estilos; possuo, em suma, a mais complexa arte do estilo que jamais homem algum possuiu. *Bom* é todo o estilo que exprime verdadeiramente um estado interior, que não se engana acerca dos sinais, do “tempo” dos sinais, das atitudes: todas as leis do período são uma arte das atitudes. Aqui o meu instinto se apresenta como infalível. (EH/EH § 4)

Esse fulgor que se dá através da linguagem é desse modo, incorporado à filosofia nietzschiana através de sua noção de tragicidade, assim como as personagens nas peças do teatro grego estão em permanente conflito com seus contendores, Nietzsche de forma similar está com os seus antípodas.

Para entender o ímpeto intempestivo e extramoral em Nietzsche faremos uso de uma passagem da obra *Ecce Homo*, em que, em sua autoanálise, o filósofo nos faz pensar sobre o tipo de moral a qual se antepõe e a possibilidade de pensarmos uma moral diferente das até então oferecidas. Nietzsche critica as filosofias do progresso ligadas a ideia de felicidade, de verdade, em suma este critica os sistemas que tendem a “melhorar”, “reformular” a natureza humana, principalmente a destruição da metafísica. Assim a filosofia nietzschiana emerge como uma contravaloração da vida avessa ao fastio que a degeneração que os sistemas morais ofereceram até então.

Neste viés escreve Nietzsche

Eu sou, há longo tempo, o homem mais terrível que possa existir; essa circunstância não exclui a faculdade de tornar-me o mais benéfico. Conheço a alegria da *destruição* em grau comparável unicamente à minha força destruidora; e para uma e outra obedeço ao meu temperamento dionisíaco que não separa ação negativa do pensamento afirmativo. Eu sou o primeiro *imoralista*: por isso, sou também o *destruidor* por excelência. (EH/EH § 2)

Notemos que a postura anunciada pelo filósofo coaduna-se com os ditames que o *agón* na tragédia ática apresenta, sendo que para este, o ato, ou força criadora passa por essa relação

entre construção e destruição. A pulsão apolínea representa a ordem, a luz, a medida, enquanto que a pulsão dionisíaca representa o arrebatamento, a embriaguez. Enquanto que Apolo prima pela medida, pelo *métron*, Dionísio é seu antípoda, correspondendo a desmesura e a desmedida. Temos, desse modo valores em oposição. Esse temperamento dionisíaco aludido por Nietzsche estaria ligado a esse último por sua potência destruidora, e a moral é seu principal alvo. Assim entendemos que a crítica nietzschiana se endereça majoritariamente à moral decadente. Enquanto os moralistas estão ocupados em fundamentar a moral, o ímpeto dionisíaco nietzschiano quer desconstruí-los. Nietzsche propõe uma nova moral, não abre mão de toda moral, mas dá moral platônica/cristã. O filósofo pretende modificar os valores, mas primeiro é necessário destruir os que aí estão vigentes, antes criar uma moral para si.

O teatro grego apresenta uma gama quase inesgotável de discussões sobre o que é a conduta humana. Na tragédia, o herói passa a ser um problema e o conflito é sua matéria-prima, a ação trágica, assim, questiona a realidade como se o povo constituísse o coro, um dos elementos da ação trágica. As interpretações trágicas são sempre precárias interrogações que não admitem respostas definitivas, nem resoluções prontas, é sempre na ação que se traduzem e se manifestam. “[...] O que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKI, 2003, p 33). O homem trágico é então impelido por tal sentimento abismal.

O herói trágico é aquele que após muitos pesares percebe que caiu na armadilha montada pelo destino. Para Nietzsche já em suas primeiras obras, interpreta o grande herói tebano Édipo-rei, como o representante da passividade, que sofre pelo erro cometido. O drama se encarrega de apontar a falha e o castigo de seu protagonista. Prometeu, pelo contrário, apesar de ser uma peça na qual o herói passa o tempo todo acorrentado, é uma tragédia da ação. O titã é castigado pela ação, pela escolha, pela decisão. Édipo, não obstante, é o herói que se recusa a agir, que foge do seu destino, que se autopune e passa a viver uma vida de negação e privação.¹⁹

Os tragediógrafos montam ou tecem tais armadilhas através de *tropos*, golpes do destino, “enganos”, em suma, a partir de estratégias que ligam a personagem à pergunta: “o que farei?”. O herói trágico é a hipótese que se confunde com tal perspectiva, como sabemos estas, as perspectivas, são as molas que impulsionam as questões relativas ao trágico, ou à tragicidade.

¹⁹ Nietzsche analisará a tragédia *Prometeu Acorrentado* mais detidamente n *O Nascimento da Tragédia*, momento no qual o apresentará como herói da ação contraposto justamente à Édipo, cunhado como herói da passividade. Trataremos melhor dessa questão no terceiro capítulo deste trabalho. No entanto, é preciso lembrar que nas preleções sobre Sófocles de 1870, Nietzsche já começara a contestar o lugar privilegiado que o herói tebano ocupa e também da própria peça *Édipo-rei*, tida à época (a partir do texto aristotélico) como tragédia exemplar.

“O grande número de ensaios”, sobre o trágico, “explica-se justamente pela ausência de certezas” (ROMILLY, 1998, p.13).

Segundo Vernant:

O fecho da abóboda da arquitetura trágica, o modelo que serve de matriz à sua organização dramática e a sua língua, é a reviravolta, isto é, o esquema formal, segundo o qual os valores positivos se invertem em valores negativos quando se passa de um a outro dos dois planos, humano e divino que a tragédia une e opõe como o enigma segundo a definição de Aristóteles, reúne termos inconciliáveis. (VERNANT, 2005, p. 81)

Tal personagem, na tragédia grega, não é a representação de alguém que é derrotado pelas intempéries que cruzam seu o caminho, mas aquele que quase finda por colocar-se, ou ser colocado em situações limite. Em uma dada tomada de consciência, este personagem vê como resultado sua própria desgraça, mas como é de uma estirpe nobre²⁰, não pode contornar esse fim com estratégias desonestas para que sua vida seja poupada. Como exemplo de tais personagens, temos Édipo e Orestes, ambos partilham de um destino cruel, no entanto suas atitudes, suas tomadas de decisão, os impelem a aprofundar ainda mais sua condição trágica. Tal golpe trágico reflete a condição da personagem no teatro trágico sendo que “[...] o homem não é um ser que se possa descrever ou definir, é um problema, o enigma cujos duplos sentidos jamais se chegaram a decifrar” (VERNANT, 1999, p. 81). Aí reside sua liberdade, sua ousadia impetuosa e seu mistério, fruto da complexidade de suas próprias decisões. Os heróis supracitados colocam-se em circunstâncias que podem levá-los a definharem, peças em um jogo cujo fim os levará às últimas consequências de sua condição trágica. No entanto, olham para o abismo e abraçam suas circunstâncias. É neste despir que o homem reencontra os primeiros resquícios da invenção do ocidente e nota a nudez original.

Transitoriedade e descontinuidade serão os diapasões que ligarão, nesse primeiro momento, a agonística à tragédia grega, como exemplo não do surgimento de tal fenômeno, posto que, como elencamos anteriormente, nas epopeias homéricas já estão presentes em princípio, mas como fundamento de sua força dramática. Como afirma Romilly (1998, p. 21): “[...] de qualquer maneira, os autores de tragédias buscaram na epopeia a inspiração para suas obras”, ou seja, mesmo que advindo da epopeia, da lírica, ou de qualquer outro estilo poético (como o drama satírico), o impacto do *agón* para a tragédia grega é de suma importância para

²⁰Aristóteles ao tratar da imitação no Capítulo II da Poética, afirma o seguinte: “poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores (...). Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1973, p. 444). A tragédia, assim, imita homens melhores do que habitualmente são, por isso o caráter acima da média do herói. Tudo nele é em demasia, sua nobreza sempre é mais destacada que de outros personagens, bem como, suas falhas que se constituem, muitas vezes por uma virtude em excesso, e é na maioria das vezes, o que o leva a catástrofe.

este gênero dramático, e este ponto também é fulcral para compreendermos o dinamismo contido na filosofia nietzschiana.

Como sabemos Nietzsche tem em Heráclito de Éfeso um aliado, alguém que comunga da ideia de mobilidade dos fenômenos e o traduz no seu pensamento ligado ao devir, o vir a ser constante das coisas. Nietzsche é o filósofo que se volta para essa característica do trágico, com transitoriedade e descontinuidade da vida que aparece na tragédia, pensamento este que se remodela de modo singular no pensamento do filósofo. O Zaratustra de Nietzsche é um personagem conceitual que se apresenta embebido nesse sentimento trágico de imprevisibilidade e impermanência da vida tendo como vetor de propulsão o fazer artístico.

Para ilustrar esse caráter mutável da tragédia na acepção nietzschiana temos a emblemática passagem em que Zaratustra nos diz que: “Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser” (Za/ZA, o convalescente § 2).

Dionísio é o fundo trágico da tragédia nietzschiana, seu despedaçamento inunda a humanidade através de sua efemeridade. Conta-se que Dioniso havia ensinado aos homens o cultivo da vinha. E que em um dado episódio um bode havia destruído tais vinhas, os homens em um tipo de estado de transe, que também é característico do êxtase dionisíaco, haviam abatido e comido tal animal; dilacerando suas carnes, bebendo vinho e berrando em volta do mesmo. Essa ritualística se repetiu desde então e passou a fazer parte constituinte dos festivais, tais cantores e dançarinos transvestiam-se em “sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como ‘homens-bodes’ (BRANDÃO, 1996 p. 10)”. O canto que mais se popularizou neste contexto foi o dítirambo.

É clara a relação agonística contida no coro trágico. As máscaras usadas pelos atores que antes eram representações animais se modificam, dando lugar à figura humana. No coro, além do arconte assistimos ao surgimento do deuteragonista, para reforçar a dramatização, aumentando a tensão entre o protagonista e suas desventuras. É desse choque que surge o chamado efeito trágico. O herói, seja ele Édipo ou Orestes é obrigado a se desvencilhar, cada um a seu modo, dos infortúnios que lhe vão surgindo pelo caminho, é e pela força elocucionária que suas ações se materializam na psique dos espectadores, força essa que os fazem se colocar no lugar de tais personagens. O teatro grego é uma máquina de empatia onde os sentimentos mais íntimos da humanidade se revelam da forma mais brutal possível.

E pensar o humano como um ser que experimenta a vida de forma integral deve comportar o trágico não apenas como uma pedagogia pela dor, mas exatamente pelo inverso, pela alegria ante a dor, visto que

O mito trágico, na medida em que pertence de algum modo à arte, também participa plenamente do intento metafísico de transfiguração inerente à arte como tal; o que é, porém, que ele transfigura, quando apresenta o mundo aparential sob a imagem do herói sofredor? Menos do que tudo a “realidade” desse mundo fenomenal, pois no que diz: “Vede! Vede bem! Esta é vossa vida! Este é o ponteiro do relógio de vossa existência. (GT/NT § 24)

Logo, a vivência trágica permite a humanidade pensar sua postura ante a vida, tal como nos ensinara a Tragédia Ática, gerando mudanças tanto estéticas como éticas. Um dos problemas centrais d’*O Nascimento da Tragédia* é o próprio nascimento deste gênero. Para Nietzsche neste texto somos apresentados à derrocada ou “desconstrução” do edifício apolíneo, provocada pelo dionisíaco, e por extensão, o esvaziamento da herança homérica que subjaz neste princípio. Essa ruptura da chamada *serenojovialidade* grega nos apresentaria a um outro tipo de indivíduo, apolíneo-dionisíaco, que excede o espaço do teatro e se espraia na constituição de seu povo. O mundo grego se transforma e com a chegada de uma nova categoria estética, a saber, o dionisíaco, faz emergir um novo modo de existir do ser humano. Deste modo, tal transfiguração aludida pelo filósofo tem como vetor a arte, neste caso o teatro, surge como ferramenta desta. O sofrimento dos heróis trágicos espelha o grego clássico a partir da encenação e da força imersiva do texto pela exuberância das personagens, pelo seu destino fatal, e ao elogio aos instintos.

O teatro é essa força plástica, mimética, que permite expor os principais problemas que a cidade grega atravessava. Romilly distingue dois momentos cruciais como elementos constituintes da tragédia grega:

O primeiro consiste em levar uma situação ameaçadora até o seu limite extremo, até o momento em que o desastre é inevitável; o segundo consiste em tornar a situação particularmente horrível, ao atribuir a princípio, um erro à pessoa. No primeiro caso, a situação leva ao que denomina golpe teatral; no segundo, chega-se a um reconhecimento, o qual também pode - mas nem sempre - levar a um golpe teatral. (ROMILLY, p. 43, 1998)

Tais efeitos trágicos geralmente são atribuídos a tropos, efeitos estilísticos, como é caso do “golpe teatral”, fruto de uma dada elocução poética, não à toa tal recurso é apontado como um ornamento para Aristóteles e se traduz no conceito de peripécia e de reconhecimento, surge como elemento maximizador do sentimento trágico lançado ao personagem. Este sabidamente encontrará sua desgraça em um futuro próximo, visto que a estrutura do mito já é, de certa forma, dada, mas que pelas mãos do tragediógrafo podem tomar outros tons.

A maior parte das tragédias gregas coloca, diante dos espectadores, personagens vivenciando momentos críticos, em situações nas quais são incitados a responder por seus atos,

por exemplo: Antígona contra o Estado; Orestes contra seus laços consanguíneos e pela reparação do mal praticado por seu pai; Prometeu contrapondo-se a hierarquização divina²¹.

Nesse período, a partir do século V a.C., a teogonia deixa de ser venerada e é rearranjada com a chegada do deus estrangeiro e patrono do teatro grego Dionísio. Entretanto, “pelo fato de personificar a liberdade, a desobediência, à ordem e à medida, Dioniso conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos (especialmente as agrícolas) [...]” (CIVITA, 1973, p. 227). Nesse ponto, notemos que os festivais destinados às representações teatrais tinham como finalidade problemas não apenas de natureza estética e religiosa, como também política, exatamente pelo caráter contundente e crítico exposto nas peças encenadas.

A complexidade interpretativa da agonística relativa à exegese de seus textos na tragédia grega é ponto consensual entre a maioria dos pesquisadores²². Basta lembrarmos que nesse momento ainda não havia uma filosofia trágica, mas um sentimento trágico do mundo ou uma poética do trágico²³. Examinaremos esses estilhaços e notaremos que os poetas dramáticos são os poetas do *agón*, ou filósofos trágicos, de modo que a representação trágica da existência se mostra ligada ao inconciliável e à fatalidade. Segundo Perry: “a essência da tragédia grega está na luta do herói trágico contra as forças cósmicas e os obstáculos intransponíveis que acabam por esmagá-los” (PERRY, 1999, p.72). Parte da sua riqueza se encontra exatamente na plurissignificação contida em suas narrativas e das variadas leituras incutidas por estas. Como afirmamos anteriormente, o trágico traz em seu bojo, portanto, questões ligadas ao destino e à finitude.

Será nessa perspectiva que adentraremos no próximo capítulo de nossa discussão enfatizando o vínculo entre o *agón*, tal como abordado acima, e um dos principais representantes da agonística na filosofia, o alemão Friedrich Nietzsche. Trataremos do *agón* em seus escritos de juventude, ensejando trazer a luz seus principais conceitos que nos ajudem a entender a relação entre o *agón* como ferramenta de seu filosofar polêmico e desconcertante e seus antípodas, posto que, como apresentado até o momento, o *agón* mostrou-se atrelado à perspectiva trágica grega e esse é concomitantemente o ponto de partida do pensamento

²¹ Nietzsche estudará e comentará algumas dessas tragédias, como na preleção *Introdução à tragédia de Sófocles* (2014) ministrada por Nietzsche em 1870, uma das primeiras vezes que Nietzsche se debruçará sobre o trágico a partir da leitura de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

²² Tais como VERNANT, ROMILLY, LESKI. Só para citar os mais relevantes quanto a tal temática. Segundo Peter Szondi (2004, p. 23), esta perspectiva de uma filosofia trágica e sua diferença em relação a um sentimento trágico de mundo, nas palavras de Szondi uma poética da tragédia (aplicado ao sec. V a. C.) nasce exatamente com a filosofia alemã do século XVII (e com o surgimento da Estética), precisamente por relacionar a filosofia com a tragédia. O sentimento trágico, portanto, seria aquele em que o rigor filosófico ainda não se fazia presente, tal o conheceremos, pelo romantismo alemão e posteriormente com o exemplo das filosofias ditas sistemáticas produzidas por Hegel e Kant, nas quais o conceito de sublime começa a ser aplicada à tragédia grega.

nietzschiano marcadamente ligado à nostalgia da Grécia Antiga, vetor este presente não apenas em seu filosofar como no Romantismo Alemão e seus representantes.

CAPÍTULO 2

NIETZSCHE, UM FILÓSOFO DO COMBATE

Heraclitismo
 Toda a felicidade que há na terra,
 Meus amigos, vem da luta!
 Sim, a amizade requer
 Os vapores da pólvora!
 Em três coisas se unem os amigos:
 São irmãos na miséria,
 Iguais ante o inimigo,
 E livres diante da morte!
 (Nietzsche/ GC)

É inegável que a filosofia produzida pelo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) tem como um dos pontos altos de sua perspectiva o embate de ideias. Tal procedimento ou temperamento agonístico atravessa praticamente toda a produção do filósofo, porém, apresentando particularidades ao longo desta, causando fissuras e rompimentos quanto ao modo tradicional de se fazer filosofia. A filosofia nietzschiana nos lança sobre um tipo de pensamento eruptivo que tem como característica fundamental o sentimento trágico, sentimento este que se espalha por toda a produção filosófica do autor como uma força subterrânea que se oculta e se revela ao longo de seus escritos. Nietzsche opera em uma chave que tem o trágico como espinha dorsal. O filósofo é um mestre na arte de atacar, um esgrimista *par excellence* na história da filosofia.

No alvorecer da filosofia nietzschiana temos um movimento que poderíamos chamar de nostalgia da Grécia Antiga, posto que a primeira fase de produção do filósofo é marcada pela chamada metafísica de artista, o que coaduna seu pensamento, até certo ponto, com os pensadores do séc. XVIII que viam na Grécia um modelo ideal de cultura. Esse período da filosofia nietzschiana é também proveniente da relação de proximidade entre ele, Schopenhauer e Richard Wagner; assim como as questões estéticas kantianas ligadas à sua terceira crítica. Como sabemos o primeiro Nietzsche, ou jovem Nietzsche, sofre profunda influência do pensamento schopenhauriano e do Romantismo Alemão, movimento este comum no século XIX, como nos propõe Lefranc ao nos dizer que “A superioridade do gênio grego tornou-se durante todo o século XIX um lugar comum bem estabelecido, se não universalmente aceito, e os diversos romantismos europeus quase não o combateram, a não ser através do academicismo neoclássico” (LEFRANC, 2005 p.42). É desse contexto que fazem parte os textos nietzschianos: *O drama musical grego, Sócrates e a tragédia, A visão dionisíaca do mundo e Cinco prefácios para livros não-escritos*. Textos estes que serviram como ensaio para a sua primeira grande obra, que coroaria esse momento inicial de sua produção, a escrita do *O*

Nascimento da Tragédia no Espírito da Música. Nela, o filósofo apresenta como pedra de toque a sublimação apolínea pelo fenômeno dionisíaco, ou seja, Nietzsche, nessa ocasião, faz uma verdadeira ode à aparência, procedimento este que é uma marca do seu dinamismo filosófico.

Isto posto acreditamos que o gládio apresenta-se como um procedimento indelével na filosofia nietzschiana. Fruto de um espírito irrequieto e combativo, filologicamente falando, o *agón* é, como vimos anteriormente, uma palavra grega que comporta vários significados, particularmente ligados ao conflito e à disputa, um conceito aberto que traduz a dinamicidade e a mutabilidade dos fenômenos aos quais o homem se relaciona, mas que compreendemos no interior da filosofia nietzschiana como uma ferramenta de crítica ligada à postura agonística empregada pelo filósofo. O *agón* é uma experiência bélica e estética concomitantemente na produção filosófica nietzschiana expressa por seus antagonismos, tal como iremos comentar nos parágrafos subsequentes.

Nietzsche é um esgrimista em filosofia de primeira ordem. Seu pensamento mostra-se extremamente crítico para com as forças que degeneram a vida; como bem nos mostra sua crítica ao platonismo/cristianismo e seus correspondentes. Para elucidarmos melhor esse ponto de fissura para contra seus antípodas ouçamos o próprio Nietzsche em sua autoanálise contida na obra *Ecce Homo*, quando este nos confessa, quanto a sua postura crítica, que:

A minha prática de guerra pode ser resumida em quatro proposições. Primeira: eu ataco somente as coisas vitoriosas; ou espero até tal se tornarem. Segundo: ataco somente as coisas para as quais não poderia encontrar companheiros onde estou só, onde sou o único a comprometer-me.... Nunca articulei um passo que não me compromettesse: isto é (segundo o meu modo de ver), em que não me fosse dado agir corretamente. Terceira: não ataco nunca as pessoas; sirvo-me delas como de uma possante lente de aumento com que se pudesse tornar visível algum mal comum, mas oculto, difícil de ser pesquisado. Dessa forma, ataquei David Strauss ou, com maior precisão, o sucesso decretado pela ‘erudição’ alemã a favor de um livro fraquíssimo; esta erudição, colhi-a então ao acaso... Do mesmo modo, ataquei Wagner, ou mais precisamente a falsidade, o hibridismo da nossa ‘cultura’, que confunde os destacados com os ricos, os tardios com os grandes. Quarta: eu ataco somente coisas das quais se exclui qualquer antipatia pessoal para as quais me falta todo e qualquer sedimento de esperanças tristes. Pelo contrário, investir é, para mim, um sinal de benevolência, sendo às vezes até de reconhecimento. (EH/EH § 7)

Nessas quatro proposições citadas pelo filósofo notamos as marcas de seu pensamento. Assim, consecutivamente Nietzsche nos coloca que primeiramente: 1) Atacar somente as coisas vitoriosas, ou seja, atacar os sistemas filosóficos, a história da filosofia em seus momentos mais canônicos. Alçando-se para além de seu próprio pensamento. 2) Nesse segundo ponto acreditamos que Nietzsche esteja se referindo ao modo singular que sua postura filosófica se apresenta e acima de tudo, se responsabilizando pelo seu modo próprio de tecer suas ideias. 3) quanto a este terceiro momento, Nietzsche parece indicar que a sua crítica se dirige às ideias e não propriamente aos indivíduos, desse modo critica a filosofia platônica por acreditar que esta

causou muitos danos à vida por se pautar em uma espécie de fuga para o mundo inalcançável das ideias, ou a relação que esta tem para com o cristianismo. Outro bom exemplo dessa postura do filósofo, que inclusive chega a elogiar, em *O Anticristo* a figura de Jesus e no final da vida assina algumas cartas como o crucificado. Sempre criticando as ideias, não as pessoas. 4) A quarta proposição se relaciona com a terceira, na medida em que, o filósofo só lança sua crítica àquilo que não emerge de uma aversão subjetiva, ou seja, sua discordância não se deve a uma análise pessoal, mas a um exame apurado dos pressupostos ao que ele se opõe.

Essas quatro premissas são importantes não só pelo o modo como a filosofia nietzschiana se constitui, haja vista que as mesmas formam uma espécie de ensinamento de como é possível se auto-superar. Dessas premissas Nietzsche pensa sua prática de guerra que é: somente atacar coisas vitoriosas; somente atacar coisas para as quais não poderia encontrar aliados, ou companheiros e por fim, não atacar as pessoas, mas sim, os pensamentos. Essa tática do pensamento nietzschiano vai se dar desde a juventude, se alçando desde seus primeiros escritos, como por exemplo quando Nietzsche lança sua crítica sobre Sófocles.²⁴

Destarte, quando Nietzsche lança seu olhar sobre os gregos ele não pretende somente enaltecer, ele também ataca, como no caso da obra *Introdução à Tragédia de Sófocles*, onde não encontramos apenas uma apologia ao tragediógrafo, mas contundentes críticas a produção deste. Essa tática de guerra adotada pelo filósofo não é apenas uma estratégia de destruição, mas também de criação, pois é no interior desse movimento que seu próprio pensamento se singulariza. Não apenas para testar se as bases que um pensamento que são erigidas como verdadeiras são sólidas, mas uma forma de construir um modo de pensar muito particular. Essa tática de guerra ocupa grande parte do pensamento nietzschiano.

Para além de ideias em disputa em Nietzsche, temos um estilo beligerante bem como uma postura indicotomizável para com a vida. O horizonte semântico nietzschiano de *agón* alarga-se de tal modo que as ideias de vida, de arte e da própria filosofia se fundem em uma experiência para além de construtos lógicos amalgamados em um posicionamento fisiológico/holístico, onde sua linguagem se arvora. Ou seja, para o filósofo a vida tão requerida e desejada é também fruto de um indissociável dissabor, que se atenua pela sua potência

²⁴ Sófocles era considerado o melhor tragediógrafo segundo a filosofia aristotélica. Ainda que Eurípides seja considerado pelo estagirita o mais trágico dos poetas, Sófocles é apontado como aquele que consegue reunir de modo mais harmônico os elementos mais característicos do trágico. Nietzsche se contrapõe fortemente a concepção aristotélica demonstrando desde a juventude sua preferência por Ésquilo. Mais adiante abordaremos melhor essa questão.

criativa. Nesse sentido, a experiência vivida do filósofo não se separa de suas tensões de pensamento.

É nessa toada que Linda Simonis nos comunica que:

Isso se deve não somente ao impulso filológico-literário da filosofia de Nietzsche, mas está sistematicamente fundado na noção nietzschiana de que o pensar, por um lado, e o falar e escrever, por outro, estão indissociavelmente ligados: o conteúdo de significação de um enunciado é inseparável da forma. (SIMONIS, 2014, p.189)

Tal experiência estilística/linguística/filosófica caracteriza a aurora da produção nietzschiana com o brilho da *serenojovialidade*²⁵ grega, a disputa como uma metáfora da arte disparada como dínamo criativo. Os poetas da era trágica são os poetas do *agón*. É no fulgor de seus dramas que o homem espelha a efemeridade de sua existência no jogo agônico.

O sentido que buscaremos exprimir a este conceito, tendo a filosofia nietzschiana como fio condutor, é aquele que busca entender o conflito de ideias e a disputa como elementos que tem por função catapultar e ampliar nosso horizonte interpretativo através do embate de forças. Ante tal tema, Safranski nos adianta que “A arte ajuda a viver porque senão a vida não sabe o que fazer quando assaltada por sentimentos de ausência de sentido” (SAFRANSKI, 2005 p. 17). Desse modo a arte justifica esteticamente a existência. E a filosofia/filologia do jovem Nietzsche repousa nessa premissa estética que também é vitalista. Acreditamos que é na torção das ideias que as potências se elevam e tonam-se intensas, que é exatamente nessa seara que repousa aquilo que pensamos ser o esplendor da força criativa traduzida na ideia de intensidade, ou seja, o *agón* como vetor da vontade criadora.

É exatamente nessa esteira, poética/filológica ligada ao júbilo em contraponto à ruína, que os primeiros lampejos da produção nietzschiana se inserem. Em consonância com o aludido biógrafo do filósofo, acreditamos que a aurora do pensamento deste encontra-se incrustada em uma estetização da existência vinculada ao desejo de pensar uma linguagem distinta da usada pela tradição filosófica racionalista. Sobre isso Safranski nos diz que:

[...] já o jovem Nietzsche descobrirá a linguagem e a escrita como aquele poder que lhe permite fazer algo de si próprio. A autoconfiguração através da linguagem será

²⁵ De acordo com o Dicionário Nietzsche GEN- Grupo de Estudos Nietzsche, a jovialidade ou serenojovialidade é contextualizada da seguinte forma: “Tributário dos primeiros escritos de Nietzsche, o termo jovialidade designa, num primeiro momento e em linhas gerais, o contramovimento empreendidos pelos antigos gregos face à condição sombriamente sofrível e aleatória da existência, no sentido de que estes últimos teriam conquistado, mediante a tragédia ática, uma espiritualidade belamente transfigurada, decorrente da sublimação artístico- apolínea de impulsos dionisiacamente telúricos e desgarrados” (DICIONÁRIO NIETZSCHE, 2016, p.276). A serenojovialidade seria, assim, a conversão da dor da existência, finita e sem sentido, na representação trágica que a exalta e dignifica. O espírito trágico é para Nietzsche, portanto, a consagração da serenojovialidade, que oscila entre o impulso apolíneo, da forma e da representação, e do dionisíaco, da embriaguez e da irrupção orgiástica incontida pela própria vida.

para Nietzsche uma paixão que marcará o inconfundível estilo do seu pensamento. Nesse pensar diluem-se as fronteiras entre encontrar e inventar, filosofia torna-se obra de arte de linguagem e literatura, tendo como resultado que os pensamentos estarão inapelavelmente metidos no seu corpo verbal. (SAFRANSKI, 2001. p. 46)

Desse modo, acreditamos expressar o sentido dado por nós ao *agón* no jovem Nietzsche. Qual seja, apontá-lo como um procedimento ligado à expressividade estética da existência para além do gládio visceral, ou seja, ver a vida pelo prisma da beleza em uma diafonia inaudita de opostos que dialogam em uníssono, mesmo que distantes. Pois, como sabemos, a cultura grega é bélica por natureza. Sentimento esse expresso seja nas guerras como nas práticas desportivas. A *serenojovialidade*²⁶, conceito estreitamente imbrincado com a perspectiva dionisíaca de mundo, expressa em seus primeiros escritos, aparece como manifestação desse movimento que para Nietzsche surge no despontar da cultura grega. Contudo, é quase um contrassenso buscar em Nietzsche uma unidade estilística pré-fixada que nos auxilie a imergir de forma segura em seu pensamento, posto que o filósofo mostra-se avesso e crítico aos modos sistemáticos de se fazer filosofia, tais como os propostos por Platão, Kant e Schopenhauer (cuja influência ainda é positiva e marcante em suas primeiras obras). Isso para citar os mais expressivos autores sistemáticos criticados por ele, como se este se mostrasse desconfiado quanto à própria ideia de racionalidade.

Nietzsche, para contrapor o discurso racional, busca no berço da cultura helênica aliados que façam com que a vida não pareça um erro, de sujeitos que usem outra linguagem para se relacionar com o mundo, a saber, a linguagem artística expressa pelos grandes tragediógrafos da Grécia Ática. O *agón* encontra-se presente nas relações de conflito vividas pelas personagens, que por sua vez exprimiam os valores humanos além do palco. É exatamente no século V a. C. que o filósofo encontra um ancoradouro para sustentar sua hipótese de que esse princípio de racionalidade inaugurado pelo socratismo/platonismo teria degenerado e esterilizado o pensamento com seus construtos lógicos. Nesse sentido, gostaríamos de destacar a questão do estilo nietzschiano de se fazer filosofia, entendendo a vida como uma vontade orgânica de expansão, o que nos remete ao seu experimentalismo, pois:

Enquanto vivenciamos algo, devemos nos entregar à vivência e fechar os olhos, isto é, não agir como observador já *dentro* dela. Pois isso atrapalharia a boa assimilação

²⁶ Ainda sobre este conceito central para o entendimento do denominado *jovem Nietzsche*, temos a seguinte nota do tradutor J. Guinsburg em *O Nascimento da Tragédia* : “*Heiterkeit*: clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade são as várias acepções em que a palavra é empregada em alemão. Quando se trata da griechische *Heiterkeit*, a tradução mais frequente tem sido ‘serenidade grega’. Entretanto, a versão parece insuficiente e redutora por suprimir as demais remessas do termo. Por isso optou-se por um acoplamento de dois sentidos principais, utilizando-se sempre, nesta transposição do texto de Nietzsche, a forma ‘serenojovial’, ‘serenojovialidade’” (GUINSBURG, 2006, p. 145).

da vivência: em vez de uma sabedoria, obteríamos dela uma indigestão. (HH II, O andarilho e sua sombra, § 297)

Por este se apresentar de forma multifacetada, poderíamos pensar em uma miríade de estilos em vez de apenas um para caracterizá-lo, mas que nos conduziria a caminhos diferentes do nosso intento com este estudo. Para tanto, gostaríamos de apresentar uma perspectiva da produção nietzschiana circunscrita a seus primeiros escritos, momento de sua produção denominado de *jovem Nietzsche* ligado ao conflito de ideias e ao antagonismo de pressupostos filosóficos que o precede.

2.1 O *agón* nos escritos nietzschianos de juventude: textos de 1870

É no pensamento do jovem Nietzsche, principalmente nos seus primeiros escritos, a saber: *A Visão Dionisíaca do mundo*, *Cinco prefácios para livros não escritos*, *A filosofia na idade trágica dos gregos* e *O Nascimento da Tragédia*, entre outros, que nos reportaremos para discutir o *agón* e qual sua relevância para o denominado primeiro Nietzsche. Essas obras são produzidas no período em que Nietzsche é contratado como professor de filologia na Universidade da Basileia em 1869, com apenas 24 anos. Nietzsche, no período formativo na Universidade de Bonn e de Leipzig recebe uma educação sólida no pensamento clássico e se torna um aluno destacado. Sob a tutela de Friedrich Ritschl, é indicado para assumir a cátedra na Basileia, e passa na Suíça dez anos ministrando aulas de filologia. Nesse contexto, de 1869 a 1879 (entre seus 24 e 34 anos), ainda muito influenciado pelos estudos filológicos e históricos do pensamento grego, ele produz uma série de preleções e conferências que antecedem *O Nascimento da Tragédia* escrita em 1872, mas que demonstram uma interpretação aguda e original não apenas da Grécia Antiga, mas também de sua época. Nesse período o *agón* já se revela para o filósofo como o elemento formador e criador da vida.

O *agón* para este é puro devir, mudança constante que tem como condição o choque de elementos comumente opostos. Todo processo criador é, para o filósofo, um processo agonístico, exatamente por promover rupturas ou cissuras, da qual emerge algo sempre novo. Este conceito, o *agón*, nasce, em uma dada perspectiva, na Grécia Antiga, ligada ao teatro e às chamadas dionisíacas, festas em honra a Dionísio, patrono do teatro clássico grego. É a partir de forças conflitantes expressas, sobretudo no *agón* verbal do trágico, como já vimos, que fissuras emergem. As personagens são então lançadas em um estado beligerante por forças que em muito extrapolam seu entendimento imediato. Esse é o caso, por exemplo, do desventurado rei Édipo, figura exemplar de tragicidade contida no chamado ciclo tebano. Nos

últimos versos da peça *Édipo rei* de Sófocles, temos a fala do Corifeu, representante maior do coro, que se dirigindo ao público vocifera:

Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos! Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos; ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes em seus dias passados de prosperidade invulgar. Em que abismos de imensa desdita ele agora caiu! Sendo assim, até o dia fatal de cerrarmos os olhos não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante sem jamais ter provado o sabor de qualquer sofrimento! (SÓFOCLES, 2001 p.97)

Desse modo, podemos notar que parecem existir forças aterradoras que fazem com que a personagem sucumba a elas, por exemplo, a *moira*, de modo que o destino da humanidade parece ocultar mistérios insondáveis, sulcos em que o herói tenta inutilmente se desvencilhar. O *agón* existente em *Édipo Rei* é exemplar quanto à força da fala, do discurso. Édipo é esse “herói da palavra” descrito por Nietzsche, exatamente porque nessa personagem reside a força agonística elogiada pelo filósofo como exemplar quanto a força da fala, mas que, no entanto, esse elemento caracteriza, de forma diametralmente oposta, um dos elementos elencados pelo filósofo como os responsáveis pela derrocada do gênero trágico. Para Nietzsche, essa característica representa a decadência do teatro grego, posto que o filósofo chega a comparar tal atributo tão caro a dialética, que por sua vez se situaria concomitantemente ao período trágico, e que seria amplamente utilizada por Sócrates e Platão. Isso explica sua preferência por Ésquilo, que é um verdadeiro gênio a lançar mão do *agón* para provocar as contendas entre as personagens típicas do gênero trágico, utilizando-se de vários elementos, sobretudo à música, para atingir os efeitos desejados. Nessas linhas Nietzsche nos fala:

O herói do drama não podia sucumbir, ele tinha agora, portanto, que ser transformado também em *herói da palavra*. O processo, que teve seu início na chamada esticomíia, prosseguiu e penetrou também nas falas mais longas dos atores. Pouco a pouco todos os personagens falam com um tal dispêndio de perspicácia, clareza e transparência, de modo que para nós surge realmente uma desconcertante impressão de conjunto na leitura de uma tragédia de Sófocles. (DW/VD, p. 88).

Portanto, há uma mudança de tons, de força do que significa o trágico para Nietzsche em uma passagem de Ésquilo para Sófocles. Deste modo, quanto mais a tragédia se ocupa da palavra menos intensidade vai ter, segundo o pensamento nietzschiano de uma força do trágico em si mesmo. O trágico deixa de ser uma força que se caracteriza pelo impulso fisiológico, da força física, da ação, e muito mais pelo discurso e quanto mais ela evolui nessa direção, para uma contenda meramente discursiva, tanto menos ela tem de força como

potência de autossuperação. Vale ressaltar que é canônico afirmar que, no âmbito dos estudos ligados à tragicidade, Ésquilo²⁷ é elencado como um dos grandes tragediógrafos do período denominado Clássico, juntamente com Eurípedes e Sófocles, e possui diversas peças amplamente discutidas e comentadas, de valor inestimável.

Para Nietzsche a sabedoria trágica perde força com o advento da dialética, talvez por esta esterilizar a seara tão fértil da expressão artística que aquela carrega, e também por supervalorizar o discurso racional em detrimento do instintivo. É nesse norte que Nietzsche, na conferência *Sócrates e a tragédia*, texto preparatório para *O Nascimento da Tragédia* argumenta que:

O desprezo socrático pelo instintivo levou, além de Eurípedes, ainda um segundo gênio a uma reforma da arte, e deveras a uma reforma ainda mais radical. Também o divino Platão foi vítima do socratismo nesse ponto: ele, que, em toda arte até então, só via a imitação de imagens aparentes, contava também “a sublime e enaltecida” tragédia – como ele se exprimia- entre as artes adulatora, que costumam apresentar somente o agradável, adulando a natureza sensível, e não o desagradável, mas, ao mesmo tempo proveitoso. (DW/VD, p 84)

A visão dionisíaca do mundo parece estar afinada com o sentimento trágico enaltecido por Nietzsche, em contraponto à visão logogizada inaugurada com o socratismo, exatamente porque para que tal efeito se realize a personagem deve mergulhar no abismo do desconhecido. Assim, a desmedida de Édipo²⁸ se configura justamente por seu ímpeto inquiridor, que parte do desconhecido para a revelação, Édipo é um caçador de si “iluminado”, pelo vaticínio délfico que o conduz à sua desventura.

É entre os gregos, mais precisamente entre os tragediógrafos e comediógrafos da chamada democracia ateniense, século V a. C., que Nietzsche reporta-se para demonstrar sua filosofia afirmativa, ante as desgraças que eventualmente a vida comporta. Discussão que surge na obra *A visão dionisíaca do mundo* (2019), mas que, de certo modo, está contida em outros momentos da sua filosofia, posto que o conceito de tragicidade atravessa praticamente toda a obra do autor.

Percebemos nos primeiros textos nietzschianos, mesmo que de forma embrionária, a abordagem de certas temáticas que irão acompanhar o filósofo ao longo da sua trajetória,

²⁷ No texto *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*, Rachel Gazolla (2001) elenca as sete peças deste autor que foram conservadas integralmente. São elas: *As suplicantes* (490 a.C), *Os persas* (472 a.C), *Os sete contra Tebas* (467 a.C), *Prometeu acorrentado*, a trilogia *Oréstia - Agamêmnon, As Coéforas e as Eumênides* (458 a.C).

²⁸ Segundo Peter Szondi (2004, p. 89): “O trágico perpassa a tessitura de *Édipo-rei* como em nenhuma outra peça. Seja qual for a passagem do destino em que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo trágico.”

como por exemplo: a dramaticidade trágica, a aceitação da vida a partir do *Amor-fati*, a afirmação integral da vida (o sim nietzschiano) e o dionisismo. Esses textos, embora extremamente ricos em ideias e conjecturas, recebem pouca atenção frente às suas obras de maturidade, será sobre eles que nosso trabalho se focará, a fim de mostrar a potência de seu filosofar.

A lucidez e a embriaguez são, quando combinadas causadoras do efeito trágico, exatamente pelas categorias estéticas que representam, e Nietzsche, na referida obra supracitada aponta para a conjunção dessas forças como disparadoras para tal efeito. Nesta direção o autor nos coloca que:

Esta conjugação caracteriza o ponto alto da Helenidade: originalmente é apenas Apolo um deus helênico da arte, e o seu poder foi o que a tal ponto estabeleceu medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. (DW/VD § 1)

Era exatamente o impulso artístico genuinamente grego que, de certo modo, inebriava o indivíduo e o fazia não apenas aceitar a inconstância que a vida é, mas além de tudo, se expressava através do fazer artístico o impulso orgiástico que rompe com o véu da ilusão apolínea e se entrega ao êxtase dionisíaco, que age como um narcótico sobre o espírito helênico. Não apenas na tragédia, mas é por meio do choque de opostos, de ideias contrárias, que a filosofia, em sua gênese, parece se firmar.

Torna-se aqui impreterível a percepção de que a perspectiva trágica em Nietzsche está arraigada à sua noção agonística, é na conciliação tênue entre os polos expostos acima, a princípio distintos, que emerge a ideia de tragicidade. O *agón*, que nessa conjuntura se amálgama à ideia de devir, de vir a ser constante (a exemplo de Heráclito), é o que mantém a continuidade do movimento poético na tragédia. Segundo o filósofo: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem” (GT/NT § 1).

Do impulso artístico da natureza escolhida pelo filósofo é a música que funciona em seu pensamento como a metáfora da própria arte.

Sobre a indissociabilidade entre música e filosofia em Nietzsche, Fernando R. de Moraes Barros no informa que:

No entanto, é precisamente esse estreito vínculo que nos permite falar numa espécie de identidade de estrutura entre reflexão filosófica e atividade musical. O que o músico faz, diz também o filósofo – e vice-versa. Isso porque não apenas o seu pensamento mistura completamente ambas as comarcas, mas, de acordo com os mais

importantes pressupostos a ele inerentes, música e filosofia têm de permanecer juntas (BARROS, 2005. p.248).

Assim sendo, é válido ressaltar a importância da música como paradigma estético/filosófico no filosofar do jovem Nietzsche. A música nessas linhas é compreendida como uma espécie de alegoria para a arte, e se a tragédia nasce do coro ditirâmico, a filosofia para Nietzsche é símbolo não apenas de tragicidade, mas da disputa entre harmonia e dissonância como nos prestamos aqui em apontar.

A música, assim como para Schopenhauer, figura marcante para o jovem Nietzsche bem como para Richard Wagner, é empreendida como fundamental por Nietzsche, não apenas pela potência estética que encontra-se ligada à ideia de criação, por fornecer um tipo de (des)conforto para o espírito, mas também como metáfora para a arte em si, bem como o próprio título da obra *A visão dionisíaca do mundo* propõe, já que a figura de Dionísio apresenta forte aproximação com esse gênero artístico, a música. Destarte, se Nietzsche percebe e faz referência a tal potência se dá por acreditar que a tragédia surge como credora da música quanto a importância das partes que a compõem: como a dança, o coro e as sonorizações vocais; conceitos intimamente ligados a um vocabulário musical.

A linguagem musical permite que o homem tenha acesso ao mundo instintivo que habita o interior de seu espírito, driblando, assim, o filtro da razão que tende a conceber a existência com a pretensão do saber absoluto, fechado e acabado, como na filosofia sistemática, onde há uma tentativa de enclausuramento das inconstâncias de forças que fazem parte do inaudito. Assim, nesse diapasão fornecido por Nietzsche, em *O drama musical Grego*, nos comunica o seguinte:

Portanto, a música é empregada completamente só como meio para um fim: sua tarefa era a de converter e padecer do deus e do herói na mais forte compaixão dos auditores. Ora, a palavra tem também a mesma tarefa, mas para ela é muito mais difícil e apenas indiretamente possível resolvê-la. A palavra age primeiramente sobre o mundo dos conceitos e somente a partir daí sobre o sentimento; e de maneira bastante frequente ela não alcança absolutamente, pela distância do caminho, o seu alvo. A música, por outro lado, toca o coração, imediatamente, como a verdadeira linguagem universal, inteligível por toda parte. (DW/VD, p. 65-66)

Nietzsche parece buscar uma linguagem universal a partir da música, um modo de conectar os auditores e o público diretamente às mensagens proferidas pelas personagens quando cantam. É na intensidade da música que o filósofo acredita encontrar essa “linguagem universal” a qual faz menção. Vale ressaltar que se Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* traz como subtítulo a ideia musical expressa na sentença “espírito da música”, nos oferece uma referência ligada à música. Teríamos, então, um problema para músicos? Ou a música

surge como representante maior do corolário artístico pensado por Nietzsche? O *uno-primordial*, enfim, pela música, se faz com essa tentativa de retorno a uma unidade, conectando todos em uma mesma melodia.

Por vezes, a vivência da música é tão intensa que tememos pelo nosso pobre eu, ameaçado de sucumbir no *orgiasmo musical* (1, 134), de tão extasiado com a música. Por isso é necessário que *entre* a música e o ouvinte dionisicamente receptivo seja interposto um meio distanciador: um mito de palavra, imagem e ação cênica. (SAFRANSKI, 2005, p. 15)

O nascimento do mundo ocidental, do pensamento ocidental, passa pela tentativa de se entender a passagem do mundo caótico para a ordenação de tal caoticidade, e o pensamento é a instância que mais se modificou com tais mudanças. O *agón* é apontado por nós como propiciador de tais mutações, exatamente por conter em sua gênese a possibilidade do choque constante entre os fenômenos que cercam o homem e sua própria existência que assim como o fazer filosófico se transfigura a todo instante. Talvez na poética do pensamento grego podemos vislumbrar lampejos do combate existente entre os do discurso claro e real, traduzido pelo *logos*, e o mundo mítico pelo de *mythos*.

O texto *A visão dionisíaca do mundo*, escrito em 1870, portanto dois anos antes d’*O Nascimento da Tragédia*, resgata no berço heleno tais características, através de um movimento de retorno à Grécia Clássica, ou nostalgia da *Grécia Antiga*, tendo em vista os nomes de Apolo e Dionísio como mote disparador para a concepção estética do autor.

A decadência que Nietzsche tanto aponta na cultura ocidental parece ter suas raízes fincadas no surgimento do *logos* grego e, principalmente, na racionalidade dialética provinda deste. Com relação à decadência do teatro trágico grego, Nietzsche aponta que:

É ridículo fazer um espírito aparecer em um almoço; é ridículo exigir de uma musa tão misteriosa, tão animada de seriedade, como é a musa da música trágica, que ela cante no âmbito do tribunal, nas pausas nos combates dialéticos. No sentido deste ridículo a música calou-se na tragédia, como que apavorada com sua inaudita profanação [...]. (DW/VD, p. 92)

A questão fundamental para o autor parece ser saber se o drama musical realmente morreu ou se estaríamos na iminência de um retorno a tal momento da cultura ocidental. Será que alguma gota realmente despencaria dessa grande nuvem negra que se chama cultura? A “grade ópera” daria mesmo cabo de tal empreitada? Ao longo da obra *A visão dionisíaca do mundo*, podemos vislumbrar a tentativa de esclarecimento de tais problemas que mesmo nos primeiros escritos do autor denotam profundidade estética, cultural e filosófica.

Em *A Visão Dionisíaca de Mundo* Nietzsche nos oferece pela primeira vez aquela que seria a célebre dicotomia Apolo/Dioniso. O texto que dá título à obra traz como sabemos essas duas representações a princípio irreconciliáveis que, para o autor, só se entrelaçaram para dar forma ao efeito trágico oriundo desse encontro. A visão dionisíaca de mundo emana da figura de Dioniso, deus silvestre que é além de tudo um estrangeiro que se infiltra na cultura helênica, se contrapondo aquele que até então se apresentava como patrono do mundo grego, Apolo. É nesse jogo entre luz e sombras, entre lucidez e embriaguez, que o *agón* entre essas duas potências se realiza.

Quanto a este ponto Nietzsche nos informa que:

Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo [Weltanschauung], estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso. Esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma contra a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da ‘Vontade’ helênica, aparecem fundidos na obra de arte da tragédia ática. (DW/VD § 1)

Desse modo, fica claro que temos um jogo de oposição entre essas duas divindades que, para Nietzsche, representam momentos distintos da cultura helênica, mas que se interpenetram para dar luz ao fenômeno trágico. Nessas preleções que dão título ao referido texto encontramos Nietzsche como um jovem professor de filologia na Basiléia, mas que ao conhecer a filosofia de Arthur Schopenhauer acaba por se distanciar da filologia e se aproxima de uma vez da filosofia, nos oferecendo um pensamento singular que se afasta daquele oferecido por seu mestre Schopenhauer. “Diferentemente de Schopenhauer, Nietzsche é mais fortemente atraído pela natureza dionisíaca, vai querer aproximar-se mais do abismo, porque suspeita haver ali segredos ainda mais sedutores, e se considerava livre de vertigem”²⁹ (SAFRANSKI, 2005, p.42). É exatamente pelo fio filológico que Nietzsche entra em contato com a cultura helênica e que, por sua vez, filosoficamente acaba por desaguar no sentimento trágico da vida.

Ainda sobre a lucidez apolínea, e para compreendê-la como opositora da dionisíaca, Nietzsche afirma:

Ele é o ‘aparente’ por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. ‘A beleza’ é seu elemento: eterna juventude o acompanha. Mas também é o seu reino a bela aparência do mundo do sonho: a verdade mais elevada, a perfeição desses estados, em contraposição à realidade diurna lacunarmente inteligível, elevam-no o deus vaticinador, mas tão certamente

²⁹ Dioniso é uma figura que acompanha Nietzsche ao longo de toda sua vida, aparecendo em diferentes momentos em sua produção. Tal presença é tão determinante que ao final de sua vida, no chamado período de loucura, ele se intitula o próprio Dionísio e passa a assinar cartas usando o nome do deus, se autoproclamando o primeiro filósofo trágico. Em 1889, escreve uma de suas últimas obras, a coletânea de poemas intitulado *Ditirambos de Dioniso*. Assim, acreditamos que a figura do deus atue como uma potência, mesmo que subterrânea, em toda a produção nietzschiana, geralmente ligada ao tema da relação entre filosofia e a arte.

também o deus artístico. (DW/VD § 1)

Com essa passagem notamos a visão nietzschiana acerca da figura de Apolo como não sendo apenas o deus vaticinador patrono da cultura helênica, mas como uma divindade ligada à claridade e à lucidez, servido de modelo de racionalidade para o homem grego até a chegada de seu antípoda: Dioniso. Mas até onde essa mesma claridade pode não ofuscar a visão do ser humano? Excesso de claridade ainda é um excesso.

Diametralmente oposta à visão apolínea temos a visão dionisíaca. Quanto ao desenvolvimento desta última perspectiva no seio da helenidade, o filósofo alemão nos indica que:

Quanto mais forte medrava o espírito da arte apolínea, mais livre se desenvolvia o deus irmão Dioniso: ao mesmo tempo que o primeiro chegava ao completo aspecto imóvel da aparência, no tempo de Fídias, o outro interpretava na tragédia o enigma e o horror do mundo, exprimindo na música trágica o mais íntimo pensamento da natureza, o tecer da Vontade em e para além de todos os fenômenos. (DW/VD § 1)

A disputa entre Apolo e Dioniso nos leva a crer que Nietzsche esteja apontando para a necessidade de um tipo de harmonia entre essas potências, ligadas, é claro, ao campo artístico. Efeito este caracterizado como trágico exatamente por se situar, segundo o filósofo, na própria composição do teatro grego clássico, ligado à música, ao coro ditirâmico³⁰. Era esta última a expressão estética mais enaltecida por Nietzsche, reflexo do elemento dionisíaco nas encenações do teatro antigo, como nos comunica Marton, ao assinalar que:

[...] a preferência que o autor manifesta pela linguagem musical revela, antes de mais nada, seu desejo de dispor de meios para o que tem a dizer. Bem mais, traz à luz uma necessidade inelutável: a de encontrar uma forma de expressão que não se restrinja a figurar e representar (MARTON, 2010, p. 127).

A música é de fato um elemento irremovível quanto à visão dionisíaca de mundo proposta por Nietzsche em seus textos de juventude, bem como na conferência *Drama Musical Grego* escrito na mesma época. Essa questão musical é fundamental para Nietzsche nesse período. Época em que estava deveras influenciado pelo impacto da música wagneriana.

³⁰ Para Nietzsche o ditirambo apresenta-se como um elemento fundamental em estética musical voltada para o trágico. Este gênero é tão importante que o filósofo lhe dedicou um dos seus últimos projetos intitulado *Os ditirambos de Dionísio*. O texto composto de diversos poemas foi escrito em 1889. Mas em um de seus textos de juventude Nietzsche já nos ensina aquilo seria um ditirambo quando nos informa que: “Ditirambos são grupos de cantores caracterizados: a intuição íntima através da palavra induzindo à fantasia é o que vem primeiro, a visibilidade do quadro da fantasia na ação é mais tardio. A fantasia criada posteriormente, a partir de um modelo, era entre os gregos muito mais ativa; ela contentou-se em muitas coisas (decoração, mimica etc) quase somente como símbolo” (NIETZSCHE, 2014 p. 9/10). Os ditirambos são o germe da tragédia ática, eram cantos rituais entoados em festivais em honra ao deus Dioniso, com o passar do tempo outros temas heroicos também serão tematizados por esses hinos. Utilizados na lírica de Arquíloco e outros poetas, o ditirambo perde seu caráter meramente litúrgico e ganha conotação artística. Ele ocupa as primeiras apresentações trágicas nos diálogos cantados entre o coro e Tépsis, o precursor do teatro grego.

Nietzsche via em Wagner a expressão da música dionisíaca, que instigará a relação entre o jovem filólogo e o músico alemão. Nietzsche foi um entusiasta de sua produção, até perceber a força cristã que determinava suas partituras. A degenerescência do trágico surge, na interpretação de Nietzsche, com o esvaziamento da presença do ditirambo e do coro, ou seja, a perda de elementos musicais na representação. Nesse período de produção do filósofo seu pensamento encontra-se deveras embebido pela influência wagneriana que é uma música que concebia esse sentimento trágico de mundo imaginado por Nietzsche. Contudo, com o passar do tempo ele enxergara o quanto a música de Wagner é uma representação de valores cristãos por apresentar uma presença forte de uma transcendência, ou seja, de uma elevação metafísica do espírito similar a cristã. Vale ressaltar que Nietzsche também era um compositor e que a música tinha um lugar de destaque em seu pensamento.

Portanto, essa aproximação com Wagner e a posterior ruptura também se dará pela forma com que Nietzsche vê o papel da música pela tragédia. Conforme a tragédia vai evoluindo e concentrando-se mais na palavra do que na música, mais Nietzsche sente a degenerescência na tragédia, quanto menos o coro encontra-se presente, mais elementos atenuantes do espírito trágico acontecem no palco. Por isso Nietzsche considera Édipo o herói da passividade e quando trata de Eurípedes a crítica se apresenta ainda mais contundente, tendo em vista que há, neste último, para Nietzsche, uma espécie de subjetivação da consciência. Como no caso de *Medéia* quando a personagem se perde em si mesma em solilóquios, assim a música e o coro acabam perdendo força. Entender a concepção musical de Nietzsche mostra-se fundamental para a compreensão de seu pensamento de juventude. Sobre isso Janz comenta que: Precisamos reconhecer a importância fundamental da música em toda a sua intensidade para o sentimento de vida de Nietzsche se quisermos entender sua vida e sua obra “no espírito da música”. Ele extrai dessa fonte forma e conteúdo, ela lhe serve como ampliação da faculdade lógica. (JANZ, 2016, p. 349)

Desse modo, vale ressaltar que quando Nietzsche faz alusão à contraposição existente entre essas duas representações estéticas, Apolo e Dioniso, está fazendo concomitantemente menção a uma profunda mudança do solo grego com a chegada da figura de Dioniso, um deus estrangeiro que se funde à cultura helênica. A estranheza desse estrangeiro rompe com o *status quo* da cotidianidade do homem ático. O que estamos tentando apontar é que essa nova configuração do mundo helênico oriunda da adoção de Dioniso, modifica a visão do próprio heleno. Enquanto que o apolinismo pode ser interpretado como o brilho da razão, o dionisíaco por ser interpretado como o desarrazoado, ou seja, a representação não apenas da nova visão de mundo anunciada por Nietzsche, mas, sobretudo, de uma nova linguagem ligada ao *pathos*,

à exacerbação de sentimentos transbordantes ligados às paixões.

Ainda sobre a chegada de Dioniso na Grécia, Nietzsche nos informa que:

Nunca, porém, a luta entre verdade e beleza foi maior do que na invasão do culto de Dioniso: nele a natureza se desvelou e falou de seu segredo com uma terrível clareza, com o tom diante do qual a aparência sedutora quase perdeu seu poder. Essa fonte originou-se da Ásia: mas deveria tornar-se na Grécia um rio, porque ela aqui encontrou pela primeira vez o que a Ásia não lhe ofertou, a mais excitável sensibilidade e capacidade de sofrer emparelhadas com a mais leve reflexão e perspicácia. (DW/VD § 2)

Tal estado lançaria o indivíduo para fora de si, ou fora do mundo sensível, através de uma exaltação mística produzida pela música, produzindo um efeito narcótico e inebriante.

É no despontar da vontade helênica que a tragédia ática emerge trazendo consigo, como condição de tal encontro, os elementos apolíneos e dionisíacos em um só. Temos desse modo essas duas pulsões como categorias estéticas, e para Nietzsche a culminância ligada a estas se apresenta como um gozo estético anunciado na fórmula: arte afirmativa igual vida afirmativa. E quando Nietzsche repousa seu olhar na tragédia grega como obra de arte o *agón* das forças não está presente apenas na estrutura da tragédia, no coro e personagens, mas nas relações de conflito entre elas. Relações estas que estão para além da encenação e moldam o espírito helênico no fulgor da disputa.

Sobre o esplendor da vontade helênica, onde podemos ouvir o ressoar do espírito trágico, Nietzsche aponta que:

Nunca a 'Vontade' se expressou mais abertamente do que na helenidade, cujo lamento mesmo ainda é sua canção de louvor. Por isso o homem moderno anela por aquele tempo em que ele acredita ouvir o uníssono completo entre o homem e a natureza, por isso o helênico é a palavra-chave para todos os que têm de procurar brilhantes protótipos para a sua afirmação consciente da Vontade; por isso, finalmente surgiu o conceito de 'sereno- jovialidade grega' entre as mãos de escritores ciosos de gozo, de modo que, de maneira irreverente, uma preguiçosa vida de indolência se atreveu a desculpar-se e mesmo a honrar-se como a palavra 'grego'. (DW/VD § 2)

Assim, gostaríamos de reiterar a distinção entre a arte antiga e a moderna, devido a importância que essa diferença representa para o filósofo alemão, tendo em vista que Nietzsche vê nos gregos uma espécie de potência estética de criação que se espraia, que não se concentra apenas em suas representações artísticas, mas no seu próprio modo de vida. Esse anelo ou apologia nostálgica dessa experiência trágica que Nietzsche oferece sobre os gregos se dá de forma bastante singular. Por conseguinte, essa nostalgia é muito citada entre os românticos, e Nietzsche embora não pertença ao romantismo é muito influenciado em seus primeiros escritos, por essa escola. Não obstante, como é característico de seu temperamento, o filósofo romperá

com esse movimento. Portanto a valoração proposta por Nietzsche nesse momento é sustentada pela querela entre os antigos e os modernos, mas de forma muito original.

A própria origem da tragédia antiga e da moderna é estudada por Nietzsche em *Introdução à Tragédia de Sófocles*, quando este nos fala que a origem da tragédia para antiguidade tem uma fonte, todavia, por outro lado, para a modernidade apresenta outra:

Origem da tragédia antiga a partir da lírica, origem da tragédia moderna (germânica, a romana surgiu a partir da antiga). Lá o acento sobre o sofrer, aqui sobre o agir. Diferença entre mistérios e moralidade, por um lado, e ditirambos, por outro: aquela ação sem mediação, a palavra e o sentimento apenas apoiam-se e encaminham-se gradualmente para ser concretizadas. (NIETZSCHE, 2014, p. 8)

Desta feita, notamos o profundo interesse que Nietzsche tem sobre a importância da arte para os gregos em contraponto a aquilo que é produzido pela modernidade, e como exemplo temos a tragédia como escopo da crítica nietzschiana. O júbilo e a ruína de tal expressividade grega parecem interessar o filósofo. Tal júbilo ante as intempéries da vida é a marca da filosofia trágica em Nietzsche que se traduz em sua *gaiá ciência*, ou seja, a sabedoria que emana do riso. Apenas um espírito livre capaz de afirmar-se ante os infortúnios da vida merecem rumar para fora da ruína. O gládio nietzschiano volta-se contra todas as forças que tendem a diminuir a potência de afirmação plena da existência.

Em *O Drama Musical Grego*³¹, texto também de 1870, Nietzsche nos fornece sua concepção do que seria o ator e do poeta trágicos. Essa preleção traz em seu bojo as distensões entre a tragédia surgida em solo helênico e a “grande ópera” surgida na modernidade. É evidente que temos em tal panorama o elemento musical como disparador de tais questionamentos. Havendo nesse entremeio distinção entre o que conhecemos no mundo moderno como tragédia e a tragédia ática, como até aqui exposta. Como exemplo do modelo moderno desse gênero, temos a tragédia shakespeariana, que apesar de apresentar singularidades, encontra-se imbuída no modelo trágico advindo da antiguidade. Em tal preleção é o primeiro texto nietzschiano que trata da questão da arte trágica ligada à música. Assistimos ao longo deste estudo aquilo que seria a gestação da noção do trágico para o filósofo, bem como os fundamentos para uma metafísica de artista a partir do êxtase narcótico oriundo do elemento dionisíaco. Ideia esta que surgirá mais bem-acabada em *O Nascimento da Tragédia*.

Nesse horizonte Nietzsche nos aponta que:

³¹ Segundo Marcos Sinésio, profundo estudioso desse período da produção nietzschiana: “As conferências ‘O drama musical grego’ e ‘Sócrates e a tragédia’ foram proferidas em 18 de janeiro e 1º de fevereiro de 1870, respectivamente, para o público em geral – ou seja, não restrito aos meios universitários -, ocupando Nietzsche o cargo de professor de filologia da Universidade da Basileia, aos 25 anos” (FERNANDES, 2019 p. X-XI).

O que hoje chamamos de ópera, a caricatura do drama musical antigo, surgiu por meio da imitação simiesca direta da antiguidade: sem a força inconsciente de uma pulsão natural, configurada segundo uma teoria abstrata, ela se portou, tal como um homúnculo engendrado artificialmente, com o duende malvado do nosso moderno desenvolvimento musical. (DW/VD, p. 48)

Nesse viés, segundo Nietzsche, os efeitos buscados pelo surgimento da ópera no século XVII pelos florentinos, continham em essência os elementos trágicos oriundos da tragédia clássica. Para o filósofo, quanto ao desenvolvimento da música ao longo dos séculos partindo da matriz grega, houve como que uma espécie de deterioração quanto aos valores estéticos desta, e “O resultado foi um inacreditável estiolamento do gosto: nas constantes contradições entre a pretensa tradição e a audição natural chegou-se até a compor música não mais para o ouvido, mas para o olho” (DW/VD, p. 48). Desse modo, a ópera moderna se autofragilizou, porque a busca por um tipo de efeito que comungue com os modelos precedentes faz com que esta perca, se afinada com os valores da tragédia clássica, uma das principais características da tragédia que é a relação com o inconsciente. A busca por um efeito engendrado pela ópera, mina essa característica fundamental do drama trágico que brotaria da “vida do povo”, ou seja, sobre um fenômeno que realiza a comunhão interpessoal entre os espectadores. Assim, a tragédia antiga é entendida como um todo orgânico, isso é posto pelo filósofo como ponto de ruptura com a perspectiva moderna a qual faz parte. O jovem filólogo, para tanto se utiliza da perspectiva poética como gatilho para sua crítica. Crítica esta que mais tarde levantará contra a própria música wagneriana, que se sustenta sobre um intelectualismo moderno, que suplantara o corpo e os sentidos. Nas palavras de Barros:

De tanto “pensarem”, o olho e o ouvido acabam resultando, não num pensamento vivo sobre a visão e audição, mas num olhar míope e numa escuta atrofiada. E o “significado”, vindo a substituir aquilo que se ouve e vê, termina artificializando os próprios órgãos dos sentidos. (BARROS, 2012, p.15)

Sobre a mudança de perspectiva de uma arte universal, aquela em que o gozo estético se dá a partir de diferentes estímulos artísticos, de também distintas formas expressivas e de como em contraponto, temos à arte moderna uma espécie de esfacelamento estético do homem quanto à fruição, Nietzsche, neste mesmo texto, nos fala que: “Esse princípio prova, quando muito, o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e só gozamos como pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos” (DW/VD, p. 51). Ao que parece o filósofo alemão, além de fazer uma dura crítica à arte moderna faz, em contraposição, um elogio à arte grega clássica, aludindo à capacidade do homem grego de experimentar em sua plenitude as expressões artísticas de seu tempo e também de seu corpo como um todo.

Nesse sentido vale ressaltar que para Nietzsche a ópera moderna não se apresenta como correlata à tragédia grega; possuindo características que se afastam e muito daquela. O espetáculo trágico trazia em seu corolário um conjunto de expressões artísticas, tais como: coro, música, poesia, dança, ou seja, um conjunto de artes. Mas como um moderno jamais pode experimentar de forma plena tal fenômeno estético, a poesia acabou por ser a característica mais privilegiada entre estas. Daí a preponderância recair sobre ela.

Quanto a agonística do modo de fazer filosofia de Nietzsche, é notável que para este existisse até mesmo uma disputa entre o ator trágico em sua perspectiva clássica, e o público, posto que no momento da encenação o ator era crivado de críticas por parte da plateia. Nesse contexto existia um público atento aos detalhes, como bem nos mostra seguinte passagem:

Porém, ainda se torna maior a nossa admiração quando sabemos que um desses atores-cantores, numa tensão de 1.600 versos, entre os quais havia ao menos seis peças de cantos maiores e menores. E isso diante de um público que punia inexoravelmente cada desmedida no tom, cada acento incorreto, em Atenas, onde, segundo expressão de Lessing, mesmo a população tinha um juízo delicado e fino. (DW/VD, p. 53)

Há que se considerar também que a tragédia era representada para as mais diversas camadas sociais, reunindo a população anualmente nas festas chamadas dionisias. Assim não requeria para apreciar o espetáculo uma educação especial, pois desde muito cedo o grego, independentemente de sua condição econômica, era exposto a essas representações, o que preparava seus olhos e seus espíritos para plasmar e exigir, ao mesmo tempo, a qualidade da construção das personagens e do drama. De certo modo, a cultura grega era formada por essas festividades. As histórias mitológicas representadas já eram conhecidas pela população, então, não havia novidade nisso, senão no modo como o tragediógrafo desdobrava os mitos na intrincada estrutura da peça. O povo precisava, portanto, comungar de tal repertório, ou seja, para que a peça realmente alcançasse êxito era necessário que espírito grego fosse o cerne da representação.

O espetáculo teatral, nesse contexto, rompia com a ordinariade da vida cotidiana dos cidadãos e estes, por sua vez, se sentiam representados no palco. Talvez daí surja essa crítica mais ferrenha do desempenho do artista no palco feita por Nietzsche, sendo que plateia e palco se plasmam nessa circunstância. O teatro tem uma função educativa para o povo grego de modo que a arte é moralizada e as ações das personagens têm como função mostrar como os indivíduos devem ou não agir em determinadas situações.

O estilo nietzschiano é forjado na disputa, no combate, e um de seus antípodas mais notáveis é o socratismo/platonismo. É na segunda conferência sobre a tragédia grega intitulada

Sócrates e a Tragédia, que Nietzsche dispara seus primeiros ataques àquele que seria, em obras futuras, um de seus alvos preferenciais, a saber, a racionalização poética operada por Eurípides, que, como sabemos da tríade de poetas clássicos é, segundo Nietzsche, o que sofreu a influência da dialética socrática e seu culto à razão em detrimento do *pathos* trágico.

A força crítica dessa conferência oferecida por Nietzsche traz como corolário um momento ímpar de ruptura quanto ao modo como a tragédia grega era concebida. Problema esse expresso com maior afinco no Livro XI de *O Nascimento da Tragédia*. O efeito trágico, como dito anteriormente, na perspectiva nietzschiana, gira em torno do campo de forças entre Dionísio e Apolo. Temos desse modo, nas peças eurípidianas uma espécie de genealogia da degenerescência como um movimento de degradação daqueles valores oferecidos por Ésquilo e Sófocles anteriormente.

É nessa conjuntura que Nietzsche aponta para a decadência da tragédia nas mãos de Eurípides; após o esplendor desse gênero tão importante para a cultura ocidental.

Assim, ainda nas primeiras linhas do supracitado texto, Nietzsche afirma que:

A tragédia grega sucumbiu de uma maneira diferente de todos os outros gêneros artísticos, seus irmãos mais velhos: ela finou-se tragicamente, enquanto todas essas expiaram com a morte mais bela. Se é consonante com um estado ideal da natureza exalar o último suspiro de vida sem convulsão e com uma bela descendência, então o fim daqueles gêneros artísticos mais antigos mostram-nos um tal mundo ideal: elas falecem e submergem enquanto sua progenitura, mais bela, já ergue a sua cabeça vigorosamente. (DW/VD, p. 71)

Podemos inferir dessa passagem que a morte da tragédia grega, com o teatro eurípidiano, se deu de forma inglória, como um guerreiro que em vez de sucumbir no campo de batalha com sua *timé*³² enaltecida foi pelo contrário, definhando sem os louros dos tempos áureos. O filósofo aponta para o vazio deixado pela morte da tragédia grega que agonizara sob a pena de Eurípides, acreditando que “Nela continuava a viver a figura degenerada da tragédia como o monumento ao seu trespassse muito penoso e difícil” (DW/VD, p. 72). Desse modo o estatuto valorativo oferecido pela crítica nietzschiana acerca da nova comédia ática, que é como ele chama esse definhar da tragédia em seus moldes clássicos e o emergir da poética eurípidiana, dá suporte para uma interpretação hipotética e histórica que deságua em uma depreciação da arte trágica.

Ainda sobre a distinção entre o poetas de Eurípides a seus antecessores, Nietzsche nos fala que:

Antes de Eurípides havia homens estilizados heroicamente dos quais imediatamente se reconhecia a descendência dos deuses e semideuses da tragédia mais antiga. O

³² Tal termo grego é geralmente traduzido como “honra”, indica um valor que um indivíduo tem para seus iguais. O sentido que buscamos atribuir a esse termo encontra-se afinado com essa interpretação.

espectador via neles um passado ideal da helenidade, e, com isso a realidade de tudo aquilo que em altaneiros momentos também vivia em sua alma. Com Eurípedes, o espectador, o homem na realidade da vida cotidiana, invadiu o palco. O espelho, que outrora tinha refletido somente os traços grandes e ousados, tornava-se mais fiel e com isso mais vulgar. (DW/VD, p. 72-73)

Nessa perspectiva, notamos que a hipótese nietzschiana quanto à decadência da tragédia antiga ligada a figura de Eurípedes, talvez esteja atrelada as caracterizações das personagens. As figuras anteriormente representadas eram de grandes heróis que, cada um a seu modo, atravessavam por momentos agudos em sua existência. Assim, o que se compunha em grande parte eram representações de homens nobres, de estirpe elevada. Enquanto isso, as personagens eurípidianas são sujeitos ordinários, de estirpe menos elevada, vivenciando seus tormentos pessoais. Como no exemplo da famigerada Medéia que após ter ajudado Jasão a obter o velocino de ouro, foi traída por ele e, como vingança, matou seus próprios filhos tentando com isso causar profunda dor em Jasão, como punição de sua traição. O arco trágico dessa obra se dá entre a entrega de Medéia a Jasão, posto que com seus feitiços, Jasão conseguiu alcançar seus objetivos, e o desfecho descomunal da trama. Contudo o que pretendemos salientar aqui é a motivação que leva Medeia a cometer tal desmedida que é provocada por um tipo de passionalidade.

Assim temos na *esticomitia* entre Jasão e Medéia, da homônima peça, aquilo que baliza o que propormos acima à luz da filosofia nietzschiana:

Jasão
 Tu também sofres e compartes males.
 Medéia
 Mas valha a pena a dor, se tu não ris!
 Jasão
 Ó filhos, que maligna mãe, tivertes!
 Medéia
 Ó prole, morta pelo paterno vício!
 Jasão
 Mas não foi minhas destra que os matou.
 Medéia
 Mas tua transgressão e novas núpcias.
 Jasão
 Por uma cama ousaste assassiná-los?!
 Medéia
 Creis que é pequena a dor para as mulheres?
 Jasão
 Para as normais. Mas para ti, mal máximo. (EURÍPEDES, 2016, p.157)

Como pano de fundo do embate entre essas duas personagens temos algo que apesar de terrificante, apresenta-se como demasiadamente humano, posto que todos somos passíveis de tais infortúnios, algo que torna tais personagens próximos de nós. Esse adendo é oferecido, apesar de *in passant*, para enfatizar a idiosincrasia da leitura que Nietzsche oferece sobre o

poetar de Eurípedes e sua produção onde “[...] as formas da cotidianidade punham-se claramente em evidência” (DW/VD, p. 73). Destarte, fica-se evidente que o “vulgar” de Eurípedes e o divino em Ésquilo e Sófocles são elementos definidores na interpretação nietzschiana; enquanto que o primeiro representa a decadência do brilho trágico os demais representam seu esplendor criativo.

Ademais há ainda dois fatores que convergem para essa crítica de Nietzsche a Eurípedes. O tragediógrafo, inserindo o terceiro ator na trama, minimiza a importância do coro que vai cada vez mais perdendo espaço e vendo diminuir seu caráter musical. Os cantos são substituídos reiteradamente por falas gradativamente mais curtas entre os componentes do coro ou entre eles e os outros atores. Os monólogos e solilóquios internos ganham prioridade, os episódios focados nos diálogos se tornam mais longos que os estásimos. Sabemos que o jovem Nietzsche era um entusiasta da ópera wagneriana, mas a música em geral era para ele um elemento de criação e o fundo gerador da tragédia ática. Além desse motivo, há também o fato de Eurípedes suspender o efeito trágico ao final da peça com a adoção do *deus ex machina*. A introdução desse mecanismo anulava o desfecho trágico do herói.

Outrossim, para Nietzsche, o pensamento que antes seguia a trilha do divino em Ésquilo passa a representar o homem com Eurípedes, tendo como intermediário desse percurso Sófocles; como bem nos mostra Nietzsche na seguinte passagem de seu seminário de iniciação à poesia sofocliana intitulado *Introdução à tragédia de Sófocles*. Onde o filósofo nos diz que:

Com Eurípedes, surge uma quebra no desenvolvimento da tragédia: a mesma que, por essa época, mostra-se em todas as formas da vida. Um poderoso esclarecimento (*Aufklärung*) pretende transformar o mundo segundo o pensamento: tudo o que estava estabelecido é submetido a uma crítica desagregadora: desagregadora porque o pensamento ainda estava desenvolvido unilateralmente. Os trágicos, que se consideravam sempre os mestres do povo, servem de mediadores dessa nova formação para o povo. O impulso inicial dado por Eurípedes [...]. A tragédia de Eurípedes é a medida do *pensamento* ético-político estético daquele tempo: em oposição ao instintivo desenvolvimento da arte mais antiga, que, com Sófocles nele, chega ao seu fim. Sófocles é a figura de transição; o pensamento move-se ainda no caminho do impulso (*Trieb*), por isso ele é continuador de Ésquilo. (ETS/ITS § 10)

O que parece estar por traz da crítica de Nietzsche a Eurípedes, e sua hipotética influência socrática, é que pela primeira vez surge a figura do homem teórico, exatamente por buscar, através de seu poetar, explicar as motivações das ações dos heróis. Enquanto que seus predecessores se utilizam do impulso para narrar às peripécias que suas personagens engendram, em Eurípedes temos um tipo de procedimento narrativo que esquadrinha tais ações. O elemento apolíneo e o dionisíaco que antes se encontravam entrelaçados desenlaçam em um tipo de degenerescência que causa a ruína do mundo antigo. Nesse tocante, vale ressaltar que

na peça *Prometeu Acorrentado*, Ésquilo já prenunciava uma crítica aos deuses, assim como na supracitada *Oréstia*.

Para Trabulsi (1983) a tragédia *Prometeu Acorrentado*, corresponde ao conflito entre as leis da recém-fundada *pólis* grega em contraposição aos conhecimentos ancestrais. Os textos trágicos são carregados de sentidos éticos, antropológicos, políticos, enfim, de todos os sentimentos que acompanham e compõe as ações humanas em sua completude. O homem ainda parece ser o mesmo da perspectiva das emoções e afetações que o atravessam, isso é dito logicamente com o devido cuidado de não cair em anacronismos. Contudo, quando pensamos nos mistérios da natureza humana notamos certa linearidade ou até mesmo um movimento cíclico de retorno as nossas crenças e valores.

O exemplo mais comumente citado, pela riqueza de detalhes, é o da peça *Édipo Rei* de Sófocles, mas *Prometeu acorrentado* de Ésquilo é outro igualmente rico de significados, visto que a ação exercida por este, Prometeu: a de laurear o homem com a centelha do saber a custa de sua própria liberdade, é o que o conduz ao seu martírio. No mito temos o deus novo que se volta contra o antigo. A força discursiva em tal peça nos revela o desejo incutido no pensamento grego em se libertar dos antigos valores, segundo o qual o homem era apresentado como um mero coadjuvante na construção de sua própria trajetória. A ação humana, nessa perspectiva, geralmente é oposta a ordem do mundo, o ímpeto prometéico denuncia o desejo por um rearranjo cósmico desses valores arcaicos.

A peça retrata a tentativa de se desvencilhar dos antigos valores apregoados pela tradição precedente instaurando novos, surgidos com o modelo cívico, tendo o cuidado de alertar aos cidadãos sobre a possibilidade de que ao tentar escapar de uma tirania não recaírem em outra ainda mais autoritária. Sobre a relação de Ésquilo com esse momento da cultura helênica o autor afirma que:

Há em Ésquilo uma constante exigência de Justiça divina e uma fé imensa na sua realização. Isto parece corresponder à luta do povo ateniense pela justiça no plano humano, então em plena efervescência. O teatro era, então, o lugar de convergência dessas lutas. O teatro seria, pois, conservador, difundindo o sentimento de que todos os combates da vida podem ser resolvidos em harmonia, e revolucionário, ao incitar o homem a não aceitar a injustiça. Ésquilo, dizíamos, crê na Justiça divina e, no conflito que opõe Zeus a Prometeu, ele vive uma verdadeira angústia trágica, sente a sua fé ameaçada (TRABULSI, 1983, p.105).

Temos, portanto, como pano de fundo desta narrativa a relação conflituosa entre deuses e homens, e do desprezo dos primeiros quanto à raça humana. Deste modo, podemos tomar Prometeu como representante da humanidade, como o deus que decidiu sacrificar-se pela raça humana em conflito aberto com as forças divinas representadas por Zeus, Oceano e Hermes.

Prometeu se mostra inflexível ante a estes e, por vezes, se dirige sarcasticamente quando provocado ou indagado por seus algozes, acreditando que quem se presta ao serviço de um tirano acaba por validar sua tirania delegando a este sua vontade. Vale ressaltar, que o erro trágico (*hamartía*) cometido por Prometeu é justamente tirar os homens da obscuridade em que se encontravam, contrariando as ordens do soberano Zeus. Daí caracterizarmos Prometeu como uma deidade transgressora justamente por contestar as ordens de Zeus, a maior divindade do Olimpo. Nesse sentido “no mito prometeico, o sacrifício aparece como resultado da rebelião do titã contra Zeus no momento em que homens e deuses devem separar-se e fixar sua respectiva sorte” (VERNANT, 2006, p. 65). Essa peça se configura, portanto, como um mito iconoclasta. Notamos assim que o próprio Ésquilo já encetara uma dura crítica aos deuses, posto que o vaticínio anunciado por Prometeu é exatamente a queda dos mesmos e o surgimento de uma nova era.

Quando repousamos nosso olhar sobre a crítica nietzschiana sua preocupação nessa deformidade que a tragédia, para o filósofo, apresenta com Eurípedes, posto que nessa conjuntura a gravidade poética torna-se submissa a conceptualização teórica surgida com o socratismo e o desprezo pelo sentimento e supervalorização da razão, como expresso na seguinte passagem quando Nietzsche nos diz que:

O socratismo despreza o instinto e, com isso a arte. Ele nega a sabedoria justamente onde ela está em seu reino mais próprio. Em um único caso Sócrates mesmo reconheceu o poder da sabedoria instintiva, e isto justamente de uma maneira muito característica. Sócrates ganhava, em situações particulares, nas quais seu entendimento se tornava duvidoso, um exemplo de apoio firme por meio de uma voz demoníaca que se exprimia miraculosamente. (DW/VD, p. 83).

Assim ao passo que a interpretação tem a figura de Sócrates no frontispício desse problema, juntamente com Eurípedes, temos a chamada degenerescência da tragicidade por meio do discurso racional que se opõe diametralmente oposto ao instintivo oferecido por Ésquilo e Sófocles. Assim, o fundo gnosiológico trágico emerge da falta de conhecimento que o homem tem sobre si mesmo (Sófocles), ou sobre os deuses (Ésquilo). Os artistas/poetas, neste contexto exprimiriam um modo distinto de se alcançar o conhecimento, a saber, através da sabedoria dionisíaca.

Nesse viés, acreditamos que na referida conferência *Sócrates e a tragédia* há uma dada aproximação entre Eurípedes de Sócrates bem como a perspectiva nietzschiana sobre o declínio da música e da parte coral no trágico já representa para ele um afastamento da força que constitui o trágico. Como sabemos, Sócrates representa para Nietzsche valores de decadência, uma postura que tende a diminuir a vida e de ceifar aquilo que nela é mais marcante: a

aleatoriedade da existência, a inconstância e a dinamicidade experimental que a vida apresenta. Desse modo a dialética platônica seria como uma espécie de armadilha que encapsula a vida e retira dela aquilo que é um de seus atributos mais consolidados, a saber, a mutabilidade.

Na obra *Crepúsculo dos Ídolos* encontramos uma passagem emblemática acerca desses valores decadentes atribuídos pelo filósofo a Sócrates, quando este nos diz que:

Esse pensamento desrespeitoso, que os grandes sábios são *tipos da decadência*, ocorreu-me primeiramente num caso em que o preconceito dos doutos e indoutos se opõe a ele o modo mais intenso: eu percebi Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da dissolução grega, como pseudogregos, antigregos. (GD/CI II § 2)

A filosofia a marteladas proposta por Nietzsche tem como alvo de sua crítica os pilares de sustentação que para o filósofo atentam contra a vida; de valores, portanto, que degeneram a vida. O socratismo/platonismo certamente é um desses pilares de sustentação nesse processo de esvaziamento da vida, ou o niilismo aludido por Nietzsche. Na conferência *Sócrates e a Tragédia*, sua postura agonal para com estes já se faz presente e ecoa até sua fase tardia como mostrado acima.

Assim quando apontamos para a crítica nietzschiana ao estatuto valorativo do poeitar eudipidiano e sua relação, segundo a hipótese do filósofo alemão, com o socratismo, deu-se com o intuito de explicitar o modo pelo qual a potência crítica de Nietzsche se expressa nesse contexto. O que estamos evidenciando com esse movimento é a idiosincrasia da postura nietzschiana, posto que outros anteriormente já haviam apresentado a seu modo algo similar, tais como: Aristófanes, os irmãos Schlegel, Herder e Winckelmann até finalmente se consumir em Nietzsche. De modo que o problema antecedia o filósofo, mas se singulariza com ele. Desse modo, a sobriedade contida, segundo esse fio interpretativo que exprimimos até aqui, se dá na e pela relação deste com a dialética socrática que esteriliza a poesia e, principalmente, castrando-a de seu poder instintivo tão valorizado por seus antecessores.

Sobre este ponto Luzia Gotijo Rodrigues, nos informa que:

O início do fim tem seu começo na história de um dramaturgo que não compreendia a criação de seus predecessores, Ésquilo e Sófocles. Intrigado com aquela “noite” nebulosa, profunda e caótica na qual estavam mergulhados os personagens míticos – escuridão e imprecisão que, acreditava ele, contagiavam todo o texto dramático, prejudicando sua compreensão – planeja promover uma “revolução poética”: realizar uma obra trágica isenta de obscuridades e enigmas, uma obra que subvertesse essa para ele injustificável visão pessimista da vida. Este é Eurípedes – o primeiro dramaturgo da recém-inaugurada “estética da clareza” (RODRIGUES, 1998, p.64).

Deste modo, a negra noite que cai sobre o gênero trágico e sua derrocada se dá sob a luminosidade da razão. A proposição nietzschiana de que o artifício dialético utilizado por Eurípedes restringe a excitação da forma no drama aponta que “[...] tudo deve ser

compreensível, para que tudo possa ser entendido. Nenhum espaço para o instinto” (NIETZSCHE, 2014, p.79-80). Portanto essa “estética da clareza” obscurece o mundo dos instintos privando o homem da exacerbação dos sentidos, uma das características mais fundamentais da experiência trágica. Aqui notamos o estilhamento do aspecto dionisíaco que se encontrava subsumido no apolíneo. Se o efeito trágico aludido por Nietzsche se dava no casamento entre essas duas representações estéticas, com Eurípedes assistimos seu divórcio. A estética consciente de Eurípedes turva, de certo modo, a experiencial integral do deleite trágico.

Desse modo, a verdade dionisíaca produz a visão dionisíaca do mundo, e esta primeira em nada tem a ver com a verdade socrática aqui criticada por Nietzsche. O problema das contradições da vida e do mundo eram, sob certa perspectiva, o mesmo pelo qual o homem grego se relacionava com a inconstância que a vida é. E, deste modo, a verdade dionisíaca não retira da humanidade a dor da existência, mas causa um efeito letárgico que, num movimento voluptuoso, devolve a alegria a esta.

Neste viés Márcio Lima em *As Máscaras de Dionísio* nos alerta que:

Quando os homens gregos sentem que a marcha do mundo conduz tudo ao perecimento, eles contemplam aí a verdade dionisíaca: tudo que existe um dia não mais existirá. As festas em homenagem ao deus Dioniso vêm justamente procurar, por trás dessa revelação, uma alegria que lhes permita se reconfortarem com a natureza. Julgando que os sátiros também procederam dessa forma ao constituírem o coro, eles viam nesse festejo uma maneira de não sucumbirem ante uma visão tão cruel do mundo. Assim como a compreensão que tinham dos sátiros, também eles sentiam restauradas suas mais fortes emoções nos cultos que rendiam à divindade por meio do coro (LIMA, 2006, p. 75).

O elemento musical expresso pelo coro se mostra indispensável para a compreensão da ritualística nas dionisíacas, e a revelação dionisíaca conduz o homem a um estado de transe para com sua própria vida. Enquanto Sócrates busca seu profundo saber fazendo questionamentos em suas andanças por Atenas, a verdade dionisíaca fornece um saber que usa outros filtros não racionais. É neste sentido que Nietzsche acusa o socratismo de ter conduzido o drama musical grego a seu fim. Há, portanto uma clara distinção entre Sócrates e o socratismo. Quanto a este último Nietzsche nos revela que:

O socratismo é mais antigo do que Sócrates; sua influência dissolvente na arte faz-se notar já muito mais cedo. O elemento da dialética que lhe é característico já havia se insinuado muito tempo antes de Sócrates no drama musical e causando efeitos devastadores em seu belo corpo. (DW/VD, p. 87)

Indubitavelmente para Nietzsche a degeneração do drama musical grego se dá a partir do surgimento do momento em que o diálogo começa a fazer parte deste, causando uma espécie de corrupção no mesmo. Nesse contexto a disputa passa a estruturar a encenação, mas na

perspectiva de uma dialética que pretendia apurar o entendimento, elemento este para Nietzsche anti-trágico por excelência.

No próximo subtópico passaremos a fazer uma analítica do que consideramos como sendo uma proto-genealogia da disputa em Nietzsche por meio de um de seus textos mais importantes para a compreensão do tema, a saber, *A disputa de Homero*. Tencionamos, para o desenvolvimento da pesquisa, entender porque o povo grego, tido como o mais “humano da antiguidade”, carregava como marca indelével a crueldade; valorizando a disputa como vetor de crescimento, como bem nos adianta Nietzsche, quando nos fala que “O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter” (CV/CP, p.73). Assim, faremos uma defesa quanto ao terrível e “desumano” sentimento que a disputa representa para homem, mas que paradoxalmente exprime esse “duplo caráter” que o gládio apresenta, à luz deste texto nietzschiano de juventude.

2.2 O agón nos escritos nietzschianos de juventude: *A Disputa de Homero*

Na obra *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* assistimos ao despontar do problema da disputa no jovem Nietzsche, mais especificamente, através do texto *A Disputa de Homero*. Esse texto é fundamental para a nossa discussão por considerarmos um momento ímpar da produção do filósofo quanto ao trato do tema da disputa como correlata semântica do *agón*.

Na maioria das vezes, um prefácio se apresenta como uma espécie de introdução a um determinado tema, e no supracitado prefácio presenciamos o amadurecimento dos estudos filológicos nietzschianos da cultura helênica, e, particularmente, da educação do homem grego, com ênfase em sua característica mais marcante: a relação bélica dos helenos com a existência. Atributos que constituem o pensamento agônico oferecido por Nietzsche que antecipa seu ataque a tudo que é moderno. O filósofo, então, realiza uma verdadeira apologia ao pensamento clássico quando propõe que “Meu objetivo é: criar uma completa hostilidade entre nossa ‘cultura’ atual e a antiguidade. Quem quiser servir a primeira tem que odiar a segunda” (FP, 1875 3 [68]). Decidimos privilegiar esse prefácio por dar estofa à nossa perspectiva de sublinhar o sentimento combativo em Nietzsche a tudo o que é moderno.

Similar ao que ocorre com os fragmentos, os *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* não são pensamentos avulsos ou inacabados, já que há em cada um deles uma ideia expressa que suscita uma questão importante para o filósofo e para a sua filosofia. Sempre existem reticências em um texto filosófico e esse não é uma exceção. Cada prefácio tinha como

alvo a escrita de um livro que o filósofo pretendia escrever entre 1870 e 1872. Nessa época, Nietzsche se destacava como um eminente professor de filologia na universidade da Basileia, na Suíça, e como sabemos, *O Nascimento da Tragédia* é gestado nesse mesmo período, que também comporta os textos preparatórios mencionados anteriormente.

Temos assim, cinco textos que acenam para determinados problemas, mas que não são aprofundados pelo autor. Poderia se dizer, portanto, que o filósofo nos fornece uma antevisão filosófica de possíveis questões que seriam desenvolvidas mais detidamente em outros momentos. O que não gera impedimento de os encontrarmos subsumidos em textos posteriores, mas sob outra carga semântica. Apesar de ser um texto que compreende o período de juventude de Nietzsche, o acesso ao mesmo só se deu pós-morte, em volumes de suas obras completas, ou em coletâneas. Enquanto *O Nascimento da Tragédia* é dedicado a Richard Wagner, até então estimado por Nietzsche, *Os cinco prefácios* são endereçados e entregues a Cosima Wagner, sua esposa. Nietzsche nesse período ainda se encontrava inebriado pela obra de Wagner, e o considerava o arauto da renovação do espírito alemão. O ressurgimento da tragédia que Nietzsche acreditava emanar da composição wagneriana logo se transformara em repulsa por parte do filósofo, mais especificamente por conta das inclinações políticas assumidas por Wagner, como o patriotismo exacerbado que logo desaguara em um antissemitismo.

Nietzsche em 1788, em suas obras denominadas *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*, nos revela seu diagnóstico quanto à sua relação com o compositor do romantismo Richard Wagner. Algo como um acerto de contas. Em 1776 o filósofo se afastara decisivamente do músico alemão, e como uma despedida desse que foi, sem dúvidas, o vetor de seus primeiros anos como filósofo/filólogo, anuncia Nietzsche que:

Foi no verão de 1876, durante o primeiro Festival, que me despedi interiormente de Wagner. Eu não tolero nada ambíguo; depois que Wagner mudou-se para a Alemanha, ele transigiu passo a passo com tudo o que desprezo – até mesmo o antissemitismo... Era de fato o momento para dizer adeus: logo tive a prova disso. Richard Wagner, aparentemente o ser mais triunfante, na verdade um *décadent* desesperado e fenecido, sucumbiu de repente, desamparado e alquebrado, ante a cruz cristã... [...]. (WA/CW “Como me libertei de Wagner” § 1)

Essa não é uma vã digressão quanto à nossa empreitada, pelo contrário, presta-se a compreender o movimento de filiação e de ruptura que há no cerne do pensamento nietzschiano³³. Contudo, voltemos aos prefácios que nos interessam no momento. A obra

³³ Essa relação entre Wagner e Nietzsche será melhor analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

nietzschiana traz, consecutivamente os seguintes prefácios: 1) *Sobre o PATHOS da verdade*; 2) *Pensamentos sobre nossos institutos de formação*; 3) *O estado grego*; 4) *A relação da filosofia de Schopenhauer com uma cultura alemã*; e, por fim, o que mais nos interessa 5) *A disputa de Homero*. Como adiantamos acima esses textos não findam apenas nesses prefácios, eles reverberaram na produção posterior do filósofo, como no caso do prefácio *Sobre o PHATOS da verdade* que influencia a elaboração de *A verdade e mentira no sentido extra-moral*.

Podemos entender *Os cinco prefácios para cinco livros não escritos* como compreendendo, perspectivamente, indicações das veredas pelas quais o pensamento nietzschiano percorreria, e cuja trajetória possibilitou a abertura de novos horizontes para seu pensamento, isto é, esta obra serviu como uma espécie de guia do que viria a se tornar os seus escritos posteriores. Tal movimento demonstra o caráter experimental já existente na filosofia nietzschiana desde os primeiros disparos filosóficos. Ainda no prefácio da mencionada obra Nietzsche adianta que:

O livro se destina aos leitores calmos, a homens que ainda não estão comprometidos pela pressa vertiginosa de nossa época rolante, e que ainda não sentem um prazer idólatra quando se atiram sob suas rodas, portanto a homens que ainda não se acostumaram a estimar o valor de cada coisa segundo o ganho ou a perda de tempo. (CV/CP, p. 38)

Dito isto, passaremos a analisar o prefácio que exprime a potência que o *ágon* representa para os helenos, a saber, *A disputa de Homero*. Neste texto o termo *ágon* surge, mesmo que de forma implícita por meio da disputa, ou da guerra, que tão imperiosa se apresenta para o espírito grego. Como sabemos, Nietzsche entende a vida como um fenômeno orgânico que não suporta em seu seio a polaridade total, e já nas primeiras linhas do aludido texto, o filósofo passa a atacar essa noção de separação entre natureza e cultura que determinaria a metafísica, por exemplo, em um movimento de cisão entre homem e natureza. Em relação a isto, nos diz o filósofo alemão:

Quando se fala de humanidade, a noção fundamental é a de algo que *separa* e distingue o homem da natureza. Mas uma tal separação não existe na realidade: as qualidades “naturais” e as propriamente chamadas “humanas” cresceram conjuntamente. O ser humano, em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter. As capacidades terríveis do homem, consideradas desumanas, talvez constituam o solo frutífero de onde pode brotar toda humanidade, em ímpetos, feitos e obras. (CV/CP, p. 73)

É contra a ideia de uma dicotomia destruidora que Nietzsche se volta nesse prefácio, não de modo a excluir toda e qualquer divergência, mas ele se antepõe a formação de uma hierarquia dicotômica e, para isso, usará vários exemplos ao longo do texto.

Nietzsche expressa então a ideia de que existe uma diferença marcante entre o grego homérico, que tem como escudeiro Apolo e sua potência mascaradora da existência e o grego pré-homérico, marcado pela pulsão de destruição e morte que a era titânica representa. O mundo da *titanomaquia* é um mundo dionisíaco, isso se entendermos o conceito como representante da força terrificadora e de autoaniquilação, o que impõe a necessidade de se criar um véu ilusório, como uma lente transfiguradora, que possibilitasse ao homem encobrir ou ofuscar tal força descomunal. É nesse momento que a luminosidade irradiada por Apolo desfaz tal efeito aniquilador e recobre a humanidade com sua força plástica, pois a arte repousa em uma impressão da visão, em um tropo dos sentidos. Ao pensar sobre isso Nietzsche se pergunta:

Mas o que se encontra *por trás* do mundo homérico, como local de nascimento de tudo o que é helênico? *Neste mundo*, somos elevados pela extraordinária precisão artística, pela tranquilidade e pureza das linhas, muito acima da pura confusão material: suas cores aparecem mais claras, suaves, acolhedoras por meio de uma ilusão artística, seus homens, nesta iluminação colorida e acolhedora, melhores e mais simpáticos; mas para onde olháramos, se nos encaminhássemos para trás, para o mundo pré-homérico, sem a condução e a proteção da mão de Homero. (CV/CP, p. 75)

O grego pré-clássico que Nietzsche nos fala é o grego hesiódico por assim dizer, ou aquilo pelo qual Hesíodo faz referência em sua *Teogonia* e no *Trabalho e os dias*, ou seja, o filósofo está nos falando de um de um caráter, de uma compreensão de realidade que ainda não se dá ao nível da inteligência, mas sim, a partir do terror da disputa em sua forma mais visceral. A existência é, portanto, governada por impulsos que se mutilam pela intensidade de forças, um momento de pura ação violenta sem nenhum tipo de contenção. De certo modo, esse é o mundo que é apresentado por Hesíodo. Assim, o mundo desenhado por Homero na *Ilíada* e na *Odisséia* é um mundo que passa pelo filtro da aparência e tem sua carga aniquiladora atenuada, ou seja, do mundo da desordem para ser ordenado pelo poder representativo que as epopeias homéricas oferecem. O terror ao qual Nietzsche faz referência diz respeito a falta de limites, e se havia algum, se dava pela ausência de determinação. Essa imagem configura aquilo que Hesíodo vai chamar de mito teogônico. Nas palavras de Grimal:

Nós os designaremos aqui sob o nome de “mitos teogônicos” ou “cosmogônicos”, dependendo do caso. Esses relatos foram reunidos sobretudo por Hesíodo, mas eles são bem anteriores e representam aportes tanto puramente gregos quanto provenientes de religiões orientais, até mesmo pré-helênicas. (GRIMAL, 2013, p.13)

O fato dos poetas gregos terem acrescentado alguns ornamentos literários não diminuem a importância da narrativa épica para esse povo, talvez por tratar-se de um momento em que a força imaginativa não era dissociada dos acontecimentos históricos, até mesmo porque tal conceitologia fragmentária não se constituía como estruturante da humanidade desse tempo. O mundo heroico ficcional se confundia com a vida belicosa dos povos da antiguidade.

Movidos pela cólera e pela cobiça, forçados pelas ameaças que impedem sobre o seus e a sua propriedade, levados por um sentido inquestionável da honra, não lhes resta outra alternativa que a de matarem ou serem mortos. Na sucessão quase ininterrupta de episódios sangrentos da ilíada, a paz é uma miragem nunca alcançada e a dor fica apenas como o lote dos homens. (TRINDADE SANTOS, 1992, p.51)

A princípio, a formação do homem grego quase que obrigatoriamente, tem como itinerário, a formação para a guerra, até mesmo porque tratava-se de uma das fontes vitais de subsistência dos agrupamentos humanos. Contudo, a obliteração dos rivais no fulgor da disputa não era mais importante que a composição mitopoética suscitada pela palavra e o som articulados na composição épica, posto que essa cultura belicosa também se fazia existir de modo imagético via mito. Por isso entendemos que a produção literária oferecida pelos poetas do período homérico são elementos fundamentais para a formação da alma do homem grego, sendo que “Os mitos não nascem como um conjunto organizado, à maneira de um sistema filosófico, teológico ou científico. Eles brotam ao acaso, tal qual as plantas, cabendo ao mitólogo organizá-los em famílias, espécies e variedades ” (GRIMAL, 2013, p.10). Nesse sentido, Jaeger acrescenta:

A palavra e o som, o ritmo e a harmonia, na medida em que atuam pela palavra, pelo som ou por ambos, são as únicas forças formadoras da alma, pois o fator decisivo em toda *paidéia* é a energia, mais importante ainda para a formação do espírito que para a aquisição das aptidões corporais no agón. Segundo a concepção grega, as artes pertencem a outra esfera. Durante todo o período clássico mantiveram o seu lugar no mundo sagrado do culto, no qual tiveram origem. (JAEGER, 2013, p. 16).

Claro fica, após o contato com a construção poética grega, que a voz do poeta não apenas relata fatos “falsos”, mas principalmente serve como elemento que funde de forma coerente o imaginário, a criatividade à vida prática na Hélade. O mito não é um delírio, assim como o *logos* não é uma pura racionalidade inquestionável. Ambos parecem se relacionar e em certa medida se completar como uma simbiose que nos ajuda a compreender, pelo prisma do homem grego homérico e clássico, as mais variadas formas de contemplar a construção do modo de raciocinar ocidental. O mundo sempre esteve e estará cheio de deuses, quem sabe até por uma

insuficiência do próprio homem de compreender-se. Não é a verdade dos fatos que os poetas pretendem informar, a própria condição humana é posta sob suspeita mesmo que de forma imaginativa, porém o mito ajudava o homem a compreender sua própria condição.

Talvez na poética do pensamento grego possamos vislumbrar lampejos do combate existente entre o discurso claro e real, traduzido pelo *logos*, e o mundo dos deuses e heróis pelo de *mythos*. Após tantos séculos de especulações filosóficas continuamos com as mesmas dúvidas: Existe mesmo algo em que eu posso me pautar quanto ao argumento de uma verdade fundamental e fundante? Questão de caráter que abraça algumas das principais áreas do saber. Talvez o mais excitante seja não termos uma resposta para essa interrogativa, sendo que pouco sabemos sobre nossa natureza, ou sobre o que de fato nos torna seres racionais, contudo temos algumas pistas. Na Grécia pré-socrática, tal ideia, de superação do passado mitológico se traduz na palavra *Logos*, que por sua vez se mostra bastante plurissignificativa.

É bastante ingênuo pensar que existe uma certa superação entre o momento mítico e o pensamento racional, parece mais adequado imaginar que exista uma dada continuidade de um registro para o outro. O princípio da filosofia é atravessado por forças conflituosas, a relação entre o mundo logologizado e o mundo mítico parece demonstrar que existe no homem certa vontade de controle sobre os fenômenos que o cercam. Os relatos homéricos e de Hesíodo nos conduzem a pensar em certa linearidade da ação humana e em suas consequências. Entender o princípio e a geração dos homens parece ser um grande desafio para a humanidade nas mais variadas culturas e cada uma tem sua forma de expressar tal ideia fundante, “indo ainda mais longe na análise, o que encontramos não são mais conjuntos lendários, mas simples relatos ‘elementares’, histórias etiológicas” (GRIMAL, 2013, p.15) ”.

Sob tal perspectiva podemos observar que o princípio de confronto apontado acima está presente no cerne do pensamento grego, estando incrustado em suas mais variadas instituições, como por exemplo, o discurso político e a constituição do direito, bem como no mundo das artes, como força elocutória. Esse mundo obscuro e hediondo que o poema didático hesiódico faz menção, nos lança sobre um momento em que a força bruta conduzia a humanidade. Vejamos o que Nietzsche nos diz sobre isso:

Imaginemos o ar pesado dos poemas de Hesíodo ainda mais condensado e obscurecido, e sem todas as suavizações e as purificações que, vindas de Delfos e de numerosas moradas divinas, desaguavam sobre a Hélade: misturemos esse ar espesso da Beócia com a voluptuosidade sombria dos etruscos; tal realidade iria então nos exigir com violência um mundo mítico, no qual Urano, Cronos e Zeus e a luta contra os Titãs teriam sem dúvida de nos parecer um alívio; nesta atmosfera aterradora, a luta é cura, salvação; a crueldade do vencedor é maior júbilo da vida. (CV/CP, p.75-76)

Notemos que Delfos representa o filtro dos deuses para os homens. O oráculo se constitui na fala dos deuses proferida para que os ouvidos mortais os pudessem compreender, mesmo que de maneira obscura. Essa referência vinda de Delfos tem como pano de fundo a referência socrático-platônica e da própria dialética como interpretação dessa luta das palavras. Ora, a presença divina é, em toda a sua força desmesurada, atenuada pelos símbolos, pela palavra profética e, no caso da tragédia, pela averiguação dos sinais mágicos e proféticos. Portanto, essa força desmedida toca os mortais a partir de algum elemento que torna essa força inebriante, mas suavizada, como que purificada, pois “O mundo dos deuses gregos é um véu flutuante que ocultava o que havia de mais terrível” (NIETZSCHE, 2005, p. 07). A agonia nesse cenário de disputa é fruto do *agón* dessas forças. Tais forças da natureza são para os gregos impulsos cósmicos. O gládio dá brilho a existência e o *agón* surge como espelho transfigurador que incita o brio dos helenos ao ponto de dar vida, de dar uma outra tonalidade à existência a partir da glória.

Neste sentido, nos propõe Nietzsche:

Os nomes de Orfeu, de Museu e seus cultos revelam as consequências para as quais a interminável visão de um mundo de luta e crueldade impelia. – o nojo da existência, a interpretação desta existência como um castigo a ser cumprido, a crença na identidade entre existência e culpa. (CV/CP, p. 76)

Assim, a referência proposta por Nietzsche à *titanomaquia*, que é a luta ou disputa dos titãs, por tratar de uma luta que se extingue em si mesma, e que não tem outro objetivo se não vencer, está condenada a decadência. Esta luta não tem vencedores, o objetivo se encerra em si mesmo. Contudo, existem dois filtros, ou interpretações oferecidas pelo filósofo quanto a esta questão, um ligado à disputa em si, e outro onde há uma finalidade quanto ao gládio, ligada a glória do guerreiro, para lidar com esse caos originário. Ou seja, o grego pré-homérico, simbolizado pela *titanomaquia* se distingue do guerreiro homérico guiado pela glória e esplendor de uma luta que enaltece o brio através da disputa, ou seja, de uma ética guerreira que tem como *télos* o melhoramento da conduta do homem, tendo o fulgor da batalha como utensílio pedagógico.

Nietzsche parece ter compreendido bem a lição que Hesíodo fornece em *Os trabalhos e os dias*, de que existe, para esse grego pré-homérico, uma ética que se diferencia demasiadamente daquela pensada pela modernidade. A ética moderna, para o pensador alemão, estaria impregnada de valores cristãos o que a distanciaria dessa ética guerreira que privilegia a Eris e a inveja como pulsão afirmativa. Nas palavras do filósofo: “A luta e o desejo da vitória

eram repudiados: e nada distingue tanto o mundo grego do nosso quanto a *coloração* que se deriva de conceitos éticos singulares, como por exemplo a de *Eris* e o de *Inveja*” (CV/CP, p. 77). Neste caminho, acreditamos que Nietzsche está a praticar um tipo de proto-genealogia do que significa a concepção negativa que nós atribuímos à noção de disputa. A genealogia mostra as mudanças de sentido, marcando um outro tipo de procedimento filosófico. Além disso, vale ressaltar, que o tipo de homem cunhado pela égide moderna, por se filiar a moral cristã, que Nietzsche tão prontamente ataca, tem na mansidão, na autocomiseração seus pontos fortes. Deste modo, acreditamos que o filósofo faz esse movimento de pensar as disparidades entre a Grécia Clássica e a modernidade desse tipo de investigação genealógica que desabrochará na derradeira fase de produção do filósofo. A disputa torna-se pela mão do homem grego uma instituição de civilização e cultura.

Para tratar do tema da Eris faz-se necessário analisarmos esse conceito no próprio Hesíodo (ao qual o próprio filósofo recorre), para em seguida entendermos porque Nietzsche elogia um tipo de Eris e alerta para os malefícios que a outra pode provocar ao homem. Assim, Hesíodo diz que:

Ora, não houve apenas um nascimento de Lutas [*Ἐριδών*]³⁴, mas sobre a terra existem duas. Quando alguém observa uma delas, considera louvável; a outra é digna de censura: elas têm ânimos diversos.
 Pois uma promove a guerra má e a disputa, é a cruel. Nenhum mortal a ama, mas por necessidade, pela vontade dos deuses, têm de honrar a Luta pesada.
 A outra, a primeira, gerou-a a Noite escura, e o filho de Crono, Zeus sentado em alto trono, habitante do éter, colocou-a nas raízes da terra; é bem melhor para os homens ela leva ao trabalho mesmo a pessoa sem meios.
 Pois um homem sente falta de trabalho ao olhar para outro que, rico, apressa-se a arar, plantar e administrar bem sua casa, e um vizinho procura igualar o outro que se apressa em alcançar a fartura. Essa Luta é boa para os mortais.
 O oleiro irrita-se com o oleiro, o carpinteiro com o carpinteiro; o mendigo inveja ao mendigo, o poeta ao poeta.
 (HESÍODO, 2012, p. 61-63)

Assim, notamos que para o filósofo existem disparidades entre aquela que seria a má-Eris, ou a má disputa e a boa-Eris, ou boa disputa, como sendo aquele impulso que instiga, a

³⁴ A palavra que dá origem a essa noção de “Lutas” (Eridon), tal como aparece no poema de Hesíodo é a deusa Eris [*Ἐρις*]. Esta deusa institui a discórdia no casamento de Peleu e Tétis e passa a ser a referência de todo tipo de contenda e luta entre deuses e homens. Hesíodo no começo de seu poema faz alusão que no princípio do mundo haviam dois tipos de Eris, de lutas, uma boa e uma má. Essa alusão corrige o que Hesíodo teria escrito anteriormente em sua *Teogonia*, que havia apenas uma Eris. (Ver MOURA, 2012, p.61, nota 3)

partir da disputa, a humanidade a elevar sua própria potência. Neste texto, portanto, Hesíodo pratica como que uma correção quanto a seu conceito de Éris anteriormente apresentado. É a partir dessa leitura que Nietzsche faz da obra de Hesíodo, que ele vai apresentar essa diferença quanto a interpretação desse termo, identificando a má Éris a ética do ressentimento própria da modernidade.

A boa-Eris vê na luta um modo de elevar sua própria força, enquanto que a má é apenas uma força negativa que conduz à inação, prostrando e impossibilitando, por isso, o indivíduo de se autodesenvolver. Por isso a má-Eris é a Éris da aniquilação, é aquela que quer destruir seu oponente, é aquela que não quer continuar a luta e não basta destruir o contendor, ela almeja repudiá-lo. Depois dela, nada nasce, nada se constrói, tudo que sobra é vazio e devastação.

Em contraponto à má-Eris há a boa-Eris, que faz oposição a primeira e representa a construção da criação, aquela que quer que seu oponente seja bom para que o indivíduo que leva adiante a contenda, seja melhor ainda. Quanto maior o oponente se mostrar, maior o guerreiro terá de ser. E até a noção de inveja, causadora da Éris, que é vista pelo homem moderno como algo apenas negativo, é visto por Nietzsche de um modo positivo, na medida em que a inveja é aquilo que promove a vontade de crescimento no homem.

Para Nietzsche, na esteira dos versos de Hesíodo, assim como não há apenas uma forma de luta, também os sentimentos como inveja, cobiça e ambição não são apenas deletérios, dado que, se impelidos pela boa-Éris podem instigar a potência e a criação de novas respostas humanas. Mas isso não é algo que se reduza aos versos do poeta, na interpretação nietzschiana, todo um modo de existir grego era orientado pela disputa e pela ambição como criação e recriação de si. O grego almejava superar a si mesmo quando via no outro que era possível assim ascender, tais sentimentos divergem daqueles hodiernos que consideram a inveja e ambição como pecado e vício. Para Nietzsche:

[...] a antiguidade grega em geral pensa de modo diferente do nosso sobre o rancor e inveja, julgando como Hesíodo, uma Eris como má, a saber, aquela que conduz os homens à luta aniquiladora e hostil entre si, e depois enaltece uma outra como boa, aquela que, como ciúme, rancor, inveja, estimula os homens para a ação, mas não para a luta aniquiladora, e sim para a ação da disputa. (CV/CP, p. 78-79)

Assim, o conflito não é algo que deve ser evitado, muito pelo contrário, o gládio passa a representar uma oportunidade do homem de aprimorar suas próprias capacidades individuais, assim o outro passa a ser uma ponte onde a potencialidade particular é provocada, instigando assim a elevação de tais potencialidades. É no encontro com o outro que o indivíduo percebe sua própria força criativa.

Concepções como esta nos levam a suspeitar que mesmo alguns conceitos que serão desenvolvidos posteriormente no pensamento do filósofo, aparecem já de modo embrionário em suas obras de juventude, tal como vemos em *A disputa de Homero* no que concerne à noção de vontade de potência. O prefácio ao valorizar a disputa como modo de elevar sua própria força nos remete à vontade de potência como criação de si, sendo que a vontade de potência é a uma faceta da vontade orgânica, e em nessa direção a disputa é irremovível como símbolo dessa potência de vida. Ainda sobre essa genealogia da disputa como geradora de elevação do espírito grego que fizemos menção, Nietzsche nos fala que “Cada grande heleno passa adiante a tocha da disputa; em cada grande virtude, incendeia-se uma nova grandeza” (CV/CP, p. 80). Para Werner Jaeger essa elevação do espírito do guerreiro é parte concernente da própria formação do homem grego e que, de algum modo, definiria a conduta guerreira dos helenos, se exprimindo a partir de sua *areté*, ou, seja o principal para este *ethos* homérico, seria o círculo virtuoso que norteia tal conduta. É neste viés que o helenista nos comunica que:

O tema essencial da história da formação grega é antes o conceito de *areté*, que remonta aos tempos mais antigos. Não temos na língua portuguesa um equivalente exato para esse termo; mas a palavra “virtude”, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavaleiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro, talvez pudesse exprimir o sentido da palavra grega. (JAEGER, 2013, p. 23)

Então o que promove esse círculo virtuoso é o exercício de estar sempre em confronto com indivíduos que afrontem os próprios limites do homem. O sentido agonístico da existência, posto que, como já colocamos, a ambição, a inveja, e a vontade e disputa, ganham com a análise nietzschiana, novos tons menos graves, por não possuir a conotação impregnada pela moral cristã. O agonismo é visto como elemento revigorante em essência e fazem do grego um ser autêntico, exatamente por perceber esse lado positivo da disputa.

O grego é invejoso e percebe esta qualidade, não como uma falha, mas como a atuação de uma divindade benéfica: - que abismo que existe entre esse julgamento ético e o nosso! Porque invejoso, ele sente, também no seu excesso de honra, riqueza, brilho e felicidade, repousar sobre si o olho invejoso de um deus, temendo tal inveja; nesse caso, recorda-se dela no passado de tudo que é inumano, teme por sua sorte e, oferecendo o melhor, inclina-se diante da inveja divina. (CV/CP, p.79)

Nesse contexto, entendemos que toda a vida do grego é mantida sobre a competição nos desportos, na guerra, da competição dos *aedos*, pois até na poesia há competição, pois “Quanto maior e mais sublime um homem grego, maior a claridade com que emana dele a chama da ambição, consumindo todos os que seguem pelo mesmo caminho” (CV/CP, p.79). Tudo era

para o grego competição, mas não apenas para derrotar o oponente, mas para elevar suas próprias capacidades que na rivalidade se desenvolvem e intensificam. É evidente que a tragédia é um movimento de descontinuidade, de rupturas, como indicado anteriormente, e que o *ágon* é a força plástica que promove este movimento, geralmente associado ao espírito de competitividade, seja ele via palavra ou, como no caso dos jogos olímpicos, através de práticas desportivas.

Além disso, vale ressaltar, que este espírito ligado aos jogos olímpicos e às práticas que lhes dizem respeito também enceram um valor ético ao guerreiro e uma espécie de honra a pátria que se faz nos jogos. O egoísmo que comumente é atribuído aos helenos cai por terra, numa exemplar passagem em *Os cinco prefácios*, exatamente quando o filósofo contrapõe o “mal em si”, ligado ao sentimento egoístico heleno, ao sentimento de coletividade que habita no coração deste mesmo heleno, quando inserido em um ambiente de disputa como observado nos jogos olímpicos. A passagem faz referência então a chamada “pedagogia popular helênica”.

É neste sentido que Nietzsche nos diz que:

Assim, cada ateniense devia desenvolver-se até o ponto em que isto constituísse o máximo de benefício para Atenas, trazendo o mínimo de dano. Não se tratava de nenhuma ambição do desmedido e do incalculável, como a maioria das ambições modernas: ao correr, jogar ou cantar nas competições, o jovem pensava no bem de sua cidade natal; era a fama desta que ele queria redobrar na sua própria; consagrava aos deuses de sua cidade-estado as coroas que o juiz punha honrosamente em sua cabeça. (CV/CP, §1)

Deste modo, não é o valor que o grego dá a competitividade em si que Nietzsche está fazendo alusão, não apenas a uma vertente pedagógica, mas a uma vertente ética. Em *Os cinco prefácios*, mais especificamente em *A disputa de Homero*, portanto, e exemplarmente na passagem que utilizamos acima, Nietzsche pensa que a disputa ou o *agón* tem uma função ética, formativa, educacional que se exerce sobre o homem, em outras palavras, a disputa ensina, evoca um espírito corajoso que promove a autossuficiência, por outro lado, há também o ganho ou bem para a sociedade. Assim, quando o competidor ganha uma competição ele não a ganha para si, ele a ganha para a cidade, elevando, portanto, todo os seus concidadãos. Assim, ele não apenas representa a coletividade, ele é a cidade, a incorporação de todos os coletivos ancestrais que nele se fazem presente. Tem-se, assim, na disputa o reconhecimento que representa todos os valores que precederam esses lutadores.

Deste modo temos uma disputa que remete à história, à memória e aos valores cívicos que esses guerreiros carregam ao representar uma cidade, bem como ao mesmo tempo uma hora à sua própria descendência, seus pais, avós e toda a sua linhagem é ali lembrada e celebrada. Deste modo, o esporte é um elemento de civilização que une os cidadãos, e o *agón*,

que se revela nesta esfera de competitividade entre as cidades, surge como um elemento primordialmente ético por estar ligado à formação, não recaindo num mero moralismo, mas na exaltação do bom combate. A polis grega é uma sociedade agonística entrelaçada por esse espírito de competitividade ventilada na vida pública, na *pýnix*, na guerra, no teatro, na poesia, na música, nas práticas esportivas, entre outras.

Nestes termos, a *agón* fornece coesão aos valores helênicos, demarcando as fronteiras indenitárias e evidenciado não apenas o eu e o outro, mas dando vazão para a representatividade cívica. Deste modo, podemos conjugar *agón*, *areté* e *andreía* como partes constituintes e intrinsecamente relacionadas ao espírito helênico de disputa através do artístico, do político e do atlético. Claro fica, pois, a ênfase que Nietzsche oferece entre os valores antigos/clássicos, em contraponto aos modernos como aponta Acampora.

A competição espiritualizada do cristianismo visa à destruição do adversário e, assim, é motivada pela destruição da luxúria, mas ele nem sequer realmente distingui inimigo do amigo, uma vez que visa à autodestruição daqueles sobre os quais o poder da fé é exercido apenas tanto quanto ela (fé) busca a destruição dos inimigos do cristianismo...Em suma, Nietzsche pensa que o *agon* cristão incentiva uma forma de luta que desativa, enfraquece e debilita os que emulam a exemplo de luta espiritual que o cristianismo paulino descreve (ACAMPORA, 2013, p. 113).

Nietzsche posiciona-se completamente avesso à interpretação cristã da realidade, porque esta pauta-se em valores que diminuem a potência de existência dos indivíduos, degenerando assim a vida. Ela se detém na ideia de culpa e responsabilidade do pecado, punindo o homem pelas ações independente das decisões que tomem. O homem já nasce pecador e a vida e seu sofrimento seria uma forma de purgar os pecados que lhe precedem. Talvez por perceber que o seu tempo, a modernidade, encontra-se mergulhado e tais valores depreciativos da vida, Nietzsche enaltece a condição do heleno como sendo muito mais autêntica.

Assim, é na esteira da narrativa hesiódica que Nietzsche encontra um lugar para semear essa ideia de que os valores se modificam de registro para registro. O retorno ao brilho da era homérica fornece para o filósofo um outro olhar distinto do seu próprio tempo. O espírito moderno é o espírito do ressentimento, que esconde a inveja, que se transfigura fazendo emanar a pulsão de negação da vida, se compreendida como vontade de expansão.

Nesse sentido, fica-se evidente, que não havia disputa apenas entre os artistas para se consagrarem como os melhores, educados para a disputa, a juventude também vivia em recíproca rivalidade. Os grandes mestres gregos tinham na inveja sua arma escolhida para cunhar suas obras, não bastava criar belamente, era necessário suplantarem seus adversários nessa

ceara. Vencer o melhor naquilo que ele fazia de melhor: seja nas artes, dramáticas, nos poemas didáticos, ou entre os sofistas. É no duelo que está o amago do espírito helênico e Nietzsche entende a vida como um campo de batalha perene, onde o mais forte não destrói o adversário, mas o derrota, dando novo ânimo a outra batalha. Por isso, ao distinguir o homem moderno, o filósofo argumenta que.

Onde o homem moderno fareja a fraqueza da obra de arte, o heleno procura a fonte da sua força mais elevada! Por exemplo, nos diálogos de Platão, aquilo que possui um destacado sentido artístico é, na maioria das vezes, o resultado de uma rivalidade com a arte dos oradores, dos sofistas, dos dramaturgos de seu tempo, descoberta para que ele pudesse dizer por fim: “Vejam, também posso fazer o que meus maiores adversários podem; sim, posso fazê-lo melhor do que eles. (CV/CP, p.83)

Nesta perspectiva, evidencia-se que o sistema educacional grego tinha profundo respeito pelo *agón*, porque o cultivo deste alçava o espírito grego cada vez mais alto, promovendo, assim, seu aprimoramento. Em contraposição temos o mundo moderno que busca obliterar a diferença tendo como norte a dominação exclusiva e absoluta. Desta feita, “Confrontado com o grego, o mundo moderno cria em geral apenas aberrações e centauros” (CV/CP, p. 44). Existia para Nietzsche um saudável respeito pela disputa porque somente no seio de uma competição aberta daria vida ao *agón* e uma vitória absoluta destruiria essa noção no interior do próprio *agón*, visto que “O certo é que os gregos, não eram capazes de suportar uma glória que não comportasse mais desafios posteriores, nem uma felicidade que pusesse cobro ao *agón* (FILIPE, 2003, p.24). O *agón* encontra-se ligado a ideia de bem viver, e cultivá-lo é cultivar a própria vida. No panteão dos demônios dos séculos XX a filosofia nietzschiana tem lugar de destaque justamente por sua postura intempestiva, postura está presente desde a aurora de seu pensamento que marca a resistência do seu pensar. Nietzsche concebe a realidade, à maneira de Heráclito, como a luta de opostos.

CAPÍTULO 3
O (RE) NASCIMENTO DA TRAGÉDIA: A DISPUTA COMO FORÇA
CRIATIVA NO JOVEM NIETZSCHE

O caos é uma ordem por decifrar.

(José Saramago)

3.1 O agón das forças e a força do agón em *O Nascimento da Tragédia*

O Nascimento da Tragédia é um texto comumente pensado como uma obra de referência para o jovem Nietzsche, ou seja, configura-se como uma obra exemplar desse momento da produção do filósofo. E o percurso proposto por nós neste estudo tem como ponto nevrálgico exatamente este texto devido a sua importância para este período. Se nos capítulos precedentes trabalhamos os outros textos que margeiam tal obra foi com o intuito de prepararmos o terreno para chegarmos em *O Nascimento da Tragédia*. Obra esta que apesar de ser amplamente debatida por comentadores e outros filósofos, ainda hoje consegue provocar novas reinterpretações. Esta é também a principal fonte da abordagem nietzschiana da relação entre o apolíneo e o dionisíaco, mesmo que essa oposição tenha aparecido de modo breve nos textos anteriores (*Introdução à tragédia de Sófocles* e os que compõem *A visão dionisíaca de mundo*) é somente no *O Nascimento da Tragédia* que o filósofo irá explorar com mais desenvoltura tal relação, criando até mesmo um texto que se poderia denominar poético-filosófico, dada a linguagem cuidadosa, adornada e rica em metáforas usada por Nietzsche. Nesta obra, contudo, encontramos um certo ar de desapontamento por parte do filósofo em sua fase tardia por não ter conseguido tocar com toda força a problemática que esse texto demandaria. Tanto na *Tentativa de autocrítica* de 1886, quanto no *Ecce homo*, de 1888, temos provas desse descontentamento e falta de coragem quanto ao estilo empregado em sua obra inaugural. Sobre isto, em sua *Tentativa de autocrítica*, Nietzsche nos revela que:

Quanto lamento agora que não tive então a coragem (ou a imodéstia) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma *linguagem* própria para intuições e atrevimentos tão próprios – que eu tentasse exprimir tão penosamente como fórmulas schopenhaurianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer. (*Tentativa de autocrítica* § 6)

Contudo foram exatamente essas formulações utilizadas pelo filósofo que deram brilho a sua carreira naquele momento, inserindo sua obra nos meios wagnerianos, além do

mais Nietzsche havia se tornado professor universitário sem ter doutorado e pensava ser aceito também no círculo de filólogos com esta obra. Sentimos nesse comentário do próprio Nietzsche seu desejo, já nesse primeiro momento de sua produção, de desvencilhar-se desses dois nomes e singularizar-se, ou seja, o espírito combativo de Nietzsche já mostrava sua potência extemporânea.

Outrossim, *O Nascimento da Tragédia* é uma das obras de juventude mais estudadas do filósofo alemão. Tal escrito serve-nos como texto exemplar para falarmos da relação apolíneo/dionisíaco e, por extensão da agonística em Nietzsche, posto que quando pensamos no *agón* existente na filosofia nietzschiana é justamente para ela que nos voltamos, porque esta é a obra que inaugura dentro dos estudos filosóficos essa relação a partir do prisma estético. Mesmo que essa relação tenha aparecido de forma breve em textos anteriores, é em *O Nascimento da Tragédia* que sua força argumentativa trilha essa senda como maior vigor, como indicado por Roberto Machado, quando nos informa que: “O Nascimento da Tragédia, que se refere aos gregos como ‘nossos luminosos guias’, dá continuidade ao projeto de Wincklemann, Goethe e Schiller de pensar o que deve ser a obra de arte moderna a partir de uma reflexão sobre a arte grega” (MACHADO, 2005 p. 11). Sobre esse resplendor que demonstra a grandeza do espírito alemão, o próprio Wincklemann nos reporta que:

A expressão de uma alma tão grande ultrapassa muito a representação da bela natureza: o artista devia sentir em si mesmo a força de espírito que o fazia exprimir-se através do mármore. A Grécia possuía artistas e sábios em uma só pessoa e mais de um Metrodor³⁵. A sabedoria dava a mão à arte e se insuflava às suas figuras almas mais do que comuns. [...] Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma. (WINCKLEMANN, 1975, p. 53)

Temos, desse modo, como pano de fundo, não apenas uma vertente estética envolvida, mas um tipo de visão política que se utiliza da estética como vetor para as mudanças de perspectiva quanto a obra de arte e do fazer artístico, tanto como movimento do pensamento e da cultura. A arte grega, segundo essas linhas, situa-se acima de expressões culturais de todos os tempos, inclusive da própria arte romana que durante muito tempo foi tida como a expressão cultural mais invejável. Nessa conjuntura entendemos o contexto cultural e político que as primeiras produções nietzschianas se inserem, o que nos ajuda a compreender o direcionamento de suas críticas, bem como o solo em que seu pensamento encontra-se fincado.

O ideal de arte grega como modelo exemplar não é uma exclusividade do olhar de Nietzsche, mas sim um lugar comum entre seus contemporâneos. O projeto cultural proposto

³⁵ Filósofo atomista grego nascido no século IV a.C, em uma ilha da costa jônica chamada Quiós, na Ásia menor. Tendo desenvolvido temas gnosiológicos que posteriormente foram usados pelo ceticismo pirrônico. Foi discípulo de Demócrito de Abdera (460-370 a.C.).

por Wincklemann encontra ressonâncias entre intelectuais alemães como Goethe, que via na arte grega o ideal de beleza, seja na poesia, nas artes dramáticas ou na escultura. Portanto, é nessa tradição que a produção do primeiro Nietzsche se insere, no entanto, com um diferencial: acreditamos que a filosofia dos antagonismos proposta por Nietzsche vê a força do espírito do guerreiro grego, a força motriz da criação, como um segredo estético, não apenas na ingenuidade, mas no caráter destrutivo do homem grego ligado à ideia de forças titânicas e bárbaras, a imagem do grego apolíneo tomado pela pulsão dionisíaca. Sobre a imbricação entre filosofia e projeto político cultural na modernidade, bem como seu retorno à Grécia Clássica, Roberto Machado afirma que:

A reflexão sobre o valor da Grécia para a Alemanha, que motiva *O Nascimento da Tragédia*, insere o primeiro livro de Nietzsche no projeto de política cultural iniciado por Winckelmann, pensador que teve um papel fundamental na maneira de pensar os gregos e a importância que teriam para a constituição da Alemanha, ao defender, *Nas Reflexões sobre a imitação das artes gregas* é “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza”, mas também que o caminho para os alemães tornarem-se inimitáveis seria a imitação dos gregos. (MACHADO, 2005, p. 33)

É neste contexto que a primeira fase de produção nietzschiana se insere. O brilho da helenidade incide sobre os valores modernos, e, como sabemos, Nietzsche vê nos valores modernos valores decadentes. Talvez esse movimento de retorno à greicidade denuncie essa mudança de ótica quanto a modernidade. Nietzsche não é um filósofo pessimista como Schopenhauer e sua resposta à ruína pessimista reside na busca do júbilo que o brilho do mundo grego oferece, na cura pela dor através do sentimento trágico.

A questão fundamental em *O Nascimento da Tragédia* é situar em que condições esse gênero surge, se desenvolve e a causa de sua extinção, e se somos apresentados a uma espécie de “desconstrução” do edifício apolíneo e sua ligação ao princípio homérico, que por sua vez nos apresenta a um tipo de homem para compreendermos que há um modo de ruptura com esse modelo estético de existência. Tal inflexão surge com a infiltração, ou com a chegada da sabedoria dionisíaca ao seio helênico. O mundo grego se transforma e a irrupção desse elemento estrangeiro, que é o dionisismo, transmuta a cultura helênica e faz emergir o pensamento trágico, segundo Nietzsche, com a união dessas duas pulsões.

Deste modo entendemos *O Nascimento da Tragédia* como um texto que inaugura uma escrita poética nos textos nietzschianos, apesar de, do ponto de vista do estilo, tratar-se de uma dissertação. Nela Nietzsche nos oferece a sua concepção estética da existência, principalmente pautada na relação entre os conceitos de *apolíneo* e *dionisíaco*, par antagônico de forças ao mesmo tempo contrastantes e complementares. É essa procriatividade quanto a distinção

conceitual entre Apolo e Dionísio que geram o devir na arte trágica segundo o filósofo. Assim como nos mostra Nietzsche na seguinte passagem:

Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (GT/NT § 1)

Tais impulsos representam tanto harmonia (*Apolo*) como dissonância (*Dionísio*), para usar uma linguagem musical tão cara ao filósofo, forças impulsionais estas que apesar de no primeiro momento serem vistas de modo separados, se entrelaçam e moldam originando, em um segundo momento, via plasmação, o conceito de tragicidade em Nietzsche. Fenômeno este ligado a um tipo de aceitação afirmativa/positiva da vida que se dá no choque, na intersecção de tais princípios. Apolo representando o *Princípio de individuação* e Dionísio o movimento de retorno ao *Uno primordial*, conceitos oriundos de um de seus pais intelectuais Schopenhauer, no período em que essa obra foi gestada, ao lado, é claro, de Richard Wagner, o músico alemão que figurava, nesse período como espírito de renascimento da arte alemã para o jovem Nietzsche, que dedica esta obra ao músico alemão. A consolação metafísica via metafísica de artista, que encontra no fazer artístico ressonâncias, sintetiza essa primeira fase da filosofia nietzschiana. É neste viés que Nietzsche nos aconselha:

Vós deveríeis aprender primeiro a arte do consolo *deste lado de cá* – vós deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se, todavia, quereis continuar sendo completamente pessimistas; talvez, em consequência disso, como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a “consoladora” metafísica – e a metafísica, em primeiro lugar! Ou, para dizê-lo com a linguagem daquele trasgo dionisíaco que se chama *Zaratustra*. (GT/NT, § 7)

Se há uma inovação neste escrito é exatamente a postura do filósofo, seu estilo combativo e o deslocamento do eixo ligado à tradição do que é a tragédia para enfatizar o trágico de modo singular. A arte trágica emerge na filosofia nietzschiana como uma apologia à aparência, em contraponto à ideia de essência tão cultuada pelos sistemas filosóficos que o precedem. Deste modo temos um texto que entrelaça de forma magistral os problemas ligados à metafísica, ao conhecimento e a redenção pela arte.

Neste sentido, notamos que a leitura proposta por Nietzsche, quanto a entender o trágico, é uma criação, não uma mera descrição. Trata-se de um *agón* que tem como antagonistas as visões que precedem a sua perspectiva sobre este conceito que, como assinalamos, concebe a vida como disputa ininterrupta de forças irruptivas que tem como fim a estetização da existência. Deste modo, a ruminacão nietzschiana, neste período de produção faz uso da polêmica como uma potência sempre geradora de tensão, principalmente sobre os imperativos morais. A crítica se endereça a polemizar com os sistemas metafísicos que tendem a valorar a vida tendo em vista valores que ultrapassam a própria vida.

Quando Nietzsche se auto-intitula o primeiro filósofo trágico, isto se dá por sua ruptura com o que a tradição entendia sobre a tragédia e pela falta de uma teorização sobre o trágico, tanto pelas análises poéticas da tragédia, como das análises feitas pelos filósofos clássicos. É nessa direção que acreditamos que a sua crítica se coloca: posto que pensar uma nova teorização da tragédia pressupõe uma outra concepção do que é o trágico, uma visão particular e distinta da dialética, por exemplo, já que no pensamento trágico nietzschiano a negação encontra ancoradouro exatamente por fazer parte de um todo e se amálgama à afirmação, assim, até mesmo o pensamento mais angustiante e horrível é afirmado. Como salienta Deleuze, quando descreve a essência do pensamento trágico em Nietzsche da seguinte maneira:

A afirmação múltipla ou pluralista é a essência do trágico. Compreenderemos melhor se pensarmos nas dificuldades existentes para fazer de tudo um objeto de afirmação. São necessários aí o esforço e o gênio do pluralismo, a potência das metamorfoses, a laceração dionisíaca. (DELEUZE, 2018, p. 28)

Torna-se aqui impreterível a percepção de que a perspectiva trágica em Nietzsche está arraigada à sua noção agonística e pluralista, tal como interpreta Deleuze. É na conciliação tênue entre os polos expostos acima, a princípio distintos, que emerge a ideia de tragicidade. E os impulsos pensados pelo filósofo são a pedra angular de sua investigação em *O Nascimento da Tragédia*, a saber, as duas pulsões ou potências artísticas supracitadas, *Dionísio* e *Apolo*. Apolo, para Nietzsche representa o *princípio da individuação*, personificando a chamada “bela aparência”; luminoso solar, ligado ao sonho e a ilusão, segundo o filósofo “Seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência” (GT/NT § 1). Apolo surge então como *métron* ao mesmo tempo ético e estético com suas máximas “nada em demasia” e o célebre “conhece-te a ti mesmo” contido no templo de Delfos e que, de certo modo, sintetiza a filosofia antiga pela influência exercida sobre a figura de

Sócrates. A figura de Apolo descrita por Nietzsche representa esse mundo luminoso composto de uma fina teia de aparências formada pelo mundo otimista apolíneo traduzindo o “sonho em palavra”, comportando, assim a síntese entre harmonia estética e a ética da medida.

Quanto a pulsão apolínea nos diz Nietzsche que:

Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacurnamente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. (GT/NT § 1).

Deste modo, se Apolo representa o *Princípio da individuação*, daquilo que ordena e separa, garantindo a cada indivíduo seu contorno e forma, temos como antagonista Dionísio, que para Nietzsche representa o *Uno-primordial*. Pulsão esta capaz de fazer o homem reatar o laço perdido com a pluralidade de forças que constituem o todo, ou seja, o retorno ao uno originário. O dionisíaco surge no jovem Nietzsche sempre relacionado ao apolíneo, sendo um impulso ligado à destruição, e configurando-se, a princípio como antípoda ao apolíneo. Por essa razão, entendemos esses dois nomes como geradores de antíteses que trazem como pano de fundo um tipo de crítica ao pensamento conceitual, como no caso na contraposição entre o socratismo teórico e a sabedoria dionisíaca. Essas forças constituem no jovem Nietzsche um universo artístico-metafórico único para pensar as questões relativas à sua estética, e essa dualidade se insere na tradição filosófica alemã situada no século XVIII, utilizando-se de pressupostos ontológicos ou metafísicos.

Logo, o par de opositores Dionísio e Apolo, utilizados por Nietzsche se inserem nessa tradição alemã, ou seja, entre a serenidade pensada por Wincklemann, ou a obscuridade destrutiva de Hölderlin. É justamente a partir desses princípios impulsivos relacionados com esse momento da cultura alemã, dos valores ligados ao romantismo, em um primeiro momento que a filosofia nietzschiana vem à luz, buscando pensar o trágico a partir da tragédia, e como sabemos, Apolo e Dionísio figuram como elementos fundamentais para a interpretação nietzschiana da natureza da tragédia e, por extensão, de seu trágico. A tragédia se constituiria da relação entre esses impulsos primários, pois eles representam a dualidade no pensamento, fazendo a vida ser enxergada a partir de princípios antagônicos, opositores e irreconciliáveis. É nessa tensão ou disputa que reside o efeito trágico na filosofia nietzschiana de juventude: não apenas na solaridade apolínea, nem na obscuridade orgiástica dionisíaca, mas em sua constante simultaneidade.

Influenciado pelo pensamento de Schopenhauer, o jovem Nietzsche desenvolve sua reflexão acerca do trágico a partir de uma espécie de dualismo metafísico. De um lado, haveria um “âmbito ilusório”, fenomênico, destrutível e mutável, caracterizado pelo surgimento e perecimento dos seres individuais. De outro lado, haveria um âmbito “mais profundo”, verdadeiro, indestrutível e permanente, caracterizado pela vida eterna do “ser primordial” (DICIONÁRIO NIETZSCHE, 2016, p. 397)

O *ágon*, que nessa conjuntura se amálgama à ideia de devir, de vir a ser constante (a exemplo do mobilismo heraclítico), é o que mantém a continuidade do movimento poético na tragédia. Segundo o filósofo: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem” (GT/NT § 1). Tal característica é percebida no imbrincamento entre a pulsão dionisíaca e apolínea. É nessa conjuntura, de reconciliação, que o homem retorna a ser um todo, não mais fragmentado. É nesse ponto que a gênese da tragédia parece repousar: quando não mais a vida é vista por uma perspectiva fragmentária, dissolvida em ângulos opostos, mas em uma tomada de consciência integralizada. O consolo metafísico que a tragédia faz emergir sugere outra postura para com a vida. Assim, a vida do grego é para Nietzsche salva pela expressão artística que a sabedoria trágica carrega, mas principalmente como “fenômeno estético”, a consolação estética da existência surge como força criativa no jovem Nietzsche, como a célebre passagem, quando o filósofo nos fala que:

[...] pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente -, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela. Portanto, todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute. Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, é que ele sabe algo a respeito da perene essência da arte; pois naquele estado assemelha-se, miraculosamente, à estranha imagem do conto de fadas, que é capaz de revirar os olhos e contemplar-se a si mesma, agora ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador. (GT/NT § 5)

A relação agonística entre os deuses Apolo e Dioniso é um dos problemas centrais do pensamento nietzschiano, e se apresenta como elemento constitutivo de um fazer artístico que tem na intensidade não apenas um ancoradouro, mas a mola propulsora de sua estética. Tal compreensão tem na crítica seu zênite, que se efetivaria pela afirmação jubilatória da existência, pelo caráter afirmativo e pelos impulsos que fariam com que a vida deixasse de ser um erro.

Quanto a esse caráter jubilatório da existência supramencionada, bem como a uma

espécie de consolo que a arte trágica comporta, Nietzsche em seus *Fragmentsos póstumos*, nos revela que

A tragédia pertence aos métodos de consolo dos caracteres passionais e indomáveis; ela aconselha a esperar por tranquilidade e liberdade interior somente além deste mundo. Com isso, ela afasta temporariamente a satisfação moral de tais naturezas consigo mesmas, pois parece dizer: não ser capaz do impossível não deveria ser motivo de aflição (FP, 3[65]).

O conceito de trágico em Nietzsche se expressa exatamente pela celebração de cada instante. Não apenas os momentos alegradores devem ser celebrados, mas os momentos dolorosos também. Por isso temos a justificação estética da existência contida na terceira parte de *O Nascimento da Tragédia*. O texto *A visão dionisíaca do mundo* resgata no berço heleno tais características, através de um movimento de retorno à Grécia Clássica, ou nostalgia da *Grécia Antiga*, tendo em vista os nomes de Apolo e Dionísio como mote disparador para a concepção estética do autor.

Em relação a vida vista da perspectiva do artista, a vida como força, potência que quer extrapolar seus próprios limites, isto é, força não pré-fixada, o autor indica que: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte; a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do *uno-primordial*, revela-se sobre o frêmito da embriaguez” (GT/NT § 1). Nesse sentido, o homem apenas não contempla nem é contemplado, mas é a própria contemplação, o fluir do movimento mais originário da natureza, que se revela na relação dicotômica entre Apolo e Dioniso, representados pelo *princípio de individuação* e *Uno primordial*. Uma das características mais iminentes da dicotomia Apolo/Dionísio em Nietzsche repousa na intenção de implodir as lógicas dualistas. Assim, quando vistos de forma una observamos a interseção entre esses dois impulsos e desta feita Apolo passa a equilibrar Dionísio, retirando sua potência destrutiva, já que este último representa, isoladamente, as violentas forças naturais que habitam o homem. A magia dionisíaca causa uma espécie de névoa no espírito do homem, ampliando seu poder imaginativo e tem na embriaguez dos sentidos a analogia utilizada por Nietzsche.

Ainda sobre o impulso dionisíaco Nietzsche nos fala que: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho pedido, o homem” (GT/NT § 1). A dor do despedaçamento que Dionísio sente é canalizada por seu desejo de retorno de tudo ao tudo, ou seja, ao uno originário mencionado por Nietzsche, o renascimento é gestado neste desejo de retorno.

Se a vida se assemelha a um sonho, originado pelo princípio plasmador apolíneo (*Bildner*) e seu brilho gerador da aparência (*Schein*) e se acaba por esbarrar na realidade da existência (*Dasein*³⁶) é exatamente por sua potência onírica que se dá por um tipo de lente que distorce a realidade por um excesso de claridade. Deste modo, o choque com a pulsão dionisíaca, ligada ao auto-esquecimento, livra o homem de sua auto-aniquilação, rompendo assim com o véu de *Maia* apolíneo. Acreditamos que o *agón* em Nietzsche, não anula os contrários, mas sim se firma na própria contradição. Deste modo, a aparência não pode ocultar as sombras da existência. Assim, a cultura apolínea não destrói a cultura dionisíaca, nem vice e versa, mas o que há é uma conciliação opositiva, uma comunhão entre essas forças, causadoras do efeito trágico para Nietzsche que vê o homem grego como obra de arte que se autoconstrói, como o filósofo propõe na seguinte passagem:

Nos gregos a “vontade” queria, na transfiguração do gênio e do mundo artístico, contemplar-se a si mesma: para glorificar-se, suas criaturas precisavam sentir-se dignas de glorificação, precisavam rever-se numa esfera superior, sem que esse mundo perfeito da intuição atuasse como imperativo ou como censura. Tal é a esfera da beleza, em que eles viam as suas imagens especulares, os Olímpicos. (GT/NT § 3)

A não prefixação do *agón* é que permite sua natureza fugidia ao trágico. É nesse sentido que podemos conjecturar que por detrás da disputa entre essas potências estéticas que Nietzsche problematiza, mais do que tudo, o que se revela é a própria natureza do fazer artístico/filosófico. Essa “conciliação” proposta por Nietzsche só é possível pelo viés da arte. É sobretudo criação pois propõe uma relação completamente nova e inaudita sobre esses dois princípios que foram pensados ao longo do tempo como antitéticos de tal maneira que um excluía o outro. Contudo para além dessa separação, Nietzsche pensa no equilíbrio entre essas pulsões a partir dessa oposição. É justamente essa singularidade que caracteriza a perspectiva nietzschiana quanto a esses princípios, propondo uma nova leitura para essa contraposição. Embora estejamos partindo da ótica nietzschiana, esses deuses comumente aparecem como uma antítese um do outro, mas Nietzsche vai pensar até mesmo essa antítese a partir de uma concepção muito nova, que transporta essa questão para o campo da arte, mas por meio da concepção estética da existência.

Portanto, do ponto de vista da estilística expressa pelo filósofo, faz-se indispensável perceber que é sempre uma outra forma de se colocar os problemas que é a primazia de seu

³⁶ Esse termo é comumente associado à Heidegger ou à filosofia heideggeriana, mas nesta interpretação se refere a existência na filosofia nietzschiana, pois o filósofo faz uso desse mesmo termo em alemão. Como sabemos a conceito de vida é não apenas central como fundamental para a filosofia de Nietzsche, fazendo parte desta desde os seus primeiros experimentos filosófico. Assim utilizamos *Dasein* aqui como correlato de existência. A filosofia de Nietzsche remete à vida, à existência daí poderemos chamá-la de existencialista, somente nestes termos.

pensamento. Não à toa, *O Nascimento da Tragédia* é uma de suas obras mais revisitadas e com ela a disputa entre sua visão estética da existência em confronto com a visão socrático/platônica do mundo.

O impulso artístico da natureza escolhido pelo filósofo é a música, que funciona em seu pensamento como a metáfora da própria arte. Não podemos esquecer que a arte se configura na filosofia nietzschiana como uma fonte perene de inspiração, embalando a vida e enchendo-a de potência criativa. Quanto a isto, Nietzsche nos anuncia: “A arte e nada além da arte. Ela é quem possibilita a vida em grande medida, é quem induz à vida, o grande estimulante da vida...” (FP, 11[415]). Esse entrelaçamento entre filosofia e arte é um dos pontos mais expressivos do fazer filosófico nietzschiano. Tanto a escrita fragmentária como aforística utilizada pelo filósofo denunciam sua vontade de empregar um meio que permita certa liberdade criativa, seduzindo os espíritos e enaltecendo o sentimento com a apologia da aparência. Tal posicionamento se mostra contrário à doutrina essencialista que permeou por séculos a fio o discurso filosófico. Assim, a ideia de superficialidade ganha novos tons, passando a representar algo positivo e edificante. A escrita nietzschiana pode, para leitores incautos se aproximar de um tipo de delírio obtuso, mas se vista dessa da perspectiva da arte, mostra-se sempre experimental e criativa, assumindo um tipo de alternativa à postura logozicante. Daí a predileção que Nietzsche apresenta quanto as tragédias esquilianas, exatamente por se situarem mais no campo do *pathos* que do *logos*. Deste modo, Scarlet Marton, quando se refere ao perspectivismo experimentalista de Nietzsche, afirma que:

O confronto com o texto do filósofo traz à tona as contradições neles presentes; mas elas se deveriam a seu estilo? Em parte, talvez. Se perseguir uma ideia é abandonar várias outras pelo caminho, o que é o aforismo – modo de expressão privilegiado por Nietzsche – se não a possibilidade de se perseguir uma mesma ideia partindo de diferentes perspectivas? Nessa medida, as contradições com que se deparam são necessárias, tornam-se compreensíveis e acabam por dissolver-se. (MARTON, 2006 p. 40)

Não é sub-repticiamente que essa postura agonal surge na filosofia nietzschiana, como já apreciamos anteriormente, existiu todo um preparo no espírito do filósofo para fazer aflorar essa postura. Na estrutura agônística contida em *O Nascimento da Tragédia* podemos vislumbrar a analítica trágica proposta por Nietzsche, que será confrontada posteriormente com os valores cristãos. Na supracitada, os componentes dionisíaco e apolíneo ajudam a desvelar tal procedimento analítico pensado por Nietzsche, porque esses elementos são decompostos exatamente para entendermos sua composição, basta, para tanto lembrar que é no fulgor da disputa que a face real do oponente se mostra. É assim que a ligação entre o elemento apolíneo surge imbrincado com a figura de Homero para Nietzsche e daí que a

contenda com o elemento dionisíaco surge para dissolver as distinções.

Para Nietzsche é na tragédia que os símbolos contendores surgem com sua força máxima, posto que a estrutura dos diálogos e a distinção entre os elementos (como a queda do herói e sua resplendorosa imagem que imprime no espírito humano a possibilidade de sermos melhores do que somos) conduz o homem para fora do abismo, dos impasses. Se Apolo surge como símbolo do sonho, da luminosidade e, por extensão, da criação ficcional, não é por acaso, pois só há possibilidade da existência dessas características emanarem dessa pulsão justamente por sua possibilidade contrária, ou seja, a obscuridade, a força ameaçadora e destrutiva que o dionisismo representa. Dado que: “O que o apolíneo e o dionisíaco buscam segundo Nietzsche é o *direito a simbolização*. Cada um almeja torna-se o árbitro de seu significado, expressando o caráter do mundo segundo os seus próprios termos” (ACAMPORA, 2018, p. 93).

Assim, esse campo de simbolização não diz respeito apenas aos princípios apolíneo e dionisíaco, mas a própria ideia de guerra nos escritos nietzschianos, posto que a ideia é justamente de guerras culturais, não de guerras físicas. O gládio, desse modo, diz respeito a disputa de narrativas que se dão no campo metafórico, como nos explica Onfray, quando nos informa que:

Qualquer um que tenha lido Nietzsche com o olhar que sua obra impõe perceberá imediatamente que seu campo de batalha é exclusivamente intelectual, cultural, que sua filosofia repugna a guerra militar, *stricto senso*, que ele pagou com seu próprio corpo e saúde desde a guerra de 1870, e que ele usou a guerra, em seus livros, como pura e simples metáfora. (ONFRAY, 2014, p. 28)

Deste modo, do ponto de vista da estilística expressa pelo filósofo, faz-se indispensável perceber que é sempre uma forma outra de se colocar os problemas que é a primazia de seu pensamento. As guerras são vistas por Nietzsche como pura e simples barbárie e como um tipo de dispositivo para deixar sempre débil a inteligência, um verdadeiro desserviço ao intelecto. Não à toa *O Nascimento da Tragédia* é uma de suas obras mais revisitadas e com ela a disputa entre sua visão estética da existência em confronto com a visão socrático/platônica do mundo tem lugar reservado, talvez por esta última amalgamar-se com a ideia de melhoramento a todo custo da humanidade, de uma verdadeira técnica de autodestruição, isso no sentido literal e nada metafórico. O gatilho para esta problemática reside, como já proposto, no texto preparatório *Sócrates e a Tragédia*, mais particularmente na crítica ao socratismo, e em *A visão dionisíaca do Mundo*, onde nos deparamos com a distinção tratada acima entre Apolo e Dionísio que encontra lugar de destaque, antecipando

assim as problemáticas de *O Nascimento da Tragédia*.

A inquietante chegada do dionisismo entre os gregos não deixa de ser percebida por Nietzsche, um filólogo de formação, que usa sua força imaginativa para pensar o choque sofrido pela cultura helênica por esse elemento estrangeiro que acaba por “demolir pedra por pedra, por assim dizer, o Artísitico edifício da cultura apolínea” (GT/NT § 3). Não devemos perder de vista que Nietzsche busca desnudar a infiltração da cultura dionisíaca entre os helenos. Temos assim um movimento de reversão dos valores em Nietzsche. A ilusão apolínea passa a ser compreendida como um ofuscamento da realidade, e, principalmente, uma anulação do mundo dos instintos que também compõem a psique humana, ou seja, a integralidade do homem é ceifada. Daí ainda sobre a filiação de Apolo a Homero, Nietzsche nos relatar que:

A “ingenuidade” homérica só se compreende como o triunfo [Sieg] completo da ilusão [Ilusion] apolínea: é essa uma ilusão tal como a que a natureza, para atingir os seus propósitos, tão frequentemente emprega. A verdadeira meta é encoberta por uma imagem ilusória: em direção a esta estendemos as mãos, e a natureza alcança aquela através de nosso engano. (GT/NT § 3)

Acreditamos que tal propósito da natureza aludido por Nietzsche esteja em consonância a procriatividade que os impulsos apolíneo e dionisíaco representam em *O Nascimento da Tragédia*, mas que já se inserem na *Visão dionisíaca do mundo*. Como é possível perceber que o primeiro de alguma forma dialoga aproximadamente com o segundo sobre a relação de antagonismo e aliança que há entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, bem como a crítica à racionalidade socrática. Partindo da premissa de que seria necessário existir um modo distinto dessa tradição socrático/platônica quanto ao pensamento, e esse retorno à tragédia promove outra postura quanto à existência amparada em outra visão de mundo diferente dessa última. Deste modo, existe um movimento de tentativa de ruptura com esse modelo socrático/platônico exatamente porque Nietzsche busca uma linguagem que seja superior a esta. Para Nietzsche o tempo do homem socrático passou, e como uma espécie de resposta, é o pensamento trágico que se ocupa de seu sepultamento pelas mãos do poeta trágico.

Tanto em *A visão dionisíaca do mundo* como em *O Nascimento da Tragédia*, encontraremos a introversão da cultura helênica, representada por seus dois deuses da arte em primeiro plano, a primeira serve como um tipo de esboço para a segunda. Contudo, gostaríamos de sublinhar que o dionisíaco pensado por Nietzsche reside após o choque, ou a transmutação com o apolíneo, este sim, representando toda a potência artística suscitada por Nietzsche nesses dois textos complementares. Assim o homem simbolizado pela conjunção desses dois princípios “[...] precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita de si, como

observador” (DW/VD § 1). Deste modo, não mais olharemos o homem de forma duplicada, ou utilizando a pulsão apolínea para representá-lo, nem a dionisíaca separadamente, mas ambos simultaneamente, para entender a perspectiva do trágico em Nietzsche:

Essa conjugação caracteriza o ponto alto da helenidade: originalmente, apenas Apolo é um deus helênico da arte. Além disso, foi o seu poder que estabeleceu a tal pondo medidas ao Dioniso que irrompia tempestuoso da Ásia que a mais bela aliança fraternal pôde surgir. Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos [Triebe] mais baixos, uma pan-hetairica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. (DW/VD § 1).

Essa apoteose significa para Nietzsche a possibilidade de abertura do espírito helênico para a possibilidade de outra visão de mundo além da apolínea bem conhecida por eles. Então, quando imaginamos um pensamento que se interpenetra a outro, estamos dando margem para outra interpretação da realidade do homem grego. É nesse ponto que reside a força antagônica imaginada por Nietzsche, força essa que dá lastro para se pensar de forma diferente. Já nas primeiras linhas, tanto de *O Nascimento da Tragédia*, como em *A visão dionisíaca do mundo* Nietzsche faz alusão a essa tentativa de pensarmos essa introversão oferecida pelo filósofo. Ideia esta que surge na última obra, mas que toma uma dimensão estética da própria existência. Ainda sobre a distinção que há entre o dionisíaco associado ao apolíneo, como o real fenômeno trágico pensado por Nietzsche, Roberto Machado nos diz que:

É essa arte apolíneo-dionisíaca, reconciliação de Apolo e Dionísio, que constitui para Nietzsche o momento mais importante da arte grega. Importância que ele exprime em termos médicos, afirmando que ela possui um verdadeiro efeito terapêutico, um eficaz ato de cura: a arte dionisíaca transforma um veneno – a porção mágica, o filtro das feiticeiras – em remédio. (MACHADO, 2017, p. 35)

Assim o poder narcótico dionisíaco carrega consigo a cura para a dor existencial dos helenos, e Nietzsche se torna um médico da cultura que acabara de diagnosticar o mal-estar na Grécia Clássica. O princípio orgiástico contido no dionisíaco e a música ditirâmbica produzem um sentimento extasiante. A interpretação metafísica da tragédia pensada por Nietzsche pela concepção ontológica da arte trágica se estrutura após a aniquilação do princípio dionisíaco a partir de sua simbiose com elemento apolíneo. Por isso mesmo, o efeito dionisíaco-apolíneo surge em termos médicos, haja vista que esse pensamento aparece depois que o filósofo indica a oposição entre eles, que representam do ponto de vista da arte a oposição, a luta entre estilos distintos. Posição esta indicada ainda no primeiro parágrafo de *O Nascimento da Tragédia*, quando Nietzsche nos fala que: “tomamos essas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a

bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses” (GT/NT § 3). O questionamento nietzschiano passa pela tentativa de compressão sobre qual seria o efeito estético que brotaria da compressão dessas duas pulsões em uníssono, como o filósofo nos deixa claro na seguinte passagem: “Que efeito estético surge quando aqueles poderes estéticos, em si separados, do apolíneo e do dionisíaco, entram lado a lado em atividade?” (GT/NT § 16). Nossa problemática situa-se em sintonia com a indagação do filósofo, mas nos deteremos em enaltecer a importância do *agón* entre essas suas forças conflitantes como uma via de acesso à tentativa de pensar as implicações que esse problema pode acarretar.

Por conseguinte, a compreensão mais original proposta por Nietzsche para entender a relação agonal entre essas duas forças, tende a ser explicada pelo filósofo do ponto de vista estético, até mesmo porque a visão artística é privilegiada por Nietzsche neste momento, em detrimento da visão filológica esperada por seus pares na época. No jovem Nietzsche a filologia surge subordinada à filosofia. Na época em que Nietzsche escreve *O Nascimento da Tragédia*, ele ainda era um proeminente professor de filologia, então nada mais justo que esperar desse brilhante professor que seguisse os passos de seu mestre Ritschl, professor de Nietzsche em Bonn, que tanto o elogiava. Contudo, Nietzsche utiliza-se de pressupostos filosóficos muito originais para escrever sua obra inaugural, como nos mostra Roberto Machado, quando nos informa que:

Assim, o princípio que possibilita a crítica nietzschiana da filologia é que esta não é uma ciência autônoma, devendo estar em constante interação com a arte e a filosofia. Uma filologia puramente científica nos faz perder o “verdadeiro perfume” da Antiguidade. Ao julgar que a filologia tem sido indiferente aos verdadeiros e mais urgentes problemas da vida, e utilizar-se da ciência da Antiguidade para pensar filosoficamente, Nietzsche, já nesse primeiro momento de sua reflexão, é muito mais que um filólogo. (MACHADO, 2005, p. 15)

O espírito beligerante de Nietzsche se mostra presente também quanto as suas críticas ao método filológico de seu tempo. Sua estética toma partido da intuição (*Anschauung*), e não dos conceitos. Os fenômenos e as coisas são vistos para Nietzsche como efeito de um tipo de iluminação do intelecto via intuição, ou seja, a intelecção estética já anunciada por nós, “pois só com os olhos da arte consegue o pensador mergulhar o seu olhar no coração do mundo” (FINK, 1988, p.18). Portanto, a arte em Nietzsche não deriva de uma só fonte, mas contrariamente tem sua fonte nos dois princípios escolhidos pelo filósofo como representantes do mundo grego, ou seja, tem suas raízes no apolíneo e no dionisíaco. Sobre isso, adianta Nietzsche:

Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito do júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas. (GT/NT §16)

Além dessa ênfase no dionisíaco, modo pelo qual a visão de mundo nietzschiana se expressa, *O Nascimento da Tragédia* tem como aporte o problema do socratismo teórico, direcionado para a antinomia do herói teórico versus herói trágico. A crítica, como vimos anteriormente, se dirige à infiltração do socratismo na tragédia via Eurípedes, que segundo o filósofo alemão, sinaliza para o momento de declínio do gênero trágico, exatamente por degenerar os valores que lhes são genuinamente marcantes, como o elemento artístico expresso pelo componente musical, mais especificamente, o coro dionisíaco que após seu ápice em *Ésquilo* passa a perder força gradualmente até ser extinto. A racionalidade euridípiana exclui do seio da tragédia a força dos impulsos mais primitivos que também constituem o ser humano em sua integralidade, obscurecendo assim o mundo dos instintos e supervalorizando a força da razão, via dialética, pois a arte grega se utilizava da tragédia como fonte transfiguradora de sua dor o que justifica e marca sua existência, não a busca desenfreada da “consciência socrática” em relacionar o equilíbrio entre virtude e felicidade, como apontado por Nietzsche na seguinte passagem:

A consciência socrática e sua crença otimista na ligação necessária entre virtude e saber e entre felicidade e virtude teve em um grande número de peças de Eurípedes o efeito de abrir, no fim dessas peças, a perspectiva de uma continuação da existência muito cômoda, na maioria das vezes com um casamento, tão logo surge o deus em sua máquina, notamos que Sócrates está atrás da máscara procurando colocar em equilíbrio felicidade e virtude em sua balança. (DW/VD § 1)

Desta feita, notamos que os elementos constituintes da tragédia euridípiana confluem para a derrocada da arte trágica, principalmente pela presença dos diálogos inflados pela dialética que sufocam e fazem sucumbir a presença musical a partir do ditirambo, que por sua vez representam a figura dionisíaca para Nietzsche, ou seja, a dor do despedaçamento e a posterior reconciliação do homem consigo mesmo. É importante salientar que quando Nietzsche tece essa crítica ao socratismo, ele tem em mira o espírito filosófico-científico, temática que irá ser melhor tratada em suas obras subsequentes, mas que já se encontra presente em *O Nascimento da Tragédia*. Portanto, temos em Nietzsche uma supervalorização da arte como sendo uma outra forma de sabedoria, de filtro entre o homem e o conhecimento, a saber, a sabedoria dionisíaca. Esta carrega uma ligação indissociável com o fazer artístico, assim a relação do homem com o conhecimento se daria de forma mais imediata pela intuição, criando, deste modo, a disputa entre saber racional e saber artístico como alternativa à metafísica

clássica. Nas palavras de Machado: “Ideia que sempre permaneceu fundamental no pensamento de Nietzsche: a arte tem mais valor do que a ciência por ser a força capaz de proporcionar uma experiência dionisíaca” (MACHADO, 2017, p. 44). Esse é, portanto, o ponto de partida nietzschiano quanto à crítica ao socratismo estético: de fazer uma apologia ao instinto de conhecimento que a arte pode oferecer e conjugando-o ao fazer filosófico, diferente da clareza otimista apolínea-socrática.

Assim, para Nietzsche, a tragédia se mostra profundamente pessimista, diferente do otimismo socrático, aportando-se na compaixão, no uno-primordial que liga a representação no palco com o público através do coro dionisíaco. Dionísio passa a simbolizar esse encontro do homem com sua própria finitude e com a desrazão que a vida é, movimento este que poderia conduzi-lo ao desespero total. Contudo quando essa concepção, esse sentimento abismal passa a fazer parte deste mesmo homem, ele se vê de forma integral e o trágico passa a não mais estar ligado apenas a ruína, mas também ao júbilo. “A tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é por excelência *pessimista*. A existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato” (DW/VD, p. 89). A plástica apolínea dá lugar a música dionisíaca no encontro terrificante do homem exatamente com a perda da harmonia, da clareza e do cálculo.

Outro *agón* que consideramos fundamental em *O nascimento da tragédia*, diz respeito a disputa existente no campo da arte expresso pelos dois grandes nomes da tragédia grega para Nietzsche, e que, de certo modo revelam os valores representados pela dualidade Apolo e Dionísio, se levarmos em consideração aquilo que já foi dito até aqui sobre suas respectivas representações, a saber, a luminosidade, no caso do primeiro e a obscuridade, em relação ao segundo. Deste modo Ésquilo representa o mundo dos impulsos mais primitivos, e Sófocles a busca pela razão nas coisas, a luminosidade que guia ao passo que inebria e engana. Esses tragediógrafos são amplamente debatidos ao longo do capítulo 9 de *O nascimento da tragédia*, e ganham uma leitura profunda e particular do *jovem Nietzsche*.

A figura mais exemplar do teatro sofocliano é certamente Édipo Rei, figura prototípica do gênero, ao passo que arquetípica da busca desenfreada por autoconhecimento. O movimento dialético que guia essa peça é fortemente sentido pela esticomitia entre as personagens que, com o desenrolar da trama vão, de certo modo, nos conduzindo discursivamente para o desfecho na investigação encabeçada pelo próprio Édipo para saber quem matou seu pai. Nas palavras de Nietzsche: “Édipo, o assassino de seu pai, o marido de sua mãe, Édipo, o decifrador do enigma da Esfinge! O que nos diz a tríade dessas ações fatais?” (GT/NT, §9). O mito simboliza e representa a vontade humana de conhecer sua própria natureza.

Como contraponto e antípoda desse princípio edipiano temos o princípio prometeico, que comunga dessa característica tão única a um tragediógrafo, da perspectiva nietzschiana, que é o pressentimento da efemeridade que a vida é, e que nem tudo pode ser racionalizado, fugindo assim da égide da razão. O homem passa a tomar as rédeas de sua própria existência, ampliando, desse modo, a gravidade do existir. O incomensurável entra em cena com Prometeu, aquele que ao custo de sua própria extinção oferece aos homens o fogo do conhecimento, partindo de uma “divergência divina” de um sim. Sobre isto, o filósofo nos assevera que:

[...] o pressentimento de um crepúsculo dos deuses, o poder que compele os dois mundos do sofrimento à reconciliação, à unificação metafísica – tudo isso lembra, com máxima força, o ponto central e a proposição principal da consideração esquiliana do mundo, aquela que vê a Moira tronando, como eterna justiça, sobre deuses e homens. (GT/NT § 9)

Romilly (1998) aponta a tragédia esquiliana *Prometeu acorrentado* como “a tragédia da justiça divina”. Mas que também representa, em dada medida, a vingança divina, tendo como beligerantes o titã Prometeu e o deus dos deuses, Zeus. Prometeu se volta contra Zeus ao perceber que suas ações destoam do título que ocupa e de suas ações. Quanto a este ponto basta lembrarmos das narrativas helênicas que se iniciam com Zeus perseguindo uma humana a fim de tê-la para si, despertando o ciúme de Hera, a esposa traída e vingativa. A título de exemplo, nesta mesma peça, temos o caso de Io, linda jovem por quem Zeus se apaixonara, e que por não se render aos amores do soberano dos deuses é condenada a vagar por toda sua existência sendo perseguida por um moscardo, deparando-se em certa altura da peça com o titã Prometeu, que também é vítima dos caprichos do deus. Os mesmos deuses que colocam os heróis em situações-conflito são os que tentam ajudá-los a sair de suas contendas. Tudo se dá em um jogo de perversidade e bondade, assim como o próprio homem que apresenta de modo semelhante tais sentimentos, isso se não for o contrário, posto que tais deidades podem ser lidas como as próprias potências que há nos homens; como um jogo de projeção de tais potências.

Deste modo, não entendemos os deuses como potências autônomas, mas uma extensão da psique humana, um tipo de projeção³⁷. Pela falta de soberania quanto à própria vida o homem parece ter criado tais instâncias divinas não apenas como consolo, mas como explicação do mundo e dos fenômenos presentes no mesmo, ou seja, um dado desejo de saber e controle. A personagem homônima de Ésquilo, na citada peça, carrega a marca da insubordinação, do

³⁷ Perspectiva cara a psicanálise freudiana que tem como principais ferramentas os conceitos construídos a partir das narrativas trágicas assim como outras fontes imagéticas e simbólicas.

altruísmo e do orgulho contra as autoridades arbitrárias e tirânicas, travando desse modo, duelo com seus pares, os outros titãs e tomando partido pela “efêmera raça humana”.

É canônico afirmar que, no âmbito dos estudos ligados à tragicidade, Ésquilo³⁸ é elencado como um dos grandes tragediógrafos do período denominado Clássico, juntamente com Eurípedes e Sófocles. Ele possui diversas peças amplamente discutidas e comentadas, de valor inestimável, mas, devido à aproximação temática que adotamos e a relação da agonística com o efeito trágico, nos deteremos à supracitada obra esquiliana exatamente por esta conter o elemento agonal relativos à visão estética que os gregos desse período expressavam.

A aludida peça coaduna-se com a tese levantada por nós, neste estudo, de que o *agón* possui múltiplas facetas e que uma destas está calcada na ideia de sacralidade contida na constituição do gênero trágico, assim como outros aspectos. Quando dizemos isso queremos ressaltar que entendemos que *Prometeu Acorrentado* é a tragédia das foças divinas, tendo em vista que além da personagem *Io*, representando os valores humanos, todas as demais personagens são representações olímpicas.

Quanto ao início da supracitada peça Lesky nos conta que:

[...] Seu começo nos leva a uma selvagem e primitiva paisagem onde, por ordem de Zeus, Hefaiostos, com seus esbirros Cratos e Bia, acorrente o titã a um rochedo. O regime de Zeus é recente e cruel. Prometeu, também titã, passara para o lado de Zeus, quando este lançou os titãs às trevas e subiu ao trono do mundo. Mas Prometeu roubou o fogo, e assim salvou a raça humana, que Zeus queria exterminar. Então o novo deus, irando-se, condena Prometeu a um castigo que excede qualquer medida (LESKY...p. 131).

Assim, neste trecho, Zeus é considerado o novo tirano, tendo punido Prometeu (o que pensa antes) por ter agraciado os homens com a centelha da sabedoria, contrariando desse modo suas ordens, posto que o desejo do deus dos deuses era, a partir de sua chegada ao poder, instituir uma nova raça de criaturas que ocupasse o lugar dos homens. Para chegar ao poder, Zeus precisou do auxílio dos outros titãs para destronar Urano, deus mais antigo da mitologia grega, que outrora ocupava o lugar que Zeus agora ocupa, pai de Cronos e dos demais Titãs, um dos quais era Prometeu. Deste modo a fúria de Zeus recai sobre Prometeu exatamente por este conhecer os motivos que farão o soberano dos deuses abandonar o cetro, provocando assim o ciúme divino (*nêmesis*)³⁹. Se o herói em questão leva consigo o epíteto daquele que sabe antes,

³⁸ No texto *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*, Rachel Gazolla (2001) elenca as sete peças deste autor que foram conservadas integralmente. São elas: As Suplicantes (490 a.C), Os Persas (472 a.C), Os Sete Contra Tebas (467 a.C), Prometeu Acorrentado, a trilogia Oréstia - Agamêmnon, As Coéforas e as Eumênides (458 a.C).

³⁹ Na mitologia grega, *Nêmesis* era a deusa da vingança, que castigava o comportamento degenerado dos seres humanos. *Nêmesis* é uma defensora do equilíbrio, justiça e vingança divina, que castigava os homens que quebravam as leis estabelecidas. Além de ser uma opositora da arrogância e orgulho, *Nêmesis* também defendia as pessoas que tinham sido punidas por crimes que não tinham cometido. Nessa perspectiva nós temos uma clara

poderíamos nos perguntar, neste drama, “o que Prometeu sabe antes sobre Zeus? ”. A resposta que o próprio drama nos fornece diz respeito à queda de Zeus do poder, talvez por isso o lugar escolhido para o aguilhoamento de Prometeu esteja tão distante da *pólis*, para que sua antevisão não ecoe por esta, denunciando a tirania do novo deus.

Nesse momento parece surgir, de forma manifesta, o conflito entre as potências divinas e os valores humanos. Sobre essa contenda entre homens e deuses, Vernant afirma que:

Embora pertençam ao mesmo mundo que os humanos e, de certa forma, tenham a mesma origem, eles constituem uma raça que, ignorando todas as deficiências que marcam as criaturas mortais com o selo da negatividade-fraqueza, fadiga, sofrimento, doença, morte, encarna não o absoluto ou o infinito, mas a plenitude de valores que importam na existência nesta terra: beleza, força, juventude constante, permanente erupção da vida (VERNANT, 2006, p. 9).

Portanto, nota-se que apesar do conflito existente entre homens e deuses, é nestes últimos que os homens se espelham para nortear a sua existência. Por não sermos seres infinitos, belos em plenitude como os deuses, buscamos a todo custo nos aproximarmos de tais características, quiçá a expressão artística seja o meio de alçarmos voo rumo à perfeição e causarmos inveja aos deuses.

Deste modo, temos uma distinção clara entre as tragédias de Sófocles e as tragédias de Ésquilo, ou seja, a tragédia da ação e a tragédia da passividade. As tragédias esquilianas incorporam para Nietzsche os valores que fazem delas o modelo mais bem-acabado do gênero, exatamente porque seus heróis são guiados por forças que não apenas extrapolam a racionalidade, mas situam-se em um lugar ligado as suas pulsões mais ancestrais, motivo este da sua grandeza expressiva. A derrocada do gênero encontra-se, para Nietzsche já em Sófocles, em menor medida até evanescer-se completamente em Eurípedes e sua tragédia racional, como nos mostra o filósofo na seguinte passagem:

Basta se ter a coragem de reconhecer isso para se ter que constatar – calando-se absolutamente sobre Eurípedes – que mesmo as mais belas figuras de tragédia de Sófocles, uma Antígona, uma Electra, um Édipo, acabam às vezes em sequência de pensamento o mais insuportavelmente triviais, e que os caracteres trágicos são sem exceção mais belos e mais grandiosos do que sua expressão em palavras. Inigualavelmente mais propício tem de ser, desse ponto de vista, nosso julgamento sobre a tragédia mais antiga de Ésquilo: por isso Ésquilo criou também inconscientemente o seu melhor. (DW/VD, p. 90-91)

rede causal, a quebra com o *méthos*, ou medida ideal causado pela *harmatia*, erro trágico, que por sua vez gera a *hybris*. Nesse caso, a desmedida de Prometeu para com Zeus que acarreta na *Nêmesis* deste como consequência, ou seja, despertando-lhe o desejo de vingança.

É importante salientar que temos como pano de fundo de *O Nascimento da Tragédia* a apologia que Nietzsche promove da aparência, concepção essa que diverge da perspectiva ontológica de um ser perene e imutável, sendo que mesmo concebido fonte de toda multiplicidade do mundo fenomênico, o Uno-primordial não trata-se de um Ser absoluto, posto que não existe unidade absoluta de um Ser quando o fluxo é o vir-a-ser. O supérfluo passa a ser o centro gravitacional do fenômeno trágico, dado que as forças plásticas tendem a sempre se metamorfosearem em outras substâncias, inclusive não-figurativas como a música.

Assim, tanto o uno-primordial como o *Princípio da individuação* são compreendidos como devir, como movimento global composto de impulsos contrários compreendidos unitariamente, que representam o movimento de entes individuais a partir de uma unidade originária. Ou seja, *Uno-primordial* se movimenta a partir do *Princípio da individuação* que por sua vez retorna ao seio do *Uno-primordial* em uma dança que equilibra esses dois conceitos.

Para Nietzsche esse movimento entre essas duas pulsões que originam esses dois “impulsos artísticos” é o mesmo movimento plástico que se encontra ligado ao artista originário e liga-se ao Uno-primordial, que atenua as contradições internas gerando a possibilidade da vida se manifestar de forma criativa, dando outras possibilidades desta se manifestar. Desta forma Nietzsche entende o Uno-primordial como criador do mundo, posto que as outras representações não passam de meios para o verdadeiramente existente, como bem nos mostra o filósofo na seguinte passagem, quando nos diz que:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles dois onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [*Schein*], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiro-existente [*Wahraft-Seiende*] e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente [*Nichtseiende*], isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. (GT/NT §4)

O mundo da individuação, ou realidade empírica é entendido, nestes termos, como mundo ilusório, encoberto pelo véu de maia, o véu da ilusão, que encobre com seu manto como única realidade verdadeiramente existente para o filósofo. Para Nietzsche encobre-se com o esse véu para ocultar a esmagadora força que a realidade exerce sobre o homem. Nessa conjuntura a arte dionisíaca surge como uma alegre esperança, que compreende esse jogo de opostos e afirma até a negação para rejubilar-se com a existência, e a arte trágica surge como um tipo de narcótico que inebria a vontade helênica após a ruína do edifício apolíneo. Temos, portanto, em *O Nascimento da Tragédia* um projeto cultural e ético que tem como alvo o

nacionalismo, o dogmatismo e à rigidez das identidades étnicas, culturais ou políticas, texto esse que nos faz sentir o apreço nietzschiano por uma política agonística. Portanto, o texto nietzschiano encerra uma perspectiva peculiar e inovadora quanto aos problemas que se propõe, encontrando na arte uma resposta *serenojovial* para a vida, sem esquecer do fundo prometéico e dionisíaco que a impulsiona.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se desenvolveu, a título de retrospectiva, de maneira a contemplar ao longo de seus três capítulos uma tentativa de genealogia do *agón* no jovem Nietzsche. No primeiro capítulo fizemos uma explanação a respeito do conceito histórico de *agón*: trazendo para a discussão os principais autores relacionados a este tema e entendendo o movimento agonístico como elemento importante para a filosofia nietzschiana, sobretudo na Tragédia Grega, com ênfase no conceito de trágico para o filósofo alemão. Bem como, propor uma discussão do *ágon* na Grécia Antiga e na Tragédia Ática, buscando explicitar a noção de disputa que a agonística pressupõe.

No segundo capítulo retomamos esse fio discursivo, de pensar a importância do *agón* como dínamo para o saber, buscando discorrer sobre o conceito histórico de *agón* e de como ele se apresenta nas obras do denominado *jovem Nietzsche*. Nesta perspectiva, a filosofia heraclitiana se apresenta como uma força subterrânea que impulsiona o pensamento nietzschiano e que acaba por se entrelaçar a essa força criativa que é o *agón*. Como sabemos o *pólemos* heraclítico é um bom exemplo quando discorremos sobre o fazer filosofante, justamente por trazer a ideia do conflito, do fogo como elemento que proporciona a mudança e gera o novo.

A agonística nietzschiana bebe da fonte heraclitiana e enxerga no conflito um potencial criativo, exatamente por justapor potências que, quando confrontadas, dão vazão para que o novo surja. É do atrito dos contrários que esse movimento sempre constante se nutre. Para tal fim, utilizamos as obras *Cinco Prefácios para Cinco Livros não Escritos* e *A Visão Dionisíaca do Mundo*, como textos basilares para compreendermos a relação da agonística no pensamento nietzschiano, bem como os textos que se inserem na produção filosófica do denominado jovem Nietzsche, intencionado a chegada a seu cume que é *O nascimento da tragédia*. Momento de maior relevo quanto à noção de disputa, de modo a se fazer compreender a relação entre o *pólemos* heraclítico e o *agón* e disputa consequentemente.

Já no terceiro capítulo nos concentramos propriamente na obra *O Nascimento da Tragédia*, trazendo à luz, a partir dessa obra, a querela apolíneo/dionisíaco tão cara ao autor. Tal relação é exemplar quanto a força agonística que intencionávamos trazer para esse estudo. Neste percurso, apontamos para a ideia da disputa e relacionando-a ao fazer artístico como intensidade criativa, demonstramos que ela surge intrinsecamente ligada ao *agón*, posto que este, o *agón* foi nosso fio condutor quanto à compreensão dos primeiros lampejos

filosóficos nietzschianos.

Para realizar o caminho descrito acima, é preciso saber que, as obras de Nietzsche, por seu caráter fugidio a padronizações, não se constituem em objetos de fácil apreensão, que possam ser captáveis sem esforços, sob um sistema teórico metodológico pré-fixado, dado de antemão. Isso adiciona um esforço a mais a seus leitores e intérpretes e, no entanto, mantém um terreno sempre rico de releituras, como este que nos propomos a fazer aqui ao longo da tessitura desse estudo.

O devir nietzschiano confunde-se, em nosso modo de ver, com o próprio *agón*, posto que a mudança, o vir a ser constante é sua marca, e compreender como ele se manifesta em seus primeiros escritos foi o alicerce de nossa proposta. A ideia de afirmação da vida, de modo positivo, passa pela crítica e pelo conflito, e o perspectivismo nietzschiano nos forneceu o respaldo necessário para se pensar qual a relação entre o projeto trágico do autor e o *agón* como devir. No pensamento nietzschiano e na própria filosofia esse elemento é fundante e indispensável como procedimento crítico, posto que é a partir do choque que emerge o novo, que o conflito é salutar quando relacionado como a grande saúde em Nietzsche. Entendemos que pensar o jovem Nietzsche e o seu modo de fazer filosofia tem como norte a afirmação da vida ante as forças degenerativas, que este tanto critica em obras posteriores.

Notamos, desse modo, que o *agón* é atravessado não apenas na história da filosofia, da arte, do pensamento, mas da própria criação. Buscamos, desse modo, ao longo deste texto entender o *agón* como trajetória de um puro devir inventivo, mudança constante que tem como condição o choque de elementos comumente opostos que culmina no novo. Isso nos revelou que todo processo criador é sempre um processo agonístico e que a realidade é preta de sua força.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedett. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ACAMPORA, Christa Davis. *As disputas de Nietzsche*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2018.
- ACAMPORA, Christa Davis. *Contesting Nietzsche*. University of Chicago Press, 2013.
- ÁGON. *E-Dicionário de Termos Literários*. 29 de dez de 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agon/>> Acesso em 20 de jan 2020.
- ANDLER, Charles. *Nietzsche, sa vie e sa pensée*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1931.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. , 1ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARNASSON, Johann; MURPHY, Peter . *Agon, Logos, Polis*. The Greek Achievement and its Aftermath. In: *L'antiquité classique*, Tome 72, 2003.
- BARROS, Fernando R. de Moraes. BARROS, Fernando R. de Moraes. Ao som do emaranhamento: a música e o discurso filosófico sobre as artes. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 125, p. 195-229, Jun./2012.
- BARROS, Fernando R. de Moraes. *O Pensamento Musical em Nietzsche*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CIVITA, Victor. 1973. *Mitologia*. 3. Vols. São Paulo: Abril Cultural.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. n-1 edições, 2018.
- DETIENNE, Marcel; SISSA, Giulia. *Os deuses gregos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DIAS, Rosa Maria. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O Nascimento da Tragédia*. *Cadernos Nietzsche*, v. 3, p.8-21, 1997.
- DIAS, Rosa Maria. *Arte e vida no pensamento de Nietzsche*. *Cadernos Nietzsche*, v. 36, n. 1, p. 227-244, 2015.
- DIAS, Rosa. *Arte e vida no pensamento de Nietzsche*. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, v.36 n.1, p. 227-244, 2015.
- DICIONÁRIO NIETZSCHE*. Editora responsável: Scarlett Marton. São Paulo, Edições Loyola, 2016.
- DUCHEMIN, Jacqueline. *L'agón dans la tragédie grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1945.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, introdução e notas: Mário da Gama Kury. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. e org. Flávio Ribeiro de Oliveira. – São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FÉRAL, Cláudia Manoel Rached. *O agon na poética aristofânica: diversidade da forma e do conteúdo*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2009.

FINK, Eugen. *A filosofia de Nietzsche*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1988.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUINSBURG, J. Notas do Tradutor. In: *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. notas e posfácio de J. Guinsburg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. – Petrópolis, RJ, Vozes, 2005.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Márcio José Silveira. *As máscaras de Dioniso*. Filosofia e tragédia em Nietzsche. Ijuí: UNIJUÍ, 2006.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Introdução e organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, seus leitores e suas leituras*. São Paulo: Barcarolla, 2010.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche: sua Filosofia dos Antagonismos e os Antagonismos de sua Filosofia*. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A competição em Nietzsche: seleção de textos de Nietzsche sobre o agôn*. Tradução, introdução e notas: Rafael Gomes Filipe. Lisboa, Vega, Limitada, 1ª edição de 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. notas e posfácio de J. Guinsburg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. (org. e trad. Fernando R. de Moraes Barros) – São Paulo, Hedra, 2008.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude*. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. notas e posfácio: Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. Trad. notas e posfácio: Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como cheguei a ser o que sou*. Edição especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano II: Um livro para espíritos livres*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Trad. e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Kritische Studienausgabe*, hg. Giorgio Colli,azzino Montinari, Bd. I – XV, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique; de Gruyter, Berlim/Nova Iorque.

NIETZSCHE. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. notas e posfácio: Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NIETZSCHE. *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ONFREY, Michel. *A sabedoria trágica sobre o bom uso de Nietzsche*. Trad. Carla Rodrigues. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PERRY, Marvin. *Civilização ocidental: uma história concisa*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PRADO, Almeida. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Luzia Gontijo Rodrigues. *Nietzsche e os gregos: arte e “mal-estar” na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. Brasília-Editora Universidade de Brasília, 1998.

SAFRANSKI, Rudiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SIMONIS, Linda. *Verbetes “Estilo”*. In: NIEMEYER, Cristian (org). *Léxico de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

SÓFOCLES. (496-406 a. C.) *A Trilogia Tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

TRABULSI, José Antônio Dabdab. O drama de Ésquilo: tragédia das forças divinas? *In: Ensaios de Literatura e Filologia*, vol. 04, 1983. p. 103-115

TRINDADE SANTOS, José. *Antes de Sócrates*. 2.^a edição, Lisboa, Gradiva, 1992.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.