

O Trágico e o Agón em Nietzsche

Thiago Mota
Université de Toulouse II – Le Mirail
Bolsista Erasmus Mundus Europhilosophie
thmotafs@gmail.com

*O verdadeiro é um triunfo báquico, onde não há
ninguém que não esteja ébrio...*
(G. W. F. Hegel, *Fenomenologia do espírito*)

Consideração Moral do Mundo e Consideração Extra-Moral do Mundo

No momento de auto-avaliação de *O nascimento da tragédia* em *Ecce Homo*, Nietzsche se define como o primeiro *filósofo trágico*, isto é, o primeiro a desenvolver, a partir da tragédia, uma *sabedoria trágica*. E ao buscar na tradição uma ascendência para esta condição, ele aponta para Heráclito, “em cuja vizinhança sinto-me mais cáldo e bem-disposto do que em qualquer outro lugar” (NIETZSCHE, F. EH, “O nascimento da tragédia”, §3). Esta vizinhança em relação a Heráclito se justifica, porque este representa, na interpretação de Nietzsche, “a afirmação do fluir e do *destruir*, o dizer Sim à oposição e à guerra, o *vir a ser*, com radical rejeição até mesmo da noção de “Ser” – nisto devo reconhecer, em toda circunstância, o que me é mais aparentado entre o que até agora foi pensado” (EH, “*O nascimento da tragédia*”, §3). Nietzsche, portanto, concebe Heráclito como um filósofo trágico, talvez o único antes dele, grande precursor de sua filosofia trágica.

Chama a atenção o fato de que ao buscar uma ascendência para sua concepção do trágico, Nietzsche recorra não a um poeta trágico, antigo ou moderno, nem a um teórico da tragédia, mas a um filósofo, Heráclito. Isto já confirma a sugestão feita anteriormente de que Nietzsche pretende levar a frente sua reflexão acerca do trágico num âmbito propriamente filosófico. Heráclito é seu parceiro porque é o autor de uma filosofia afirmativa da tragicidade do mundo, isto é, sua filosofia é a afirmação do devir, ela pensa o mundo como eterno vir-a-ser, como movimento perene, chegando mesmo a negar o ser. Heráclito é mobilizado por Nietzsche como o precursor de sua filosofia trágica porque representa uma alternativa ao modo como a tradição pensou o problema do devir. Em lugar de uma negação do devir que, para Nietzsche, marca o conjunto da tradição filosófica ocidental, Heráclito surge como sua afirmação.

A negação do devir, noção sob a qual Nietzsche reúne parte considerável de sua crítica à tradição, na medida em que esta noção está na base da elaboração da ontologia enquanto teoria do ser, é entrevista por ele já na sentença de Anaximandro, a certidão de nascimento da filosofia, que na versão de Nietzsche, tem o seguinte teor: “de onde as coisas têm seu nascimento, ali também devem ir ao fundo, segundo a necessidade; pois têm de pagar penitência e de ser julgadas por suas injustiças, conforme a ordem do tempo” (NIETZSCHE, F. *A filosofia na época trágica dos gregos*, §4). Como os demais filósofos da época trágica, Anaximandro estava em busca da *arché* (*ἀρχή*), o princípio ou fundamento do mundo, que ele denominou como *ápeiron* (*ἄπειρον*), o indeterminado. Este é para ele o ser eterno e originário donde provém, enquanto determinação particularizada, cada ente. No entanto, o ente que se determina não perdura, não é eterno, tem um ciclo de vida limitado e em seguida sucumbe, volta a se indeterminar, retorna ao indeterminado. Somente este é eterno. A transitoriedade do determinado se opõe à eternidade do indeterminado, que faz deste a *arché*. Aquilo que vem a ser, isto é, que se determina, também tem de deixar de ser, de modo que somente permanece o ser em sua indeterminação.

Ocorre que a descrição de Anaximandro do processo ontológico só encontra justificativa e inteligibilidade através da introdução de noções morais. O vir-a-ser é entendido aí como *hýbris* (*ὑβρις*), como desmesura, como a ruptura de uma ordem harmônica subjacente, como crime, como injustiça. A *hýbris* do devir é necessariamente punida com o deixar-de-ser, pelo qual essa injustiça é penitenciada no retorno à indeterminação do ser eterno, que equivale à restauração da harmonia, a uma “rearmonização”. Anaximandro procede, portanto, já no nascimento da filosofia, à introdução de categorias morais no processo ontológico. Nietzsche escreve que “se ele preferiu ver, na pluralidade das coisas nascidas, uma soma de injustiças, foi o primeiro grego que ousou tomar nas mãos o novelo mais profundo dos problemas éticos” (Ibidem, §4). Em Anaximandro, tudo se passa aos moldes de um processo judicial no qual o devir é não só julgado, mas condenado em nome do ser eterno. Com isso, Anaximandro lançou, já ao lavrar a certidão de nascimento da filosofia, o impulso inicial de uma consideração moral do mundo, isto é, de um pensamento que quanto tenta pensar ontologicamente o mundo já o moraliza. Esta consideração moral do mundo viria a atingir seu ápice na filosofia de Platão para, daí, determinar o movimento da vertente hegemônica do pensamento ocidental.

Porém, se entre os gregos da época trágica surgem os elementos germinais decisivos da tradição moralizante, também entre eles surge seu contraponto: Heráclito, que se contrapõe radicalmente a Anaximandro: “não vejo nada além do vir-a-ser”, afirma Heráclito na versão

de Nietzsche. “Não vos deixeis enganar! É vossa curta vista, e não a essência das coisas, que vos faz acreditar ver terra firme em alguma parte do mar do vir-a-ser e do perecer. Usais nomes como se estes tivessem uma duração rígida: mas nem mesmo o rio em que entraís pela segunda vez é o mesmo que da primeira vez” (Ibidem, §5). Partindo desta afirmação do devir, Heráclito nega, em primeiro lugar, o dualismo a que Anaximandro se vira forçado, isto é, a disjunção do real entre o mundo físico da determinação e o mundo metafísico do indeterminado, e, em segundo lugar, nega o próprio ser, uma vez que não há nada a ser visto além do eterno fluir do rio do vir-a-ser. Em termos modernos, pode-se afirmar que Heráclito propõe um monismo imanente contra o dualismo transcendente de Anaximandro. Mas como Heráclito realiza tal projeto?

Segundo Nietzsche, Heráclito concebeu todo vir-a-ser

sob a forma da polaridade, como o desdobramento de uma força em duas atividades qualitativamente diferentes, opostas, e que lutam pela reunificação. Constantemente uma qualidade entra em discórdia consigo mesma e separa-se em seus contrários; constantemente esses contrários lutam outra vez um em direção ao outro. [...] Da guerra dos opostos nasce todo vir-a-ser: as qualidades determinadas, que nos aparecem como duradouras, exprimem apenas a preponderância momentânea de um dos combatentes, mas com isso a guerra ainda não chegou ao fim, a contenda perdura pela eternidade. Tudo ocorre conforme a esse conflito, e é exatamente esse conflito que manifesta a eterna justiça. [...] Só um grego estava em condições de descobrir essa representação como fundamento de uma cosmodicéia; é a boa Éris de Hesíodo transfigurada em princípio do mundo: é o pensamento de competição dos gregos individuais e dos Estados gregos, transferido, dos ginásios e palestras, dos agonos artísticos, das contendas dos partidos políticos e das cidades entre si, à máxima universalidade, a tal ponto que agora a engrenagem do cosmo gira nele. Assim como cada grego combate, como se somente ele estivesse no direito, e uma medida infinitamente segura do julgamento determina, a cada instante, para onde inclina a vitória, assim combatem as qualidades entre si, segundo leis e medidas inflexíveis, imanentes ao combate. [...] Esse combate [...] é o próprio vir-a-ser (Ibidem, §4).

Ao fazer essa interpretação, Nietzsche parece ter diante dos olhos fragmentos de Heráclito que se pode antecipadamente qualificar como trágicos, a saber, “o combate (*pólemos*) é de todas as coisas o pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres” (HERÁCLITO *Fragmentos*, p. 56) e “é preciso saber que o combate (*pólemos*) é o o-que-é-com, e justiça (é) discórdia, e que todas (as coisas) vêm a ser segundo discórdia e necessidade” (HERÁCLITO *Fragmentos*, p. 59).

A *arché*, em Heráclito, é o fogo. A imagem metafórica do fogo, como aquilo que se consome a si mesmo, que está em contradição consigo mesmo e que perdura nessa e por essa

contradição, simboliza o devir. Sob o devir único e eterno já não há mais nenhum ser. Somente é o devir, o ser é enquanto vem a ser, o ser é um tornar-se, o ser é o devir, cujo caráter básico é a contradição. Todo vir-a-ser, todo ente, provém de um outro vir-a-ser, de um outro ente. Com efeito, um ente torna-se sempre um outro ente, de modo que não há um vir-a-ser absoluto proveniente do ser, nem um deixar-de-ser absoluto, isto é, um esvaziamento completo do ente no nada. O que deixa de ser não deixa de ser de modo absoluto, mas somente enquanto deixa de ser um ente para tornar-se num outro. O movimento eterno é, para Heráclito, de ente a ente, de modo que ele pode, de acordo com Nietzsche, prescindir da noção de ser. O movimento dá-se porque a todo tempo um ente entra em contradição consigo mesmo e desenrola-se o processo do devir, isto é, do deixar de ser este ente para vir a ser um outro ente. A contradição é imanente ao ente e é o motor do movimento.

Com isso, Heráclito deixa de considerar o devir como *hýbris*, ou ainda, modifica a própria noção de *hýbris* para assimilá-la ao devir. Não se trata mais aqui da ruptura da ordem harmônica do ser, ou de uma desmesura em relação a esta harmonia. A ordem mesma é concebida como discordante de si mesma, como contraditória consigo mesma, por isto a “justiça é discórdia”. O devir é *hýbris* somente enquanto a esta desmedida não subjaz propriamente uma medida. O devir é, nesse sentido desarmônico, porque o existente, o efetivo, o real mesmo é desarmônico. Assim, Heráclito não precisa nem julgar nem tampouco condenar o devir. Ele não necessita introduzir noções morais na descrição do processo do vir-a-ser, ou quando o faz, desmoraliza essas mesmas noções morais, como no caso da *hýbris*. Desse modo torna-se possível para ele, invés de negar o devir, afirmá-lo. E ele o faz com toda a radicalidade, lançando a pedra de toque da consideração de mundo que se opõe à moral, qual seja, a consideração extra-moral do mundo.

A única medida possível é, assim, concebida por Heráclito, como *pólemos* (*πόλεμος*), como combate, como guerra. *Pólemos* é aí a imagem da contradição inerente ao real. Por isso, a guerra é o “pai de todas as coisas” e, portanto, não pode ser compreendida como uma situação extraordinária, mas como “o-que-é-com” (*xynós, χυνός; koinós, κοινός*), isto é, como aquilo que é comum, condição normal das coisas. A guerra é, como o fogo, uma metáfora para o devir, uma imagem da *arché*, uma vez que é o princípio não só da destruição, como da criação, pois não pode haver uma sem a outra. Mas por que Heráclito chega à idéia de que a guerra é uma metáfora adequada ao devir? Neste ponto, pode-se sugerir que Nietzsche articula a hipótese de que o *pólemos* de Heráclito tem de ser compreendido a partir do *agón* (*ἄγών*).

O *agón* grego, segundo Johan Huizinga¹, designa um domínio fundamental da vida dos gregos, qual seja o das competições e dos concursos. “O *agón* na vida dos gregos, ou a competição em qualquer outra parte do mundo, possui todas as características formais do jogo e, quanto à sua função, pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio do lúdico” (HUIZINGA, J. *Homo ludens*, p. 36). O *agón* é, portanto, uma espécie de jogo, que se define por sua função lúdica, elemento essencial do jogo, e pela competição, elemento próprio do jogo agonístico. Enquanto jogos, as competições, as disputas, as lutas, os combates são, para os gregos, agonísticos. O *agón* está entranhado no *éthos* (ἔθος) grego e perpassa de formas variegadas sua existência. A cultura grega é peculiarmente competitiva, isto é, agonística. As competições de atletismo, realizadas nos ginásios são as imagens mais evidentes desse *agón*, porém, também nos teatros os gregos faziam seus concursos de poesia, também na *ágora* (ἀγορά)² os políticos travavam disputas com a palavra – a retórica e a erística – para decidir os rumos da democracia, e as cidades-Estados em constantes contendias bélicas estabeleciam entre si relações agonísticas.

Conforme Huizinga, “os jogos possuem um caráter fundamentalmente antitético” (HUIZINGA, J. *Homo ludens*, pp. 54-5). Isso não significa que o caráter antitético do jogo seja sinônimo de seu caráter agonístico. Mas nos jogos agonísticos a antítese é posta em revelo, isto é, o agonístico é expressão da contradição entre os jogadores no *agón*. A contradição é fundamental ao *agón* porque é a partir dela e nela que o *agón* se realiza. O *agón* pode ser entendido como uma luta que tem dois princípios: a inexistência de trégua e a inexistência de termo. Para que a luta perdure, impõe-se, de um lado, que os lutadores não cheguem a um acordo de paz, o que seria uma trégua, e, de outro lado, que nenhum deles seja aniquilado pelo outro, o que significaria um termo. “O combate todavia não se confunde com extermínio nem a precedência com hegemonia. Para que ocorra a luta, é preciso que existam antagonistas; como ela é inevitável e sem trégua ou termo, não pode implicar a destruição dos beligerantes – e nisso se revela o seu caráter agonístico” (MARTON, S. *Extravagâncias*, pp. 139-40). O *agón* é, portanto, sem trégua nem termo.

O que Heráclito faz, segundo Nietzsche, é, vendo-o manifestar-se nos diferentes âmbitos do *éthos* grego, erigir o *agón* em princípio do mundo, em *arché*. O *pólemos* de Heráclito deve ser entendido como *agón*, em primeiro lugar, porque como esclarece Huizinga,

¹ Johan Huizinga, antropólogo holandês do início do século XX, tornou-se célebre com a publicação de *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, no qual elabora, entre muitas outras idéias interessantes, um parecer acerca de Nietzsche, no qual afirma que se este, de fato, fomentou uma atitude polêmica e agonística na filosofia, somente fez restaurar nela algo que estaria presente desde as suas origens.

² Huizinga chama atenção para a relação entre *agón* (ἀγών) e *ágora* (ἀγορά) (HUIZINGA, J. *Homo ludens*, p. 56).

Chamar “jogo” à guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras. [...] O mais provável é que em toda parte a linguagem tenha definido as coisas dessa maneira, a partir do momento em que surgiram palavras para designar o jogo e o combate. [...] E não há dúvida que toda luta submetida a regras, devido precisamente a essa limitação, apresenta as características formais do jogo. Podemos considerar a luta como a forma de jogo mais intensa e enérgica, e ao mesmo tempo mais óbvia e primitiva (HUIZINGA, J. *Homo ludens*, p. 101).

A rigor, não cabe aproximar tanto as idéias de *pólemos* e de *agón*, guerra e jogo, de modo a fazê-las coincidirem completamente, uma vez que há certos tipos de guerra que não envolvem o elemento agonístico, precisamente na medida em que não se submetem a regras, perdendo por completo o caráter lúdico, de modo que o mais certo seria considerar uma determinada espécie de guerra como “um subproduto do *agon*” (HUIZINGA, J. *Homo ludens*, p. 102). Esta seria a guerra agonística, aquela que mais se aproxima da definição do *pólemos* heraclítico e que, portanto, dá a segunda justificativa da hipótese nietzschiana.

Pólemos, *agón*, ou ainda, a guerra agonística é, então, para Nietzsche, a *arché* de Heráclito. O fogo seria a metáfora viva dessa guerra que o mundo trava consigo mesmo, isto é, do devir. Pensar o mundo como devir implica conceber uma polaridade perpassando cada momento e a totalidade do real. Estabelece-se o real como uma luta entre opostos, como contradição. Cada um dos contrários é um beligerante e somente se define na medida do *agón*, do *pólemos* que é um nome para a contradição essencial do mundo. O devir, que é o mundo mesmo, é, para Heráclito, de acordo com Nietzsche, *agón*, guerra.

O elemento lúdico do *pólemos* heraclítico surge em sua concepção do mundo como jogo. Esse jogo do mundo está na base da consideração do mundo, que não mais o moraliza, mas que, na medida em que reconhece o caráter lúdico como algo ontológico, passa a estetizá-lo. Trata-se da consideração extra-moral do mundo. Escreve Nietzsche,

um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma prestação de contas de ordem moral, só tem neste mundo o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói em inocência – esse jogo joga o Aion consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, faz, como uma criança, montes de areia à borda do mar, faz e desmantela: de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade o assalta de novo, chama á vida outros mundos. Às vezes a criança atira fora seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente (NIETZSCHE, F. *A filosofia na época trágica dos gregos*, §7).

Nietzsche mobiliza aqui outra imagem heraclitiana do devir: ele é agora a criança inocente que brinca com as esferas do universo. O lúdico da visão de Heráclito vem à tona na inocência da brincadeira da criança, na *paidía* (παιδία), que é outra palavra grega para jogo (HUIZINGA, *Homo ludens*, p. 35). Inocente como a criança, o jogo do mundo não pode ser julgado nem condenado, isto é, com a metáfora da criança, Heráclito veda a interpretação moralizante do mundo. O devir é inocente e na criança ele não é negado, mas afirmado. O jogo inocente do devir é, assim, extra-moral.

Mas esse jogo é também o do artista, que cria mundos e os destrói tendo em vista o prazer estético. A visão de Heráclito, portanto, não moraliza, mas estetiza o mundo. Ao se propor uma investigação acerca do real em geral, Heráclito, não se serve de um olhar moral, como fizera Anaximandro e como fariam muitos depois dele, mas lança sobre o mundo um olhar estético, isto é, percebe o mundo como um fenômeno estético. O devir é o jogo do artista e se põe além dos limites da moral. Heráclito estrutura sua visão de mundo não partindo da moral, mas da estética. O mundo é pensado como obra de arte e assim está desde sempre justificado. Este é um dos elementos mais centrais de uma visão de mundo extra-moral, isto é, a tese enunciada em *O nascimento da tragédia* da justificação do mundo como fenômeno estético (NIETZSCHE, F. NT, §5). Heráclito é, assim, o precursor de uma estética da existência.

Com base nessa leitura de Heráclito, pode-se agora compreender a razão de Nietzsche apontá-lo, na passagem do *Ecce homo* citada no início desta seção, como o grande precursor de sua filosofia trágica. Naquele trecho, Nietzsche afirma que o mais decisivo em uma filosofia trágica é a afirmação do devir, da contradição e da guerra. Esta guerra deve ser entendida como o *pólemos* heraclitiano, em seu caráter agonístico. A guerra é uma metáfora para a contradição do cerne do mundo, para o devir, é criadora e destruidora, é estética. A guerra somente surge como algo exclusivamente destrutivo caso seja pensada de modo moral. Estetizada, a guerra se torna o *pólemos* heraclitiano. Em seu caráter, ao mesmo tempo, agonístico e estético, a guerra, a contradição se revela como a essência do trágico. O trágico é, precisamente, esta contradição estetizada, que não se resolve; como o *agón*, ela é uma guerra sem trégua e sem termo. Estetizada no trágico, a contradição não precisa se dissolver em síntese alguma, pelo contrário, tem de ser afirmada em sua problematicidade, em sua contraditoriedade, que é o elemento do mundo, do devir que não deixa nunca de fluir, que nunca deságua no ser.

Heráclito, filósofo trágico, está na base, portanto, da consideração extra-moral do mundo. Sua filosofia é o eterno propulsor desta concepção, que em Nietzsche encontra sua

forma mais acabada. O ponto de vista extra-moral é a perspectiva trágica, é a afirmação da contradição sem resolução, é a guerra agonística. Numa palavra, o trágico é a guerra. Mas uma guerra qualquer, senão aquela que se trava entre Apolo e Dionísio.

Tragédia e agón: Apolo e Dionísio

Nietzsche inicia *O nascimento da tragédia* com as seguintes palavras: “teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, F. NT, § 1). A idéia de luta, *Kampf*³, é mobilizada por Nietzsche desde o primeiro momento para a definição da relação entre o apolíneo e o dionisíaco. A presente hipótese é de que essa luta entre os dois impulsos básicos da natureza que dá à luz a obra de arte trágica deve ser compreendida como *agón*. Escreve Nietzsche:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, 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 aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “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 (NT, § 1).

Desde o início, importa ao autor de *O nascimento da tragédia* apontar a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco como princípios estético-metafísicos, forças da natureza, donde provêm as diversas manifestações da arte grega. Apolo surge, então, como o princípio das artes figurativas, das artes plásticas, enquanto Dionísio surge como o deus da arte não-figurativa, sobretudo a música. O apolíneo e o dionisíaco caminham lado a lado como que num duelo, numa relação de contraposição (*Gegenstand*). Essa contraposição pode ser definida, com base no que foi exposto, como uma relação agonística, como uma espécie de

³ Além de *Kampf*, termo que claramente tem um caráter agonístico, Nietzsche utiliza, por exemplo, em *A disputa homérica* (*Homer's Wettkampf*), o termo *Wettkampf*. Segundo Huizinga, “esta palavra encerra a idéia do campo de jogo (*campus*, em latim) e a da aposta (*Wette*) (Cf. Huizinga, *Homo ludens*, p. 56).

guerra. O emparelhamento de Apolo e Dionísio é, no fundo, agonístico, é uma guerra. Contudo, o que é essencial nesta guerra, mais que seu caráter destrutivo, é seu aspecto criador, pois é da guerra entre Apolo e Dionísio que nasce a arte trágica, a tragédia ática. A tragédia, desse modo, não é nem dionisíaca nem apolínea, ela é a um tempo apolínea e dionisíaca, na medida em que é gerada e expressa pela contraposição essencial entre Apolo e Dionísio. A obra de arte trágica é expressão dessa contradição que se passa no cerne do mundo sem se resolver jamais e que é o próprio trágico. O trágico é a contradição. O trágico é o *agón*. O trágico é a guerra.

Através do esclarecimento de que sejam o apolíneo e o dionisíaco, Nietzsche procede ao aprofundamento do caráter agonístico do trágico. “Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, escreve Nietzsche, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e dionisíaco” (NIETZSCHE, F. NT, § 1). Apolo é caracterizado como deus do sonho, deus onírico, que se contrapõe à embriaguez de dionisíaca. Apolo é o sonho, Dionísio, a embriaguez. Sonho e embriaguez são, assim, contrapostos e a relação que se estabelece entre esses dois universos artísticos é agonística, é uma guerra. A guerra de Apolo e Dionísio assume, então, figura da contraposição entre o sonho e a embriaguez.

Mas Apolo não é somente o sonho, ou ainda, o caráter onírico do apolíneo não pode se fazer presente se não se tem em mente que ele, enquanto deus da luz, representa também a sobriedade, a medida e, num certo sentido, a razão, o *lógos* (λόγος). Antes de Nietzsche, Schopenhauer pensou a razão como o princípio que revela ao homem o mundo enquanto representação. Através da razão, isto é, das formas puras do espaço e do tempo e da causalidade, o homem percebe o mundo como uma vastidão de fenômenos singulares e isolados, como individualizações da vontade subjacente que, no entanto, é uma, indivisa, é o Uno-primordial (*Ur-Einen*). O princípio da razão é, portanto, para Schopenhauer, o *principium individuationis*, isto é, o princípio pelo qual o mundo aparece individualizado, como uma série de individualizações. “E poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo, escreve Nietzsche, com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, juntamente com a sua beleza” (NIETZSCHE, F. NT, § 1). Nietzsche aplica a concepção schopenhaueriana do *principium individuationis* na definição do apolíneo. Apolo é o deus do *principium individuationis*, ou seja, é a imagem divina desse princípio. Por isso, Apolo é o deus da

aparência, das belas formas, da bela arte. Apolo é o deus da proporção, da medida, da harmonia.

Dionísio, por sua vez, vai se definir em contraposição a Apolo, como a ruptura do *principium individuationis*, como um rasgo no véu de Maia. Essa imagem sânscrita é utilizada por Schopenhauer como metáfora do mundo enquanto representação que se sobrepõe como um véu à vontade. O homem necessita lançar este véu, esta ilusão, esta aparência sobre a vontade, a essência do mundo, pois não pode olhar diretamente para ela. A visão da vontade é dilacerante, fatal, terrificante. Dionísio é o deus do essencial, mas a essência aí é o fundo das coisas autocontraditório, problemático, difícil. É o Uno primordial, no sentido da vontade schopenhaueriana, é o verdadeiramente existente, a dor primordial do ser, o eterno contraditório, eterno-padecente. Para Schopenhauer, “*alles Leben Leiden ist*”, a essência do mundo é o sofrimento. Porém, se a essa visão aterradora da essência do mundo se adicionam o êxtase e o entusiasmo, o fundo das coisas surge como o dionisíaco. Escreve Nietzsche, “se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*” (NT, § 1). A ruptura do *principium individuationis*, isto é, a negação do princípio da razão, revela o *páthos* (πάθος) do dionisíaco, enseja a visão ao mesmo tempo terrificante e extática do fundo das coisas. A embriaguez do dionisíaco é terrível, mas é também um êxtase que possibilita a afirmação trágica da existência, com o que Nietzsche se distancia de Schopenhauer.

Apolo é o deus da sobriedade, da razão, do *lógos*, da medida. Dionísio, o deus da embriaguez, da paixão, do *páthos*, da desmesura, da *hýbris*. O espírito apolíneo proclama: “‘Nada em demasia’, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea, portanto como propriedade da época, pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros” (NT, § 4). A guerra entre Apolo e Dionísio assume, assim, uma nova figura. Ela surge como a contraposição entre a civilização apolínea e a barbárie dionisíaca. Enquanto trágica, agonística, esta contraposição não se dissolve. O dionisíaco é pré-apolíneo, contudo, com o advento do apolíneo, o dionisíaco não vem a sucumbir. “Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo” (NT, § 4). Desse modo, é possível, com Nietzsche, afirmar que o advento da civilização não significa o fim da barbárie, mas que há uma forma de barbárie em cada forma de civilização. Civilização e barbárie contrapõem-se agonisticamente. Daí Nietzsche afirmar

mais uma vez a guerra entre Apolo e Dionísio: “só consigo pois explicar o Estado *dórico* e a arte *dórica* como um contínuo acampamento de guerra da força *apolínea*” (NT, § 4). A guerra que se trava nas trincheiras do Estado *dórico*, é precisamente aquela entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*.

A guerra entre o *lógos*, civilizado e *apolíneo*, e o *páthos*, bárbaro e *dionisíaco*, é agonística. No trágico se trava essa guerra, sem que haja possibilidade de termo ou trégua, pois uma paz, quer decorrente da aniquilação de um dos beligerantes pelo outro, o que equivaleria a um termo, quer proveniente de um acordo, de um abandono à luta, o que equivaleria a uma trégua, implicaria a dissolução do próprio *agón*, isto é, acarretaria o fim do trágico. Na tragédia, todavia, o trágico não se dissolve, a contradição não encontra uma síntese, a dissonância não se resolve em consonância alguma, pois isto implicaria a morte do trágico no seio da tragédia. Pelo contrário, a tragédia é a afirmação do trágico, é o trágico na e pela arte afirmado. A tragédia é a afirmação da contradição, afirmação do mundo naquilo que ele tem de mais complicado e problemático, é a problematicidade mesma afirmada. A tragédia é a afirmação do *agón* e da guerra.

A tentativa da metafísica racionalista de racionalizar o trágico, o otimismo romântico de um Hegel, que já estava em Sócrates e Eurípides, isto é, a tentativa de dar a toda tragédia um “final feliz”, dissolvendo a contradição numa síntese absoluta, sob o signo da razão, ou seja, subsumindo o *páthos* no *lógos*, representa a morte do trágico. Mas se Hegel, Sócrates e Eurípides desfiguram a tragédia, este último ocasionando o seu suicídio, isso se deve a sua incompreensão acerca do trágico. Ao dissolver a contradição, a dialética elimina o caráter agonístico do trágico. A verdadeira contraposição não é, portanto, entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*, pois esta é geradora do trágico, ou seja, é a contradição afirmada na tragédia, mas entre a sabedoria trágica e o racionalismo socrático. Nietzsche se encarrega, então, de ressaltar o *páthos*, passando a pensar o *dionisíaco* como o trágico mesmo, isto é, como a afirmação da contradição agonística do trágico numa consideração de mundo *dionisíaca*, que subsume o *lógos* no *páthos* e, nessa medida, contrapõe-se à negação da contradição por sua dissolução na dialética socrática. A verdadeira contraposição não é entre o *apolíneo* e o *dionisíaco*, mas entre Dionísio e Sócrates, entre a afirmação da contradição e sua dissolução. Daí Nietzsche desenvolver, em seu primeiro período de produção, uma metafísica de artista, afirmativa do trágico, em contraposição, à metafísica racional dialética.

Schopenhauer, apesar de ter dado conta do caráter agonístico do trágico, o dissentimento essencial do mundo consigo mesmo, o conflito indissolúvel, a contradição ontológica trágica, ao pensar a tragédia como doutrina da resignação, acaba também

dissolvendo a contraditoriedade essencial do trágico. Na medida em que, para ele, a tragédia ensina a resignação, ela é a negação da vontade, da contradição, do mundo, do próprio trágico. A contrapartida nietzschiana dessa concepção é a tragédia pensada como afirmação do trágico. O pessimismo de Schopenhauer é niilista, pois o conduz à negação da vontade, no fundo, para Nietzsche, à paradoxal vontade de negação da vontade, a vontade de nada. Contra o niilismo de Schopenhauer, Nietzsche propõe um pessimismo da fortitude, para além do bem e do mal (NT, “Tentativa de autocrítica” § 4). O trágico se contrapõe ao niilismo. No trágico se encontra, para Nietzsche, a despeito de sua problematicidade, o fundamento da afirmação do mundo, a afirmação trágica. O trágico é a guerra feita arte, é a vontade em seu caráter agonístico estetizada, afirmada na tragédia, como elemento da consideração extra-moral do mundo.

Dionísio é o deus do informal ou do amorfo, daquilo que não se encontra individualizado, proporcionado, medido e comedido. Dionísio é a *hýbris*, é o deus do desarmônico. Entretanto, a *hýbris* dionisíaca não tem de ser punida. Partindo de Heráclito, Nietzsche entende a *hýbris* de modo estetizado. Ela não é a ruptura da ordem harmônica profunda da realidade. As profundezas do real, na medida em que são dionisíacas, são desarmônicas. Sobre o cerne dionisíaco se sobrepõe a medida, a ordem, a harmonia apolínea, a aparência que como um filtro transfigurador e estetizante possibilita a visão do dionisíaco na arte. Dionísio emerge com toda força na representação da *hýbris* no palco trágico. A *hýbris* trágica é a desarmonia profunda que vem à tona e, mais que isso, é afirmada na arte. O trágico é o desarmônico; a tragédia é a afirmação do desarmônico.

Nesse contexto, Nietzsche mobiliza a noção de dissonância, tendo em vista dar conta de um problema crucial da estética: o do feio. Donde vem o impulso ao trágico? Por que a tragédia, enquanto arte, atrai? O mito trágico nos apresenta uma visão do mundo que não é plácida, bela e harmônica, mas contraditória, horrível, desarmônica. O mito trágico suscita o feio e o desarmônico, mas estes podem ser objeto de prazer estético? Para responder a esta questão não se pode introduzir noções morais, pois “quem pretendesse, todavia, defluir o efeito trágico unicamente dessas fontes, como era na verdade costume na estética há muito tempo, não poderá crer que haja feito com isso algo pela arte: a qual, em seu domínio, deve antes de tudo exigir pureza” (NT, § 24). Ou seja, a estética somente pode passar a tematizar, além do belo, o feio, quando parte de uma perspectiva extra-moral. Assim, a questão retorna de outro modo e pode encontrar uma resposta:

como é que o feio e o desarmônico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético? Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte [...] de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético: nesse sentido precisamente o mito trágico nos deve convencer de que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico que a vontade, na perene plenitude de seu prazer, joga consigo própria. Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e é imediatamente captado: no maravilho significado da *dissonância musical*; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico (NT, § 24).

O feio e o desarmônico surgem de modo lúdico, estético, na tragédia, pois eles são elementos constitutivos do jogo trágico da vontade, do *agón* que o mundo joga consigo mesmo. O prazer estético do feio e do desarmônico no mito trágico pode ser experimentado na dissonância musical.

Na abordagem tradicional da música a dissonância, quando admitida, é compreendida como a antecipação de uma consonância. Toda dissonância pressupõe, assim, sua resolução, ocorre sempre como uma tensão que tem necessariamente de se resolver numa consonância. A dissonância foi interpretada tradicionalmente como uma tendência à resolução, ou seja, ela seria, na música, uma contradição dialética que se resolve necessariamente, porque desde sempre antecipa a síntese, a consonância. Na concepção trágica, em contrapartida, a dissonância não antecipa inevitavelmente a resolução, mas pode ser mantida agonisticamente, no limite da tensão. Essa tensão irresolúvel da dissonância é o que se tornou concreto no prelúdio de *Tristão e Isolda*, quando Wagner cria uma seqüência de dissonâncias que não se resolvem. Cada dissonância desemboca em uma nova dissonância, elevando a tensão ao limite, sem encontrar, por muito tempo, uma resolução. O efeito dessa radicalização da dissonância é a intensa experiência estética de uma música desarmônica, é o desarmônico como um prazer estético radical.

O que está na base da música dissonante da tragédia, segundo Nietzsche, é o mesmo que está na base do mito trágico: o dionisíaco. O trágico, enquanto dionisíaco, é desarmônico, é dissonância mantida sem possibilidade de consonância, é a tensão no limite radical, é o *agón*, radicalmente contraditório, a contradição afirmada na arte trágica.

Referências Bibliográficas

HERÁCLITO. *Fragmentos*. In: OS PRÉ-SOCRÁTICOS. Trad. J. C. Souza *et al.* 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores)

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. J. P. Monteiro. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias. Ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. 2.ed. São Paulo: Discurso Editorial, EdUNIJUÍ, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. A disputa homérica. In: *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. P. Süsskind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *A filosofia na época trágica dos gregos*. Trad. R. R. Torres Fº. In: OS PRÉ-SOCRÁTICOS. Vol. I. Trad. J. C. Souza *et al.* 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os pensadores)

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. P. C. L. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Kritische Studienausgabe*. Berlim/Nova Iorque: Walter de Gruyter, 1980.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. S. Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.