

## O Trágico e o *Agón* em Nietzsche

Thiago Mota\*

### Resumo:

O objetivo deste trabalho é interpretar a noção de trágico no pensamento de Nietzsche. A crítica de Nietzsche ao que se pode chamar de consideração moral do mundo o leva a propor uma consideração extra-moral do mundo, que revela o caráter agonístico do trágico pensado como fenômeno estético fundamental. Por sua vez, o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco pode ser pensado como o *agón* trágico *par excellence*.

**Palavras-Chave:** Moral, Nietzsche, Tragédia, *Agón*.

### The Tragic and the *agón* in Nietzsche

#### Abstract:

This paper deals with the interpretation of the notion of tragic in Nietzsche's thought. Nietzsche's critique to which could be denominated as moral consideration of the world is the basis to his claim for an extra-moral consideration of the world, able to disclose the tragic as a fundamental aesthetic phenomenon. On the other hand the antagonism between the Apollonian and Dionysian may be thought as the tragic *agon par excellence*.

**Keywords:** Morals, Nietzsche, Tragic, *Agon*.

*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

---

\*Université de Toulouse II – Le Mirail. Bolsista Erasmus Mundus Europhilosophie.

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 *hybris* 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 entráis 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, imanes 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* (ἀγών).

O *agón* grego, segundo Johan Huizinga<sup>1</sup>, 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)<sup>2</sup> os políticos travavam disputas com a palavra – a retórica e a erística – para decidir os rumos da democracia, e as cidades-Estados em constantes contendas bélicas estabeleciam entre si relações agonísticas.

---

<sup>1</sup> 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.

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

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,

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 evoluem 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* heraclitiano 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 heraclítica 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 introvisão [*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*<sup>3</sup>, 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:

---

<sup>3</sup> 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).

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 dionisiaca 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 dionisiaco 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 dionisiaco 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 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 dionisiaca nem apolínea, ela é a um tempo apolínea e dionisiaca, 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 dionisiaco, 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 dionisiaco” (NIETZSCHE, F. NT, § 1). Apolo é caracterizado como deus do sonho, deus onírico, que se contrapõe à embriaguez de dionisiaca. 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 plena 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 maravilhoso 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.