

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

RONALDO ZANELLA

CULTURA HOMÉRICA E AGONISMO NO JOVEM NIETZSCHE

João Pessoa
2014

RONALDO ZANELLA

CULTURA HOMÉRICA E AGONISMO NO JOVEM NIETZSCHE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Robson Costa Cordeiro.

João Pessoa
2014

Z28c Zanella, Ronaldo.
Cultura homérica e agonismo no jovem Nietzsche /
Ronaldo Zanella.-- João Pessoa, 2014.
115f.
Orientador: Robson Costa Cordeiro
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 - crítica e
interpretação. 2. Filosofia - crítica e interpretação. 3. Cultura
homérica. 4. Aristocracia. 5. Agonismo. 6. Mito.

UFPB/BC

CDU: 1(043)

RONALDO ZANELLA

CULTURA HOMÉRICA E AGONISMO NO JOVEM NIETZSCHE

Avaliado em ____/____/____
Nota/conceito _____

Banca examinadora

Dr. Robson Costa Cordeiro
Orientador

Dr. Miguel Antonio do Nascimento
Membro interno

Dr. Stefan Vasilev Krastanov
Membro externo

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, pela genealogia e outras heranças afirmativas, que embora distantes, na longínqua São Caetano do Sul, estão presentes no coração.

Aos amigos(as), do primeiro tempo nietzschiano, na graduação em solo baiano. Os professores Jarlee Oliveira S. Salviano, Dinorah d'A. Berbert de Castro e Kleverton Bacelar, pelo ânimo depositado nesta trajetória acadêmica. À Biatriz Alves Nogueira e a Eric Guyader. Em João Pessoa, à família Mimoso por acolher-me no aconchego familiar. Ao venerável *sophós* Guido por seu arcabouço sapiencial.

Aos amigos(as) do grupo de estudo Corpo e Fenomenologia, companheiros em tantas reflexões nietzschianas, e dos festivos simpósios em torna da filosofia da vida.

À Universidade Federal da Paraíba. À biblioteca central e às setoriais, e seus colaboradores pela atenção e prestatividade. Aos colaboradores do PPGFIL, em especial, Chico, Fátima e Graça pela amizade e competência no ofício.

Aos professores Miguel Antônio do Nascimento e Sérgio Luis Persch pelas sugestões na qualificação. Ao professor Stefan Krastanov, pela presença e contribuição na banca de defesa. Ao professor Robson Costa Cordeiro por aceitar o empreendimento desta orientação com confiança e amizade. Sempre disponível nas questões fundamentais da minha formação filosófica.

Ao MEC, sobretudo, à CAPES, pela bolsa de estudos, que sem a qual, o desenvolvimento deste trabalho estaria comprometido. Aos demais amigos(as) que de modo direto e indireto contribuíram para o bom êxito deste empreendimento.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo investigar a cultura homérica e seu contexto helênico que tanto ocuparam as reflexões de Nietzsche. O trabalho analisa desde a sua dissertação ginasial até os escritos propriamente ditos da fase inicial de sua filosofia. Para justificar a importância da abordagem homérica estabelecida pelo jovem Nietzsche, serão contextualizados trechos das fases subsequentes de sua obra e de escritos póstumos. Esses trechos se referem diretamente ao *corpus* desta dissertação. Em função de uma melhor análise comparativa não será descartado o suporte filológico tão evidente nesta primeira fase de seu pensamento. A comparação implica a ida direta aos textos homéricos, proporcionando uma análise rigorosa dessa relação entre o poeta-aedo arcaico e o filósofo moderno. Num primeiro momento é analisado a importância da aristocracia. A *arete* no sentido de valores que crescem numa cultura e resplandecem em determinados indivíduos que formam uma aristocracia, nela o caráter rivaliza com as condições normatizadoras da vida. No ínterim desse evento, a arte é a corrente que oferece a transmissão e a transformação cultural. Dado esse passo, será apresentado o agonismo como um valor construtivo da cultura que parte do confronto físico na narrativa homérica, se desenvolve na competição poética e dramaturga e se estabelece na dialética filosófica. A perspectiva imagética da ira de Aquiles é um exemplo paradigmático para o caráter decadente do homem moderno, e uma contribuição estética para a superação de seu estado amórfico. A seguir investiga-se o sentido original do termo mito nos épicos que somada à perspectiva nietzschiana sobre Homero reacende a vivacidade mítica. Essa abordagem tem como escopo traçar um itinerário para o ressurgimento de Dioniso. O mito que de coadjuvante nos épicos torna-se protagonista na tragédia. Enfim, na Modernidade, Dioniso, por intermédio de Nietzsche, assume uma dimensão filosófico-trágica como símbolo da irrestrita afirmação da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche. Homero. Aristocracia. Agonismo. Mito.

RÉSUMÉ

Cette étude de Maîtrise (Master) a pour but d'examiner la culture homérique et son contexte héliénique qui occupent tellement les réflexions entreprises par Nietzsche. Le travail analyse depuis sa dissertation conclusive de l'école fondamentale jusqu'à ses écrits correspondant à la phase initiale de sa philosophie. Compte tenant de l'importance de l'approche homérique mise en oeuvre par le jeune Nietzsche, on tâche de mettre en contexte certains passages concernant les étapes suivantes de son oeuvre, ainsi que certains de ses écrits postumes. Tels passages constituent le *corpus* de cette dissertation. En fonction d'une meilleure analyse comparative, on n'écarte pas le support philosophique tellement évident pendant cette étape de sa pensée. La comparaison implique faire appel direct aux textes homériques, tout en propiciant une analyse rigoureuse de la relation entre le poète de l'antiquité et le philosophe moderne. On analyse d'abord l'importance de l'aristocratie. L'*arete* en tant que valeurs qui se développent dans une culture, tout en se réfléchissant sur certains individus composant une aristocratie. Le caractère de ces individus éventuellement s'affronte aux conditions de normatisation de la vie. Pendant que l'art, dans ce processus, se présente comme un courant qui offre la transmission et la transformation culturelle. En suite on tâche de présenter l'agonisme en tant que valeur constructive de la culture qui démarre de l'affrontement physique dans le récit homérique, en se développant dans la compétition poétique et dramaturgique, tout en s'établissant dans la dialectique philosophique. La perspective imagétique de la colère d'Achille constitue un exemple paradigmatique du caractère decadente de l'homme moderne, ainsi qu'une contribution esthétique pour surmonter son état amorphe. On examine, enfin, la signification originale du terme "mythe" chez les auteurs épiques, ce qui s'ajoute à la perspective nietzschienne sur Homère, dont résulte une réanimation du mythe. Cette approche a pour but de redresser un itinéraire pour le ressurgiment de Dionysos. Le mythe qui, dès sa condition d'auxiliaire chez les auteurs épiques, devient protagoniste dans la tragédie. Dans la modernité, Dionysos, par l'intermédiaire de Nietzsche, assume une dimension philosophico-tragique en tant que symbole de l'affirmation irrésistible de la vie.

MOTS-CLÉ: Nietzsche. Homère. Aristocratie. Agonisme. Mythe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. <i>ARETE</i> ORIGINÁRIA NA PERSPECTIVA NIETZSCHIANA	14
1.1 A questão homérica segundo Nietzsche	19
1.2 O artista homérico	23
1.3 O trabalho e a nobre produção artística	26
1.4 Encaminhamento da aristocracia nietzschiana	31
1.4.1 Por uma cultura aristocrática	38
2. O MÚLTIPLO SIGNIFICADO DO AGON PARA HOMERO E NIETZSCHE.....	43
2.1 <i>Agon</i> homérico.....	45
2.1.1 Aquiles na interpretação nietzschiana.....	49
2.2 Agonismo na origem do pensamento filosófico	56
2.3 <i>Agon</i> na Modernidade pela perspectiva do jovem Nietzsche	61
3. DO SENTIDO DE MITO AO DIONISO NIETZSCHIANO	68
3.1 O arquétipo do mito.....	69
3.2 Dioniso por via vinífera.....	77
3.3 Por um Dioniso nietzschiano.....	86
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

A cultura como construção e transmissão de valores está na gênese do pensamento ocidental. Para Nietzsche, a cultura é um ciclo agônico de união, formação e separação que se repete inexoravelmente em torno dos valores. A compreensão adequada desse processo só se fundamenta quando analisado a partir de suas origens, que no caso do Ocidente deve-se obrigatoriamente retornar à Grécia antiga. A época Arcaica, nesta dissertação, toma o sentido de *arkhé*, princípio ou originário. O grego arcaico, para o filósofo alemão, já manifesta a preocupação com o estabelecimento de uma cultura elevada. O processo cultural interliga forças vigorosas da própria natureza humana, como o instinto de combate e a crueldade. Nas epopeias homéricas *Ilíada* e *Odisséia*, o poder desse universo caótico já é transpassado pela vontade de ordem e beleza. Nesse contexto, o retorno à época originária é estratégico por dois motivos. O primeiro permite uma melhor compreensão da realidade inconsciente do homem grego ao erigir sua cultura. O segundo é o traçar as possíveis relações intrínsecas, desse legado com a Modernidade.

As epopeias chegaram tardiamente à Alemanha após serem traduzidas para o latim, italiano, francês e inglês, mas tiveram uma extraordinária recepção alemã¹. Winckelmann foi o grande entusiasta de Homero, e influenciou até um século depois, as descobertas arqueológicas feitas por Schliemann em Troia. Já Mendelssohn se empenhou pela excelência na tradução ao alemão dos épicos. Lessing declara enfaticamente a superioridade de Homero sobre Virgílio. Uma vez, tendo contemplado a plenitude do universo grego o Romantismo, o Neoclassicismo e o *Sturm und Drang* trabalharão na promoção da arte no sentido de estabelecer uma política cultural. Winckelmann privilegiará a arte grega clássica como referência de beleza a partir da pintura e escultura, com o objetivo de elevar a arte alemã à excelência. Assim, por exemplo, através dos traços de uma escultura grega do século V a.C. era possível perceber o grau de serenidade e simplicidade que emana das figuras como representação do estado de espírito grego.

Ao distinguir a imitação da cópia, Winckelmann afirma que ao imitar o grego clássico, o artista alemão moderno pode através de sua natureza inspirada, construir uma arte *sui generis*². Desse modo, distinguindo-se da Itália e França que tinham como modelo arquétipo a Roma clássica, os intelectuais e artistas alemães elegem, a partir de Winckelmann, a Grécia

¹ ADRADOS, Francisco Rodriguez et al. **Introducción a Homero**. Madrid: Guadarrama, 1963, p. 150.

² MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.13.

clássica como fonte inspiradora na estética e na moral de qualidades harmônicas. Através de Schiller surge uma idealização estética que porá na arte a singularidade alemã com temas não só populares, mas nacionais. Nesse sentido, Machado cita Schiller: “O teatro considerado como instituição moral”³. Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer começam a desenvolver “um pensamento sobre o trágico que forma a tradição ou a herança teórica que chegará finalmente a Nietzsche, uma de suas sublimes expressões”⁴. Embora Nietzsche não tenha se associado diretamente ao Romantismo, a ideia nuclear desse movimento, de ter a arte como redentora da cultura o influenciou sobretudo na juventude.

É inegável o envolvimento histórico-crítico de Nietzsche com os estudos da Grécia antiga, e mais profundo ainda com a misteriosa Grécia homérica. Enquanto que para Winckelmann a origem e o modelo formidável grego estava no século V a.C. através da arte, Nietzsche vislumbra a cultura homérica a partir de seus instintos, intuições e afecções. Seguindo as contribuições dos autores supracitados, Nietzsche irrompe neste cenário com uma magistral conexão entre Homero, Dioniso/Apolo e a tragédia. A força criativa, de seu pensamento, brota da análise interpretativa do contexto místico, artístico e filosófico. Do arcabouço grego, também tirará as duas representações do mundo como vontade imanente – dionisíaco e apolíneo.

É importante salientar a influência recebida do pessimismo de Schopenhauer. Foi em Leipzig, ainda na graduação que Nietzsche leu *O mundo como vontade e representação*, que despertará seu *daimon* filosófico para os grandes desafios da metafísica, ciência e arte. De acordo com Schopenhauer: “A vontade, a vontade sem inteligência (em si não é outra), desejo cego, irresistível, tal como a vemos mostrar-se no mundo bruto, na natureza vegetal, e nas suas leis, assim como na parte vegetativa do nosso próprio corpo...”⁵. A vontade é força irracional, inconsciente e um ímpeto cego. Já a razão apenas conceitua essas forças, pois ela está a serviço da vontade. Toda atividade consciente é determinada pela força irracional chamada vontade que é a origem metafísica da vida, portanto vontade é vida. Mas, vontade é sempre falta e ausência, logo, vida é falta, ausência, por conseguinte, dor e sofrimento. A vontade não muda, o que muda são os meios pelos quais a vontade se realiza. Muda-se o meio no qual a vontade se direciona à sua finalidade, a isto dá-se o nome de ética. Se a vontade é o caráter do indivíduo e o caráter não se altera, logo, mesmo a educação não muda o caráter mas apenas o intelecto.

³ Ibidem. p. 247 nota 5.

⁴ Ibidem. p. 44.

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001b, Livro IV, § 54, p. 288-289.

Além de Schopenhauer, o compositor Richard Wagner (1813-1883), influenciará e o mais importante, provocará em Nietzsche grandes inspirações. Desde o momento em que se conheceram, final de 1868, uma amizade intensa e produtiva nasceu e durará por alguns anos, isto é, até 1876. Numa carta de Nietzsche a Wagner no início de 1869, após o primeiro encontro entre ambos, lê-se:

Veneradíssimo senhor: quanto tempo tive a intenção de lhe manifestar sem nenhuma timidez o grau de gratidão que sinto em relação ao senhor; pois realmente os melhores e mais elevados momentos de minha vida se ligam ao seu nome, e eu só conheço mais um homem, além disso seu grande irmão em espírito, Arthur Schopenhauer, em quem penso com a mesma veneração, até senso religioso⁶.

A arte wagneriana alimentou a filosofia nietzschiana nascente. Um dos exemplos dessa profícua relação está numa carta de Wagner a Nietzsche em fevereiro de 1870:

Pois mostre-me então, para que serve a filologia, e ajude-me a conduzir essa grande ‘Renascença’ ao estado em que Platão abraça Homero, e Homero, cheio das ideias de Platão, agora é que se torna o grande Homero⁷.

Para Wagner, o europeu moderno por não conhecer a essência da arte, vive a arte como um entretenimento. Desse modo, surge a necessidade de conhecer a arte da Antiguidade grega para preparar um futuro mais genuíno, capaz de transformar a arte e mesmo a sociedade germânica. Trata-se de uma nova imagem da Grécia, mais artística do que científica. Para o jovem Nietzsche, é Wagner quem reacende a verdadeira arte grega, depois de muitas falsificações (ópera francesa e italiana). Esse estado imagético da Grécia wagneriana se entrelaçará paradoxalmente ao rigor filológico, até então, do jovem professor Nietzsche que começara de forma sutil, em seus escritos, a ter os “arrebatamentos e intuições”. A partir de 1872, com *O nascimento da tragédia*, ele promove um retorno à originalidade imaginativa na filosofia a partir da estética. A literatura épica, trágica e filosófica da Grécia forma no filósofo uma efervescência intuitiva a partir da exaltação wagneriana entre música e poesia. Nessa contextualização helênica, Nietzsche entende a cultura homérica, pela sua originalidade, como uma contribuição para a recuperação das fontes culturais do Ocidente.

Para situar a importância da cultura homérica na filosofia nietzschiana, será analisada prioritariamente a primeira fase da obra do filósofo. Optou-se, neste trabalho, na divisão cronológica de toda obra de Nietzsche que toma a fase juvenil de seus escritos até 1876, na

⁶ Apud SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. 2. ed. Tradução Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005, p. 48.

⁷ Ibidem. p. 49.

condição de ser a primeira. A segunda fase, 1876-1881, e a terceira, 1882-1888, serão abordadas no sentido de encaminhamento dos temas desta dissertação. A análise comparativa, reflexiva e sistemática da epopeia homérica e dos primeiros escritos nietzschianos visa revelar uma inter-relação. É a cultura homérica e a filosofia nietzschiana, sem, contudo, cair num sobreposto historiográfico entre a época Arcaica e a Moderna. A abordagem dos textos permitirá lançar vistas à reflexão em torno da categoria analítica da dissertação: *arete*, *agon* e mito.

O primeiro capítulo envolve a análise da aristocracia helênica feito pelo jovem Nietzsche e a problematização de seu influxo na Modernidade. Para isso, será retomada a reflexão que Nietzsche oferece na sua dissertação ginasial, de Pforta, sobre a aristocracia originária de Teógnis. Neste trabalho, de 1864, o autor já insere uma perspectiva cara ao poeta arcaico – *agathós* e *kakós* – e rica de significado filosófico ao Nietzsche maduro de *Genealogia da moral*. O princípio da nobreza de Teógnis soma-se ao nobre (*áristos*) guerreiro homérico Aquiles como a proto-imagem da aristocracia nietzschiana. De acordo com a conferência *Homero e a filologia clássica*, que inaugura a fase de docência universitária de Nietzsche, em 1869, a importância de tomar Homero como indivíduo, é o poder situar o gênio artístico na origem da aristocracia. A importância, da criação artística, se confronta com a filologia erudita que considerava as epopeias um emaranhado de transmissões orais. O aedo, isto é, o poeta homérico, é o representante originário do gênio artístico. Em suas pesquisas, Nietzsche percebe que a intelectualidade, no desenvolvimento do helenismo, colocara a produção artística na categoria de *tékhne*, ofício do mundo plebeu. E para que o impulso artístico apareça na perspectiva aristocrática, o filósofo terá que recriar essa trajetória em detrimento do valor supremo da Modernidade, o trabalho.

O segundo capítulo traz a questão do agonismo ao mostrar que dentro da *arete* homérica, o *agon* é o impulso que eleva e distingue o caráter grego, e influi com sua força no pensamento nietzschiano. O agonismo é o valor do homem nobre. No Aquiles homérico é o poder de matar. No homem nietzschiano é o poder de autoafirmação diante de forças contrárias, tais como o mundo acadêmico e o Estado moderno, que formam uma conjuntura de valores decadentes. O agonismo, ao avançar no interior da cultura grega, será incorporado ao mundo filosófico. E justamente, a filosofia tanto acompanhará a trajetória agônica do *logos* socrático, quanto a suspeita lançada por Nietzsche em relação ao legado desse otimismo. Do agonismo sanguíneo, do campo de batalha troiano, ao agonismo dialético, ainda é a mesma vontade que faz o filósofo alemão ter em conta a importância da disputa (*Wettkampf*). A relação, de forças antagônicas será uma característica marcante em seu modo de pensar e

escrever, em suma, de criar.

No terceiro, e último capítulo, a dissertação levanta junto com o filósofo a hipótese do mito enquanto linguagem formadora do caráter humano. Para tal empenho, será necessário ainda adentrar no âmago da epopeia, e que acaba também sendo o da própria filosofia, a palavra. A palavra, o dizer, o discurso que em Homero tinha a pluralidade triádica do mito, *epos* e *logos* sofre um desmembramento notável ao longo de sua trajetória no pensamento ocidental. As citações, neste capítulo, do grego literal da *Ilíada*, têm por objetivo salientar o significado originário, importante para esta dissertação. Pois, frequentemente, tal significado é distorcido quando traduzido nas línguas modernas. O capítulo inicia com o itinerário que vai do apogeu ao declínio do mito. Em seguida, analisa a ousadia nietzschiana de reestruturar o valor do mito, com traços modernos a margear uma palavra: Dioniso. Epítetos como “embriaguez” e “êxtase” serão, pelo filósofo, introduzidos na filosofia Moderna. Essa (re)introdução do sentido de embriaguez na filosofia, a abertura trágica às vicissitudes que o viver humano estabelece, como a pura dor da existência, será uma das fontes de renovação da própria filosofia Contemporânea.

1. ARETE ORIGINÁRIA NA PERSPECTIVA NIETZSCHIANA

Aos 14 anos, Nietzsche, estudante destacado nas disciplinas de latim e grego, é admitido como bolsista no Colégio Real de Pforta (1858). Inicialmente um colégio católico, Pforta foi “ocupado” pelos protestantes que mantiveram o regime de internato, onde permitia-se apenas uma saída de quatro horas aos domingos. Neste colégio, ele continua a estudar grego por quase seis horas semanais em todos os anos letivos, e expande seu conhecimento sobre a cultura helênica. Entre suas leituras escolares, Nietzsche estuda por três períodos Homero, e os românticos Goethe, Schiller e Hölderlin estavam igualmente presentes na grade curricular⁸. Destarte, seu ensino básico foi marcado por um ideal humanista de formação integral. Em 1864, aos 20 anos de idade, ele apresenta sua monografia de conclusão ginasial, redigida em latim cujo título é *Dissertatio de Teognide Megarensi*.

Como Homero, Teógnis recebe uma variação acerca da época de sua vida, que varia entre o século VIII a.C e o século V a.C. A dissertação apresentada por Nietzsche versa sobre o conjunto de fragmentos elegíacos intitulado *Theognidea*. Nos 1389 versos de Teógnis, se destacam vários elementos das epopeias, como o rapto de Helena por Páris e a relação de Zeus e Hera descrita na *Ilíada*. Entretanto, diferem-se da epopeia homérica, pois Teógnis não ama a guerra, e no âmbito literário, ele já dialoga com um interlocutor, seu discípulo Cirno. Os poemas apresentam uma variedade de temas pautados por valores morais tais como lealdade, traição, vingança, guerra, paz, banquete, prazer, juventude, velhice, morte, além de hinos e orações. Os conselhos dados pelo já envelhecido Teógnis tentam afastar o nobre, o homem bom – *agathós* – daqueles indivíduos que formam a plebe, irremediáveis no seu caráter repugnante – *kakós*. Para Nietzsche, Teógnis representa a última tentativa de reerguer antigos valores, a didática da *Theognidea* é o crepúsculo da antiga aristocracia dórica marcada pela excelência e integridade do homem superior. Esses valores se desvanecem diante da nova realidade administrativa praticada nas *poleis*, e que Teógnis entende como corrupção da *arete* autêntica. Nietzsche inicia uma linha de reflexão, que no desenvolvimento posterior, em *Genealogia da moral*, chamará de “*phatos* da distância”. A aristocracia dórica mantinha uma distância geográfica entre a sua *polis* e o território destinado ao povo em geral. As *poleis* aristocráticas eram pequenos núcleos de aglomeração circunscrita:

⁸ GHEDINI, Francesco. **Il Platone di Nietzsche**: genesi e motivi de un simbolo controverso (1864-1879). Napoli: ESI, 1999, p. 25-26.

Também na cidade de Mégara, como quase em toda cidade dórica, os nobres, que tinham o poder e detinham o culto religioso, mantinham os habitantes, que desde a antiga [monarquia, n. t.] eram assentados neste território longe da cidade, vítimas da pobreza e num estado de incultura⁹.

Na citação supracitada, o autor, nessa fase ginásial, oferece uma análise já acurada pelo rigor filológico, de seu preceptor Ritschl, mas direcionada ao aspecto sociocultural, aprofundamento este que o acompanhará para sempre. Nietzsche mostra que ao adquirir poder político, a plebe começa a ameaçar a aristocracia que teme uma junção povo-tirania. E Teógnis é aquele que pressente o perigo da perda de seus bens em todos os sentidos. Em outra passagem, o rigor é mais intenso, e ao mesmo tempo, já contempla o lugar que a arte tinha nessa cultura, no sentido de requinte:

A dignidade dos nobres sob a força da qual tinham submetido e sujeitado a plebe se fundava, portanto, sobre a glória da antiga estirpe, sobre a capacidade militar e política, sobre a presidência do culto religioso, sobre a riqueza e sobre o esplendido refinamento, por último sobre o exercício formativo das ‘artes liberais’¹⁰.

Da perspectiva da antiga aristocracia grega, no encaminhamento de sua filosofia, Nietzsche oferece uma série de argumentos que partem desde a questão do trabalho moderno até o problema de moral. A arte liberal era uma atividade de apreciação e estudo dos homens livres, e se diferenciava, em todos os aspectos, da *tékhne* praticada pela plebe e escravos, de caráter braçal. Para um *agathós*, o trabalho braçal tinha uma ascendência que reportava ao simbolismo do animal de carga, diverso daqueles animais que simbolizavam a aristocracia, tal como o leão, a águia e o tigre. E Nietzsche cita os versos 53-56 dos fragmentos de Teógnis:

Aqueles que não conheciam nem direito nem leis,
mas costeados ao redor consumiam couro de cabra,
fora da cidade como cervos pastavam.¹¹

⁹ Anche nella città de Megara, come in quasi tutte le città doriche, i nobili, che avevano il potere e detenevano il culto religioso, avevano mantenuto gli abitanti che fin dall’antico si erano insediati in questo territorio lontani dalla città, oppressi dalla povertà e in uno stato di incultura. NIETZSCHE, F. **Teognide di Megara**. A cura di Antimo Negri. Roma-Bari: Laterza, 1985, p. 109.

¹⁰ La dignità dei nobili in forza della quale tenevano assoggettata ed ubbidiente la plebe si fondava, dunque, sulla fama dell’antiga stirpe, sulle capacità militari e politiche, sulla gestione del culto religioso, sulla ricchezza e sulla splendida raffinatezza, da ultimo sull’esercizio formativo delle arti liberali. Ibidem. p. 166-167.

¹¹ Quelli che non conoscevano né diritto né leggi,
ma intorno ai fianchi consumavano pelli di capra,

Diante de um fragmento elegíaco, que determina uma diferença de realidades no interior de uma cultura, ocorre uma estipulação de valores para a manutenção de uma sociedade. Por conseguinte, existe uma tendência em classificar tal descrição arcaica como uma distinção de classes, no sentido moderno. Isso merece a consideração, de que os fragmentos já apresentam uma sociedade estratificada, com uma hierarquia social. Nessa ambiência, um grupo de pessoas, assumem as posições de maior importância, qualidade e valor. Na organização sociocultural da aristocracia dórica, o “sangue” impede qualquer mobilidade social. *Áristos* é um título de nascimento hereditário, e oferece ao titular uma série de privilégios distintos, desde a tenra infância. Não se conquistava por alguma forma de merecimento, era uma herança, e por uma sutil sofisticação, se alcançava o monopólio do poder. Entretanto, em Teógnis, apesar da altivez dos aforismos, toda essa conjuntura já se encontra em pleno declínio:

Encontramo-nos diante da convicção orgulhosa da nobreza dórica; e ninguém negará que Teógnis tenha uma estima por ela, ainda que se possa duvidar que Teógnis tenha persistido nela, quando, pelo descontentamento civil e o distúrbio generalizado da situação, os fundamentos dessa convicção, colocados na ‘felicidade’ do que foi falado, foram profundamente abalados¹².

Por representar o último alento de uma época, Teógnis apresenta uma leitura radical, e até mesmo, desesperada, de uma sociedade em transição. Embora seja uma continuação da *arete* guerreira de Homero, Teógnis se distingue desta justamente pela vociferação contra uma parcela da sociedade, por ele estigmatizada. O grupo social que Teógnis classifica como *kakós*, Homero chama de *demiourgós*. Os demiurgos são aqueles profissionais, que sem uma estabilidade social são acolhidos no ambiente aristocrático. Trata-se de médicos, mânticos, aedos, carpinteiros, etc. No contexto homérico, o trabalho braçal ainda não tem uma conotação depreciativa. Por isso, a princesa feácia Nausícaa lava roupa com suas escravas em um riacho¹³. As nobres Helena, Andrômaca e Penélope ajudam suas escravas nos trabalhos

fuori della città come cervi pascolavano. Ibidem. p. 165.

¹² Ci troviamo dunque di fronte alla superba convinzione della nobiltà dorica; e nessuno negherà che in Teognide c'è un apprezzamento di questa, quantunque si possa dubitare che Teognide abbia persistito in essa anche quando, per le discordie civili ed il rivolgimento totale della situazione, i fondamenti di questa convinzione, posti nella ‘felicità’ di cui si è parlato, furono profondamente scossi. Ibidem. p. 168.

¹³ HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Três, 1974, VI, 79 e 92. Daqui em diante, o algarismo romano representa a numeração do canto, e o algarismo arábico representa a numeração do(s) verso(s).

domésticos e o próprio Zeus emparelha seu carro¹⁴. E no extremo da oposição a Teógnis, encontra-se Hesíodo, originalmente um homem do campo, que defende sua cultura braçal, a ponto de declarar:

Com trabalho os homens tornam-se ricos em rebanho e opulentos,
e trabalhando serás muito mais querido dos imortais
e dos mortais: muito eles odeiam os ociosos.
O trabalho não é nenhuma desonra: desonra é não trabalhar¹⁵.

Ao recuar até Homero, é possível compreender a aristocracia de Teógnis como uma consequência homérica, no sentido da cultura. O cultivo e o desenvolvimento de valores através da tensão entre forças. Em Homero, esse movimento ocorre em função do fluxo da *arete* que une a humanidade à divindade. Por um lado, o agonismo guerreiro é reflexo das disputas entre os deuses, por outro, essas disputas são o espelho antropomórfico da vontade de poder humana. Na *Ilíada*, os termos *arete* e *agathós* são usados para demonstrar as qualidades do caráter humano nobre, que por se tratar de uma cultura beligerante serão valores soldadescos, desprovidos de uma polidez conceitual. A força e a destreza física são tão importantes quanto a coragem e a esperteza. O homem *áristos* se destaca no campo de batalha e em tempo de paz, na administração da sua família. Esse heroísmo se aproxima dos deuses através de uma genealogia familiar ou de uma proteção divina¹⁶. Por meio dessas forças, em seu interior, o herói provocará um desequilíbrio no transcorrer de uma ação, pois mesmo nas ocasiões em que o herói demonstra o contrário dos bons costumes, ele continuará a ser considerado herói. Por isso, a *arete* não pode receber uma tradução sumária por virtude A excelência, dos atributos que o termo *arete* oferece, permite aos heróis desobedecerem a uma série de normas morais.

Embora Nietzsche afirme que o mundo olímpico (homérico), seja mais lúcido que o titânico (pré-homérico)¹⁷, o olímpico ainda possui valores de uma dureza primitiva. Viver é a virilidade e habilidade na dimensão de guerra total tratada na *Ilíada*. As qualidades pacíficas

¹⁴ HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, VIII, 41. Daqui em diante, o algarismo romano representa a numeração do canto, e o algarismo arábico representa a numeração do(s) verso(s).

¹⁵ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, introdução e notas de Alessandro de Moura. Curitiba: Segesta, 2012, § 311, p. 95. Daqui em diante, nas obras hesiódicas *Os trabalhos e os dias* e *Teogonia*, o símbolo gráfico de seção “§” representa o verso poético e sua numeração.

¹⁶ HOMERO. *Ilíada*, 2011, XIII, 518.

¹⁷ “[...] da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo ...”. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. 2. ed. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, § 3, p. 37.

que poderiam ser a da justiça igualitária são pulverizadas por aquelas guerreiras até em um sentido competitivo. Na batalha só a aristocracia guerreira é nomeada, o soldado simples é sempre o anônimo numérico que produz volume aos exércitos. Os favorecimentos e proteções dos deuses se direcionam igualmente à classe aristocrática, com raras exceções, de igualdade e justiça social. Diferente do enlace humanístico da posteridade, deuses e homens comungam na convenção dos melhores – *aristokratía* – e na sua perpetuidade.

O fluir emocional é patente no herói. Da calma à hostilidade a passagem é repentina. Essa simultaneidade ao invés de demonstrar um caráter inconsistente acaba esclarecendo o inconsciente, que desconhece qualquer estabilidade simétrica do caráter. A expressão das paixões e pulsões mostra um caráter que não aceitou determinados adestramentos e por isso, aqueles momentos de fúria demonstram justamente qualidades animalescas que ele não camufla ou mesmo liquida. A sabedoria neste contexto não é a de limitar ou dominar os impulsos (como quer Schopenhauer), mas dar vazão no momento propício. Porém, o herói homérico não é totalmente imbuído da expressividade desenfreada, que por natureza não pode ser constante sob o risco de autodestruição. A disciplina é a segunda natureza que contribui para distinguir a autenticidade heroica do vulgo. O paradoxo da formação aristocrática é a circularidade da preparação militar da postura e dos gestos simétricos com o magnetismo dos instintos animalescos.

O herói se contrapõe à filosofia ascética de Schopenhauer que visa controlar a vontade, e se aproxima de Nietzsche quando age violentamente e afirma sua vontade cega. Não obstante, é necessária uma “economia” schopenhauriana dessa vontade no sentido de dosar a impetuosidade. Os heróis representam aquela elite espiritual que segue o princípio prático de que não viver é melhor que viver insignificamente. Essa concepção se contrapõe àquela do vulgo na qual é melhor viver insatisfatoriamente do que não viver, e representa o ideal de vida medíocre. É temerário dizer que em seu interior o homem homérico não possui o mar revolto de discordâncias e contradições naturais a todo vivente. O que se demonstra nos épicos é a irreflexão de qualquer polaridade entre cognição e caráter. A intensidade dessa *arete* é tamanha na exteriorização expansiva que não sobra motivo para a interiorização. Toda essa energia existencial da personalidade causará um nítido diferencial em relação ao homem comum. O homem ordinário está sempre disponível em multidões seriadas, com atos e palavras similares que desconhece até valores como da fisionomia, pois é desprovido de sinais característicos e de individualidade.

1.1 A questão homérica segundo Nietzsche

A obra homérica é o início oficial da literatura grega, por isso traz lacunas desde a Antiguidade alexandrina, quando se discute a autoria dos poemas *Ilíada* e *Odisséia*. Nesta trajetória, na época Moderna se impõe a “escola analítica”. A partir da demonstração das contradições linguísticas, estilísticas e repetições de defeitos de composição no interior dos poemas, levará vários autores a negar a autenticidade de um único Homero¹⁸. A oposição a esta interpretação é apresentada pela “escola unitária” que afirma o personalismo da obra homérica. Essa questão emblemática mostra as consequências surpreendentes que a formação rigorosa despertou em Nietzsche. Por um lado surge nele um vivo interesse, no decorrer de toda sua obra, pelo legado da Antiguidade desde Homero, e por outro, após a fase estudantil, emerge uma repulsa à exclusividade da pesquisa científico-filológica.

Nietzsche profere em sua aula inaugural na cátedra de filologia clássica, da Universidade de Basileia, uma conferência intitulada *Homero e a filologia clássica* (1869). Nela, ele defende o personalismo homérico. Demonstra que a filologia moderna estava despreparada para compreender a magnitude dos épicos se os estudassem somente pelo olhar clínico da ciência. Aqui já se apresenta bem clara a antítese nietzschiana da arte versus ciência. Objeção, não no sentido de uma bipolaridade, mas da necessidade em relacionar a ciência com a arte, ainda mais quando o objetivo é a verificação estética dos arquétipos da Grécia. Na conferência supracitada, o filósofo percebe: “[...] um elemento artístico imperativo no terreno estético e ético, o qual está em duvidoso conflito com sua gesticulação puramente científica”¹⁹. Nietzsche começa a perceber que analisar uma cultura antiga sob a ótica de objeto (literário-gramatical), sem se ater ao caráter existencial de tal cultura, é uma inutilidade. Mesmo nos meandros da ciência filológica o aspecto intuitivo é perceptível, pois é através da nuance linguística que se captam os instintos mais profundos do homem. E foi a filologia que mais enobreceu o mundo grego, através de sua atenção minuciosa. Mas, causará até uma desconfiança em relação a uma possível puerilidade do filólogo que almeja em sua pesquisa o desvelar da Grécia antiga. Por esse motivo uma interpretação científica de algo tão originário, e ao mesmo tempo, tão próximo como o é a origem da cultura grega torna-se vazia sem a intermediação do instinto vital da arte. “A vida merece ser vivida, diz a arte, a mais bela

¹⁸ Wolf em seus *Prolegomena ad Homerum* (1795) afirma que Homero nunca existiu e que os poemas seriam uma justaposição de cantos anônimos organizados por Pisístrato. ADRADOS, F. R. et al. **Introducción a Homero**. 1963, p. 31-32.

¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Homero e a filologia clássica. Tradução, apresentação e notas de Juan A. Bonaccini. **Princípios**, Natal, vol. 13, nº. 19-20, jan./dez. 2006b, p. 179.

sedutora; a vida merece ser conhecida, diz a ciência”²⁰. O cientista, ao se deparar com o esgotamento das possibilidades de aferições através de suas ferramentas técnicas, volta-se quase que automaticamente à esfera da intuição. Por isso, Nietzsche se contrapõe ao filólogo que trabalha exclusivamente através do rigor científico. Este, ao analisar os épicos cairá em um logicismo antipoético que só encontra nos épicos: contradições, incoerências e repetições que acabam fragmentando a personalidade autoral:

Se nos colocarmos cientificamente na Antiguidade, poderemos tentar conceber o passado com olhos de historiador ou, à maneira do pesquisador da natureza, poderemos classificar, comparar, quando muito reconduzir as formas linguísticas das obras-primas da Antiguidade a algumas leis morfológicas: sempre perderemos o maravilhoso elemento formador [*das wunderbar Bildende*], o aroma genuíno da atmosfera antiga; esqueceremos aquele saudoso estímulo que com poder do instinto, como o mais gracioso auriga, conduz nosso sentir e fruir aos gregos²¹.

A escola unitária se concentra na unidade da produção dos poemas, na qual a importância da estética literária se contrasta com o logicismo analítico: “O logicismo antipoético, o cientificismo cheio de orgulho e confiança, é o mesmo que se empanturrou de várias e absurdas conjecturas ...”²². Nesse elo relutante, uma personalidade própria – Homero – é destruída. O estilo nietzschiano, de ler Homero é unitário, é o gênio na sua singularidade estética cuja finalidade estava além da vontade de descrever fatos históricos. A vontade da narrativa épica é a de transmitir o caráter de sua cultura nas quais o real, o ideal e a ficção se misturam na construção da realidade. É a arte que legitima valores da honra, coragem, sacrifício e que contém, não obstante, um fundo histórico.

Na conferência, Nietzsche problematiza a tentativa de estudar os poemas homéricos sem auferir a importância do gênio criador. Pois esta atitude seria como construir uma pessoa através de conceitos. Com a filologia, a concepção pré-wolfiana²³ de um único Homero autor e escritor dos épicos tornou-se cientificamente impossível. A insistência nessa unicidade seria uma fragilização da própria imanência homérica. Mas, por outro lado, o esvaziamento de Homero capitulado pela problematização de Wolf é um exagero. Quando Wolf e a escola analítica afirma que os épicos são um agrupamento de poemas fragmentados ao longo de séculos acabam anulando o gênio da obra, que em um momento oportuno intuiu os épicos na

²⁰ Ibidem. p. 181.

²¹ Ibidem. p. 182.

²² El logicismo antipoético, el cientificismo lleno de orgullo y confianza, es el mismo que há llenado de miles de absurdos conjecturas ... ADRADOS, F. R. et al. **Introducción a Homero**. 1963, p. 56.

²³ Designa a anterioridade em relação ao filólogo alemão Friedrich A. Wolf (1759-1824).

sua densidade estética. Este aedo, como demiurgo, pré-organizou o enredo épico e de modo consciente, pulverizou-o com todos aqueles valores e pulsões. A partir desse gênio é possível com mais clareza postular “um número escasso de imitadores [...] de aedos hábeis mas medíocres”²⁴. Eles irão intensificar esse “caudal misterioso” e transformar o épico em uma poesia pan-helênica ao longo do tempo.

A linguagem e o espírito artístico do aedo ou dessa poesia individual por mais longínqua, oral e não registrável que fora, ecoou latente na construção da cultura helênica. A transmissão misteriosa da oralidade poética irá crescer e enrijecer nos elos da cultura popular e na tradição aristocrática. Essa conjuntura terá no tirano ateniense Pisístrato, século V a.C., o mentor que ordenará a transposição da oralidade dos poemas para a escrita. Mas, toda essa tradição construtiva do *corpus homericum* são apenas os raios emanados do eixo estético que foi aquele aedo no seu *kairós* artístico. É claro que esse aedo sucumbe diante de um questionário biográfico da ciência; qual foi sua “intimidade, relações, os acontecimentos da época”. Entretanto se ainda hoje é possível dizer que o indivíduo apesar de sua entificação é um ser indefinível, e que tal situação, não diminui sua individualidade enquanto vontade de vir-a-ser. É possível, então, considerar que se a existência do indivíduo Homero não pode ser provada pelo juízo histórico, ele existe pelo estético. A distinção histórica entre o que poeta viu e viveu e aquilo que ele inferiu poeticamente se volatiliza diante da intensidade imagética que brota dos poemas. Na obra *La cultura de los griegos*, o professor Nietzsche diz em uma de suas lições sobre a literatura épica: “Por aquilo que a matéria se refere, surpreende o feito de uma grande poesia *didática*, à qual nossa estética nega todo direito de cidadania”²⁵.

O sentido de que os épicos homéricos representam o princípio do pan-helenismo, existe desde a época originária e se assemelha à ideia de uma poesia nacional. Tal comparação só é possível com as devidas distinções que o termo nação possa ter entre as cidades-estado gregas e as nações modernas. Para Nietzsche uma poesia nacional brota de uma poesia individual. Com isso, ele se contrapõe à tese de que na sua totalidade uma poesia nacional é fruto de diversas individualidades criativas, e que posteriormente são reunidas sob um único nome titular. Não é de sua intenção contrapor-se ao necessário desmascaramento das inúmeras fábulas homéricas construídas sobre o epíteto de Homero. Fábulas que contribuíram para

²⁴ NIETZSCHE, F. Homero e a filologia clássica. **Princípios**. 2006b, p. 189.

²⁵ Por lo que a la materia se refiere, sorprende el hecho de una gran poesía *didáctica*, a la cual nuestra estética niega todo derecho de ciudadanía. NIETZSCHE, F. **La cultura de los griegos**. Selección y traducción del alemán por Felipe González Vicen. Madrid: Aguilar, [1954], p. 60. O livro *La cultura de los griegos* trata-se da tradução para o espanhol da série de aulas sobre métrica, rítmica e retórica gregas, que Nietzsche lecionou na Universidade de Basileia entre 1870 e 1876. Encontra-se originalmente no *Nietzsches Werke* 17/18 (II Philologica 1/11), Kröner, Leipzig 1912.

colocá-lo no mesmo panteão de Orfeu, Dédalo e Hermes Trismegisto. Mas, esse esmero salutar da ciência filológica não pode apagar a singularidade estética do gênio criador da *Ilíada* e *Odisséia*. Nietzsche, em suas aulas, especifica que não é de sua alçada defender uma unidade na íntegra dos textos épicos: “Já deixei entrever, desta maneira, que estou convencido da *unidade artística* da ‘Ilíada’ e ‘Odisséia’”²⁶.

O gênio artístico é o primeiro modelo de grandeza humana que o pensamento nietzschiano oferece. Em *O nascimento da tragédia*, a estrutura metafísica volta-se para a arte como necessária, quer para o indivíduo quer para a própria natureza. O criador, isto é, o Uno-primordial encontra na arte ao mesmo tempo, consolação e necessidade²⁷. O artista (gênio) é, por sua vez, “obra de arte” para a natureza como sua justificação e realização. A criação artística nasce da inconsciente identificação com o Uno-primordial, e este na condição de criador e espectador traz, através da arte, um prazer que retorna eternamente. A grandeza da cultura grega estava na capacidade de produzir este gênio no interior da sociedade. Um exemplo esclarecedor é o próprio Homero, que sem o qual, a origem do fluxo helênico se tornaria um aglomerado literário incompreensível. Saído da multidão, um dentre outros homens, o gênio é o representante que faz brilhar o fluxo histórico da sociedade. Na concepção metafísica, o jovem Nietzsche vê o motivo principal da produção do gênio, e determina tal dignidade:

[...] cada homem, com o conjunto de seus atos, tem dignidade à medida que é instrumento do gênio, de modo consciente ou inconsciente [...] o homem só pode justificar sua existência como a de um ser totalmente determinado, servindo a finalidades inconscientes²⁸.

Contrários, a toda negação da vida, os mecanismos da ilusão – arte e mito – são instrumentos imprescindíveis na construção de uma cultura superior. Ao partir do princípio que o instinto é uma expressão direta da vontade, e ilusão desta, arte e mito são imagens ilusórias da sublime sedução da vida. Por conseguinte, a própria sociedade originária ofereceu as condições para o *epos* homérico. Este gênio artístico alcançou seu pleno desenvolvimento na liberdade de mostrar às claras, toda a violência e instinto primitivo do homem, graças às condições de sua ambiência. Nietzsche, também usa esse simbolismo antigo, quando apresenta sua objeção ao Estado moderno que não fomenta a finalidade maior da natureza

²⁶ Ya he dejado entrever, pues, que estou convencido de la *unidade artística* de la ‘Ilíada’ y la ‘Odisea’. Ibidem, p. 62.

²⁷ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 4, p. 39.

²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. O estado grego. In: _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução e prefácio Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000b, p. 53.

humana. A vinda dos gênios requer uma mobilização sociocultural que tome a arte como ferramenta formativa.

1.2 O artista homérico

Para o jovem Nietzsche, a elevação da espécie humana é representada pelo gênio artístico cuja atividade é a única capaz de oferecer uma justificação para a existência. Na metafísica de seus primeiros escritos, somente a arte oferece um sentido à vida, sentido este, que será repensado e reelaborado no encaminhamento de sua obra. Para ele, o pessimismo helênico percebeu desde suas origens, o valor insignificante da vida em si mesma, por isso criaram seus deuses e sua representação imagética. O onirismo olímpico do gênio artístico providenciou as criações que desde formas, linhas, musicalidade, poesia etc., tornaram-se o consolo existencial do grego e fonte de sua maior dignidade quando somada a sua literatura.

Não é fácil entender a magnitude, por exemplo, do ofício de um “simplório” oleiro “primitivo” que ornamenta um jarro de cerâmica com cenas da *Ilíada*. Aqui há uma atividade artística, no estrito sentido do termo, que descende de longínquas tradições artesanais. A habilidade capaz de imprimir de forma imagética uma narrativa histórica. A arte de um filósofo, na época “trágica” dos gregos, que não possuía uma infinidade de textos para consulta. Este sábio participava de todo *symposion*, nos ambientes aristocráticos, na *ágora*, nas festas e cultos para dessas experiências concretas retirar seu conteúdo reflexivo. Sabe-se que no começo da época Clássica, alguns dramaturgos foram elevados “às alturas” por causa de suas interpretações extraordinárias da condição humana. Ora, é a essas “alturas” que Nietzsche considera toda arte capaz de elevar o espírito humano. Para o filósofo, a aristocracia relevante, na sua concepção, não é ociosa, mas é essa artisticamente produtiva. Aliás, ela sempre existiu, faltava apenas alguém nomeá-la, alguém que operasse uma transvaloração do sentido de aristocracia, e a entrelaçasse à produção artística. A simples imaginação inspirada de um aedo ou rapsodo não é o suficiente. Em um fragmento póstumo, o filósofo assevera: “Mas quando a força constrangedora do instinto artístico age nele, é preciso criar submetendo-se àquela necessidade do trabalho”²⁹.

Nietzsche não está preocupado com a fidelidade histórica da semântica do termo *arete*,

²⁹ Mais lorsque la force contraignante de l'instinct artistique agit en lui, il faut qu'il produise et se soumette à la nécessité du travail. NIETZSCHE, Friedrich. Fragments posthumes 10 = Mp XII 1 c. Début 1871 10[1]. In: _____. **La naissance de la tragédie** : et Fragments posthumes 1869-1872. Traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris : Gallimard, 1977, p. 413. Por não existir uma tradução em língua portuguesa dos fragmentos desse período referido, esta dissertação usa a tradução francesa *Euvres philosophiques complètes* da original alemão *Kritische Studienausgabe*.

para o horror dos filólogos modernos. Aristocracia é antes de tudo uma questão de valores, dos quais a arte tem o poder de transformá-los desde Homero. Os épicos são as porta-vozes de uma nova aurora de originalidade e superioridade cultural. Nietzsche dirá que o homem homérico transformou até suas pré-disposições sensitivas e sofrimentos em “hino de louvor à vida”, a arte é intensificação da vontade criativa:

A glorificação da vontade através da arte é a meta de vontade helênica. Por isso é preciso fazer com que as criações artísticas sejam possíveis. A arte é a força livre e evidente de um povo, que não é desperdiçada na luta pela existência³⁰.

Como já visto, o aedo era o poeta que compunha e se apresentava nos palácios ebúrneos da aristocracia e na *ágora* das *poleis*. O posterior rapsodo é a categoria igualmente itinerante, mas não de compositores e sim de cantores dos eventos gloriosos e heroicos narrados pela *Ilíada* e *Odisseia*. “O rapsodo como *δημιουργός* da arte não entra na categoria do gênio próprio, mas é confundido com o herói original de toda poesia, Homero”³¹. Não obstante, os rapsodos deram uma grande contribuição artística na finalização do *corpus homericum*, pois fizeram os épicos fluírem em diversos dialetos, além de repartir as duas obras em várias partes o que diminuiu o esforço do cantor e o tempo das apresentações. Essa adequação facilitou sua participação em várias festas e competições artísticas. Um exemplo claro é a atividade do rapsodo efésio *Ion* narrada no diálogo platônico homônimo. Os poemas no estado oral abriam um vasto campo profissional para os rapsodos que diversificaram suas apresentações com outras obras. É a expressão artística que providencia a passagem da Grécia ágrafa para a literária. Nessa revitalização cultural, a arte é a dádiva recebida dos deuses, sob a influência direta das Musas e de Apolo. E o artista é quem organiza esteticamente todos os sentidos dessa nova realidade.

O exemplo épico, mais esclarecedor do entusiasmo estético captado pela percepção auditiva da música aédica está na *Odisséia*, quando Odisseu é acolhido pelo rei Alcínoo, dos feácios. Em um dos banquetes, o aedo Demódoco é trazido, e sob a égide das Musas que “cantos sublimes lhe inspira”, o fazem apresentar as divergências que Odisseu tivera com

³⁰ La glorification de la volonté par l’art est la visée de la volonté hellénique. Aussi fallait-il veiller à ce que des créations artistiques fussent possibles. L’art est la force libre excédentaire d’un peuple, qui n’est pas gaspillée dans le combat pour l’existence (7 = U I 2 b. Fin 1870 – Avril 1871 7[5-18]). Ibidem. p. 263.

³¹ Le rhapsode en tant que *δημιουργός* de l’art – il n’entre pas en ligne de compte comme génie propre, mais est alors confondu avec le héros originaire de toute poésie, Homère (16 = P II 8 b. Été 1871-Print 72 16[3-9]). Ibidem, p. 461.

Aquiles. Demódoco canta a história da guerra como se ele mesmo tivesse sido um dos protagonistas. Nesse momento Odisseu esconde seu rosto para que os feácios não o vejam chorar. Mais tarde o aedo volta à cena e começa a cantar os detalhes da invasão de Tróia com o cavalo de madeira. E mais uma vez, Odisseu não se contém nas lágrimas. Ao perceber o estado psicológico do herói aqueu, Alcínoo ordenou ao aedo que cessasse a apresentação:

Desde que a cear começamos e o divo cantor, seu relato,
 não tem cessado este nosso conviva de dar aos soluços
 larga expansão. Grande dor, certamente, angustia-lhe o peito.
 Pare, portanto, o cantor, por que alegres fiquemos nós todos,
 sem exceção, o estrangeiro e os de casa; que assim é mais certo³².

Nietzsche, dirá em uma aula, que toda poesia era cantada e cita a *Odisséia* para salientar a importância do poeta que se apresenta para ouvintes, diferente do prosador que produz para leitores³³. Ao perceber que os deuses também se deleitam nessa junção artística, a música torna-se um elo entre o humano e o divino. É a espiritualidade mítica que justifica a importância da sensibilidade rítmica. Em *O nascimento da tragédia*, o fator desconcertante dessa harmonia homérica, para o filósofo, será Dioniso. O dionisíaco é a expressão musical que desvaira, com seus ditirambos, a arte grega: “O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito...”³⁴. Para o filósofo, a música homérica já mitigava o pessimismo existencial afastando o homem da reconciliação com a natureza. Só a música dionisíaca promoveria a função prioritária da arte de reunir homem e natureza. Esse contraste, tipicamente nietzschiano, reforça a importância que a música possui como fonte originária da representação artística da natureza que dará origem à tragédia. Na conferência *O drama musical grego*, ele afirma que a palavra por si só não consegue desvelar as vicissitudes do deus ou do herói, e ao mesmo tempo despertar a emoção do público. Mas, a música na mesma tarefa referida, alcança diretamente o que a palavra apenas indiretamente postula. Como fenômeno que age no sentimento humano, a música “toca o coração imediatamente, como a verdadeira linguagem universal inteligível por toda parte”³⁵.

³² HOMERO. *Odisséia*. 1974, VIII, 539-542.

³³ NIETZSCHE, F. *La cultura de los griegos*. [1954], p. 56.

³⁴ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 2, p.34.

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. O drama musical grego. In: _____. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005b, p. 66.

1.3 O trabalho e a nobre produção artística

A perspectiva de aristocracia ocupa um espaço importante em toda a obra nietzschiana desde sua tese sobre Teógnis. A *arete* originária entra como um instrumento da Antiguidade, tanto para problematizar o presente da Modernidade, quanto na busca do desvelar os valores do caráter autêntico do homem. A relação entre a atividade intelectual e aquela braçal atravessa uma longa variação semântica e axiológica pela Antiguidade greco-romana, o Medievo, o Renascimento até chegar na Revolução Francesa. Nesta última, a burguesia com seu impulso trabalhista destronou a nobreza monárquica, agora tachada de “improdutiva”. Nesse ínterim, no começo do século XIX, o Industrialismo, num extremo, e o movimento socialista, na outra ponta, enaltecem conjuntamente o valor do trabalho. Por conseguinte, Nietzsche nasce na aurora da “época do trabalho”.

Entre a dissertação de 1864 e o fragmento póstumo 10 [1], de 1871, há um amadurecimento reflexivo que não se prende a uma simplória nostalgia dos gregos em relação aos modernos. A prática filológica é acompanhada por um paralelismo profundo com a filosofia schopenhauriana. O texto intitulado *O estado grego* está incluído nos fragmentos póstumos de 1871 das obras filosóficas completas do autor. Ao transformar o fragmento 10 [1] num conjunto com outros quatro selecionados pelo próprio autor, este deu o título de *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, e ofereceu como presente à Cosima Wagner. Entretanto nesse agrupamento, Nietzsche retira a primeira parte do fragmento do agora intitulado *O estado grego*. Nesta primeira parte do fragmento, o filósofo trata da questão do gênio artístico:

[...] a *vida helênica* nas suas manifestações mais importantes como uma *preparação* para as mais altas expressões de seus instintos, o *nascimento do gênio*. [...] existe ainda uma revelação mais artística, cuidadosamente preparada, e de qualquer modo, indireta desses instintos, sua revelação para o *gênio* individual, sobre a natureza e o significado superior do qual eu preciso me permitir de apresentar uma imagem discursiva meio mística³⁶.

³⁶ [...] la *vie hellénique* dans ses manifestations les plus importantes comme une préparation aux expressions suprêmes de ces instincts, à la *naissance du génie*. [...] il y a cependant encore une révélation plus artistique, mûrement préparée et en quelque sorte indirecte de ces instincts, leur révélation par le *génie* individuel, sur la nature et la signification supérieure duquel je dois me permettre à présent un discours imagé à demi mystique. NIETZSCHE, F. Fragments posthumes 10 = Mp XII 1 c. Début 1871 10[1]. In: _____. **La naissance de la tragédie**, 1977, p. 409.

No fragmento supracitado se desenvolve a delicada situação da arte, quando colocada entre a perspectiva grega e a exigência trabalhista moderna. Pois para os gregos, a arte era uma atividade a serviço da aristocracia, o artista, em cada tipo de arte (*tékhne*), era no sentido moderno, um trabalhador. “A produção artística cai para os gregos no conceito indigno de trabalho, igualmente a qualquer trabalho manual”³⁷. Diante dessa realidade grega, o jovem Nietzsche intui uma aristocracia artística coligada à vontade plástica do artista grego. Dada a importância da ideia de aristocracia em toda obra nietzschiana, trata-se do primeiro passo para superar, através da arte, a tradição que colocava a *arete* como valor hereditário parental e de casta social. Nesse sentido a produção artística pode, de acordo com seu impulso, elevar o artista a uma distinção merecida, ou mesmo rebaixar toda uma obra, como acontece com Wagner, nos escritos nietzschianos a partir de 1876. Nessa valoração nietzschiana, a atividade intelectual sofrerá igual medição. Por isso, os eruditos acadêmicos deverão passar pelo crivo do filósofo, que defrontará a atividade acadêmica, evocada como filisteia e mecânica, com o gênio artístico. Deixando momentaneamente, o bloco de fragmentos 10 [1] e tomando o bloco 7 [16], Nietzsche traça uma comparação meticulosa entre o trabalho na Antiguidade e na Modernidade:

A ‘dignidade do trabalho’ é uma fantasia moderna do tipo mais estúpida. É um sonho de escravos. Todos afainam-se numa tortura contínua do vegetar miserável. E a necessidade debilitante, que se chama trabalho, deveria ter ‘dignidade’? Então, a existência mesma já teria a dignidade. Somente o trabalho habilidoso do indivíduo de vontade livre tem dignidade. Igualmente, um verdadeiro trabalho de cultura necessita de uma existência fundamentada e livre de preocupações. Ao contrário: a escravidão pertence à essência de uma civilização³⁸.

O trabalho, como empenho moderno, é uma atividade vegetativa, como do animal que precisa produzir para consumir, e para só então, existir. O fundo luminoso, e ao mesmo tempo, a finalidade do trabalho é a subsistência, e não, a dignidade. No seu interior, o trabalho não tem valor algum. O homem moderno admirador do classicismo helênico distorce suas próprias pretensões “clássicas” ao eleger o trabalho como fonte de seu maior valor e distinção.

³⁷ la production artistique tombe pour les Grecs sous le concept sans dignité du travail tout autant que n’importe quel métier manuel (10 = Mp XII 1 c. Début 1871 10[1]). Ibidem. p. 413.

³⁸ La ‘dignité du travail’ est un fantasme moderne de la plus sottise espèce. C’est un rêve d’esclaves. Tous se mettent à la torture pour continuer à végéter misérablement. Et l’épuisante misère nécessaire qui se nomme travail devrait avoir de la ‘dignité’? Il faudrait alors que l’existence elle-même ait de la dignité. Seul le travail accompli par un sujet à la volonté libre a de la dignité. Aussi un véritable travail de civilisation demande-t-il une existence fondée et libre de soucis. A l’inverse: l’esclavage appartient à l’essence d’une civilisation (7 = U I 2 b. Fin 1870 – Avril 1871 7[16]). Ibidem. p. 263.

“A dignidade do homem e a dignidade do trabalho, de tais fantasmas, procedem aos produtos miseráveis de uma escravidão que se esconde de si mesma”³⁹. Estabelecida pela intuição, a criação artística envolve tanto uma realidade teórica quanto uma execução prática. O homem moderno ao deparar-se com a tamanha produtividade helênica na poesia, teatro, literatura, escultura, arquitetura, pode enganar-se facilmente ao pensar que aqueles homens tinham também uma jornada de trabalho cansativa e estressante.

Embora, o jovem Nietzsche aborde a educação escolar, como em *Sobre o futuro das nossas instituições de ensino*, o sentido de seu pensamento se volta majoritariamente à ideia de formação (*Bildung*), desvinculada de qualquer sentido técnico. Nessa formação, o homem pode viver experiências de aprofundamento e originalidade desvincilhadas da cultura escolar homogeneizadora. A concepção moderna se cerca de valores metafóricos que simbolizam no trabalho o sentido maior da existência e do progresso humano. No entanto, nem sempre a Europa viveu sob este signo, por isso, a importância do recuo e conhecimento em relação à Antiguidade da época de Homero e Teógnis. Como já visto, numa leitura pouco atenta, Nietzsche pode parecer como um herdeiro do sentimento aristocrático tardio dórico, e sua ojeriza a toda forma de trabalho. Ele se posicionaria no viés reflexivo que continua a desenvolver uma depreciação por toda atividade puramente manual. Já, a filosofia seria a nobre atividade contemplativa da realidade metafísica ou política, diversa, portanto, das atividades entendidas por trabalho.

Na ambiência, supracitada, é possível determinar dois vieses de atividade: 1) a contemplação filosófica; 2) o trabalho servil, e na Modernidade, o trabalho servil-assalariado. São atividades que apontam caminhos opostos. Uma, versa sobre a reflexão de realidades fora da percepção direta dos sentidos, a outra, volta-se para a terra, para a atividade corporal, manual, braçal a ponto de desprezar aquela contemplativa. É claro que não convém retornar a um detalhamento oferecido, por exemplo, pela *República* platônica, ou à *Metafísica* aristotélica na qual a filosofia se eleva diante da atividade *poiética*. Não obstante, seu rasgo aristocrático, Nietzsche se difere de ambas as distinções. Pois, além de se mostrar diretamente contrário ao trabalho moderno, ele ataca a ideologia triunfante do *homem teórico*, o moderno herdeiro do socratismo, via cultura alexandrina⁴⁰, o que só faz aumentar sua áurea reacionária:

³⁹ la dignité de l'homme, la dignité du travail, de tels fantômes sont les rejets nécessaires de l'esclavage se dissimulant à lui-même (10 = Mp XII 1 c. Début 1871 10[1]). Ibidem. p. 413.

⁴⁰ A derrocada das cidades-estado gregas propiciou as conquistas macedônicas executadas por Alexandre, o Grande. Com a ascensão e declínio das conquistas alexandrinas (336-323 a.C.), Ptolomeu, um de seus generais recebeu o Egito como domínio do império helênico. Foi no Egito ptolemaico, que se fundou o Museu (templo e instituição colegial), e a célebre biblioteca que se tornaram o ponto de referência da vida cultural e científica do

Note-se o seguinte: a cultura alexandrina necessita de uma classe de escravos para existir de forma duradoura; mas ela nega, na sua consideração otimista da existência, a necessidade de uma classe assim, e por isso, uma vez gasto o efeito de suas belas palavras transviadoras e tranquilizadoras acerca da ‘dignidade da pessoa humana’ e da ‘dignidade do trabalho’, vai pouco a pouco ao encontro de uma horripilante destruição⁴¹.

A aparente similitude atávica propalada, da postura excludente nietzschiana, se desfaz por um fator extremamente prático. Desde sua adolescência, Nietzsche coloca para si mesmo uma carga horária extenuante de estudos, e com um agravante, começa a trabalhar como professor universitário. A partir da divisão do trabalho moderno, ele fala na condição de trabalhador assalariado na *III consideração intempestiva*:

[...] eles têm de instruir, todos os dias, em horários fixos, todos os jovens acadêmicos que manifestem desejo de instrução. Uma questão: poderia propriamente um filósofo, conscientemente, comprometer-se em ter todos os dias algo para ensinar? E ensinar isto a qualquer um que queira ouvi-lo? Não deve ele dar uma aparência de saber mais do que sabe? Não deve ele falar, diante de um auditório desconhecido, sobre coisas das quais somente poderia falar sem risco diante dos seus amigos mais próximos? E, em geral, não se despojaria ele de sua mais magnífica liberdade, aquela de seguir seu gênio, quando este o chama e para onde o chama? – por estar comprometido a pensar publicamente, em horas determinadas, em coisas já fixadas previamente⁴².

A crítica nietzschiana à atividade acadêmica não surge de uma elaboração contemplativa e teórica, mas é a partir de sua experiência própria, vivida no mercado de trabalho moderno. É o professor de atividade mecânica, obediente a uma grade curricular que se repete periodicamente. Nietzsche reflete tendo em vista a concretude pesada da sua vida docente. Na divisão trabalhista moderna, o professor se situa na casta servil, isto é, ele serve aos interesses de uma casta que está acima da sua. Aparentemente, o professor pode imaginar-se como um especialista liberal na arte da formação. Mas, acontece que ele nunca passará de um empregado, seja de um empresário da educação, seja do Estado. O dualismo formação-trabalho, leva o filósofo a problematizar o fundamento da cultura moderna, e a vê acorrentada pelo grilhão estatal. Não é alguém que reflete no mesmo degrau social de Teógnis, nem com a mesma distância de Aristóteles, Nietzsche se encontra no olho do furacão moderno. Sua atividade, enquanto contemplação intelectual virou um raso trabalho servil.

mundo helenístico e que herdara todo o conhecimento clássico. A partir de sua hermenêutica cultural, Nietzsche determina com o termo “cultura alexandrina” a expansão cultural que o helenismo legou à posteridade.

⁴¹ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 18, p. 109-110.

⁴² NIETZSCHE, Friedrich. III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador. In: _____. **Escritos sobre educação**. 6. ed. Tradução, apresentação e notas Noéli Correa de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2012b, p. 247.

Consequentemente, não se trata de uma perspectiva dualista, como uma herança clássica, mas a constatação de um niilismo cultural. Nietzsche não se posiciona contrário ao valor formativo do trabalho, pois ele mesmo empreendeu uma rígida trajetória para se tornar um educador, e não hesitou quando lhe foi oferecido um trabalho em Basileia⁴³.

O intelectual moderno corre no mesmo sentido do trabalhador, possui uma grande chance de se tornar um cidadão alienado, pois a formação universitária pode deformar qualquer espírito nobre. A atividade intelectual apenas margeia abstratamente o sentido de aristocracia. O professor longe de ser um *áristos* moderno, é o seu avesso. No caso de Nietzsche, trata-se de uma experiência geograficamente delimitada: Universidade de Basileia (do ano de 1869 até 1879). Ele pensa e se expressa a partir de uma situação adequada no seu tempo, se reconhece como profissional no mercado de trabalho, não divaga tendo em vista um mundo suprasensível, afinal, é um simples professor. E, possivelmente, por perceber-se caído numa armadilha do destino, parte para o confronto. O desenvolvimento dessa problematização em torno da força estatal será tratado no próximo capítulo que trata do *agon*.

Portanto diante da excludente aristocracia grega, pesquisada com afinco, Nietzsche, promove uma nova relação entre produção e arte. Produção, agora, como resultado de uma atividade própria da natureza humana, na qual o homem é o produto que se põe a serviço pela leveza do gênio artístico. A atividade desse gênio não entra na categoria degradante do trabalho, enquanto repetitivo, mecânico e com o único objetivo financeiro, que acaba de vez com o valor de qualquer atividade. Por isso, Nietzsche não generaliza o gênio artístico a todo e qualquer artista de carreira: é aquele homem “[...] que não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza...”⁴⁴. O impulso artístico não é a negação do trabalho, pois esse impulso criador necessita desvelar-se através do rigor e da dureza, tanto do caráter artístico, quanto da atividade produtiva. Essas duas características – caráter artístico e atividade produtiva – tornam-se um único valor, o patrimônio propriamente dito, da aristocracia nietzschiana e sua justificação metafísica da existência.

⁴³ Na segunda fase de seu pensamento, o problema é o *modus operandi* do trabalho moderno: “– todo especialista tem sua corcunda. Um livro erudito sempre espelha igualmente uma alma entortada: todo ofício entorta. Veja-se novamente os amigos que se teve na juventude, depois que tomaram posse de sua ciência: ah, como sempre ocorre também o oposto! Ah, como eles mesmos ficam sempre tomados e possuídos por ela! Arraigados em seu canto, irreconhecíveis, de tão enrugados, sem liberdade, privados de seu equilíbrio, emagrecidos e em toda parte angulosos, apenas num ponto completamente redondos – ficamos impressionados e silenciosos, ao reencontrá-los assim. Todo ofício, mesmo tendo uma base de ouro, tem também sobre si um teto de chumbo, que pressiona e comprime a alma até que ela fique estranha e torta. Nada se pode fazer quanto a isso. Não se pense que é possível contornar esta deformação com alguma arte de educação. Toda espécie de *mestria* tem um alto preço neste mundo, onde tudo talvez saia muito caro; quem é senhor de seu mister paga o preço de ser também sua vítima”. NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001a, Livro V, § 366, p. 268.

⁴⁴ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 1, p. 31.

1.4 Encaminhamento da aristocracia nietzschiana

Segundo Large, Nietzsche irá absorver de maneira incontestável a tese burckhardtiana que se defronta com o historicismo científico⁴⁵. Para Burckhardt a filosofia da história é uma “Contradictio in adjecto (uma contradição de termos)”. Enquanto a história busca atestar ou coordenar as relações de fatos passados através de uma ordem cronológica, a filosofia livre desse propósito, analisa o sentido do conhecimento dessas relações⁴⁶. Na sua concepção, a humanidade é regida pela inter-relação de três potências: religião, Estado e cultura que como forças articuladas revezam-se na soberania e comando de uma sociedade. Mas para Nietzsche a cultura é a potência preponderante na elevação ou queda de uma sociedade.

Estado e religião operam como “controladores do espírito criativo”, já a cultura é a criação e desenvolvimento desse espírito. E nessa trajetória surge a vinculação entre formação (*Bildung*) e cultura, dois elementos que irão aprofundar o desenvolvimento da própria humanidade. Nesse sentido a história não é construção, mas expressão do nascimento, desenvolvimento e morte de uma cultura. A natural ambivalência – dor e prazer – está no cerne da passagem entre a natureza titânica e a cultura olímpica, não no sentido de uma superação. O filósofo não partilha da ideia antropológica de que a cultura surja de uma ruptura do homem com a sua própria natureza animalesca. Para Nietzsche os valores culturais ou civilizatórios floresceram entrelaçados aos instintos primitivos, e essa interligação umbilical permanece ativa a despeito de todas as forças contrárias. A transmissão desses valores é feita por um conjunto de conhecimentos que partem da arte. Nesse conjunto, a história recebe uma atenção especial de Nietzsche, ela é entendida como uma relação entre memória e esquecimento.

A posição nietzschiana, contrária à supervalorização da historiografia em relação a cultura é esclarecida na *Segunda consideração intempestiva* na qual o subtítulo já responde por si mesmo: *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. É importante salientar que Nietzsche além de reconhecer a utilidade da história, a utiliza como fator transformador da cultura. Valorizar a história é usá-la para transformar a imanência humana, e não para corroborar na paralização do mesmo homem em tradições, preceitos e normas antiquárias. Sua crítica não é contra o rigor na pesquisa histórica, mas é em relação a hipertrofia histórica. Na sua análise do sentido histórico, Nietzsche descreve os fatos a partir de uma hierarquia de

⁴⁵ LARGE, Duncan. “Nosso maior mestre”: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de Cultura. In:_____. **Cadernos Nietzsche**, n. 9, p. 20, 2000.

⁴⁶ BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a história**. Tradução Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961, p. 10.

valores, e mais adiante, aqueles valores que cresceram ao longo do tempo, e que se transformarão nas ideias basilares da sua filosofia⁴⁷.

A metodologia filológica capaz de interpretar rigorosamente textos históricos por mais recuados que fossem, junto com a visão filosófica da Grécia, permitiu a Nietzsche compreender que o sentido do passado histórico se justifica enquanto fomentador de novos valores. Destarte, “[...] é, portanto, o caráter próprio dessas naturezas mais pujantes, qualificadas aqui por Nietzsche, como 'heroicas' ou 'aristocráticas', capazes de dominar a diversidade histórica [...] e estabelecer a hierarquia de fatos”⁴⁸. A compreensão de que o presente é indissociável do passado fará com que a interpretação histórico-crítica seja a base de sua construção filosófica. Neste sentido, por exemplo, mais importante do que a veracidade do fato histórico da *Ilíada* é a construção daqueles valores intrínsecos na narrativa épica. A história no sentido nietzschiano é também uma arte, o historiador é um narrador artístico-poético e não um escriba copilador, ele funde a memória do passado com o presente imediato da vida. Sem esse norteamento a história se torna uma desvantagem ao filósofo:

O resultado [...] é o filisteu culto, empanurrado de estética e de história, o falador senil e presunçoso sempre pronto a discorrer sobre o estado, sobre a igreja e sobre a arte, é o sensorium de mil impressões sem originalidade, o ventre insaciável que, todavia, ignora o que são uma fome e uma sede honestas⁴⁹.

Nietzsche opera um retorno à Antiguidade através de uma hermenêutica cultural, que posteriormente chamará de genealogia, e analisa os diversos fatores que contribuíram para a formação da cultura ocidental. Esta construção rompe com a divisão temporal dos fatos históricos, isto é, Nietzsche, encontra afecções no espírito humano que não se prendem nem a temporalidade e nem a espacialidade de um momento histórico. A qualidade de um caráter nobre da Grécia antiga pode continuar como tal na Modernidade, daí a possibilidade de analisar a cultura alemã moderna através do caráter helênico. Ao abordar na Antiguidade os instintos, impulsos e afetos, conjunto este que forma a vontade, o filósofo torna a narração dos fatos históricos um presente intenso e vivificante num eterno retorno de ações e reações da

⁴⁷ Na sua pesquisa, distribuída em dois volumes sobre Nietzsche, Heidegger omite uma análise dos escritos juvenis do filósofo de Röcken, pois tem nas duas fases subsequentes o ponto inicial plausível da filosofia nietzschiana. E apresenta, no segundo volume, o que para ele são os cinco pontos basilares: “‘A vontade de poder’, ‘o niilismo’, ‘o eterno retorno do mesmo’, ‘o além-do-homem’ e a ‘justiça’ são as cinco expressões fundamentais da metafísica de Nietzsche.” HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**: Tradução Marcos Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2007. v. 2, p. 197.

⁴⁸ DENAT, Celine. Linguagem e Axiologia: análise da distinção nietzschiana de ‘alma’ e ‘corpo’ para a possibilidade de uma linguagem não-dualista. **Perspectiva Filosófica**, Recife, v. 1, n. 37, p. 38, jan./jul. 2009.

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume, 2003, p. 124.

natureza instintiva humana. Nesse sentido, a história além de sucessão abarca igualmente a repetição.

No encaminhamento de sua filosofia, como em *Genealogia da moral*, Nietzsche deixará claro, que sua aristocracia não se molda na rigidez da divisão praticada pelas antigas aristocracias que se baseavam em quesitos hereditários e sociopolíticos. Isso não significa que o filósofo rejeita toda a rica ancestralidade histórica de sua concepção, ao contrário, trata de reafirmar o importante legado antigo. A constituição aristocrática nietzschiana ocorre pelo cultivo do valor, que é a base da ação humana⁵⁰. O homem não se importa de sofrer, a natureza é sofrer, a questão é o sentido dessa experiência. O homem quer sofrer com sentido, daí a entrada de uma hierarquia de valores morais. O valor é ponto de partida para a avaliação aristocrática, e ao mesmo tempo é estabelecido a partir de uma avaliação. Uma avaliação negativa da vida rejeita a própria condição humana. Ao partir do princípio que bom e mau não existem como fatos, mas que são apenas interpretações, chega-se à perspectiva de que determinados valores têm um poder indutivo. Por exemplo, induzem o homem de caráter escravo a considerar o bom e o mau como “valores em si” e tratá-los como uma necessidade obrigatória. Para esse homem, a introdução de signos tais como verdade, universalidade, ser, essência são respostas para qualquer inquietação sobre o surgimento dos valores. O transcendente torna-se mais sublime que o imanente, por isso, ele, o homem nunca se perguntou pelo valor dos valores morais. Neste sentido a origem do conceito bom vem das relações de poder baseadas nas interpretações estrategicamente melhores, e a transcendência de um valor faz aumentar seu poder de coerção.

Totalmente desvinculado da concepção de classe social moderna, Nietzsche trata de construir uma aristocracia do caráter nobre, ou psicologicamente elevado. Psicologia, no sentido da *psikhe* homérica, do sopro enquanto vontade de vida, e também a própria vida biológica⁵¹. Neste momento, a rigidez filológica se associa com a investigação genealógica. A genealogia é a expressão usada por Nietzsche, em seu encaminhamento filosófico, para designar a atividade de desconstrução da moral ocidental. Paralela à análise das duas tipologias morais contrapostas, a genealogia é a busca daqueles instintos humanos abafados

⁵⁰ N. do autor: Na origem do termo “valor” está o grego *axios*, e desde a Antiguidade se refere a tudo que contribui para a elevação da vida tanto pela natureza quanto pela razão. Para Nietzsche valor nobre é toda força, entendida como vontade, que contribui para a elevação e afirmação da vida imanente. Com isso, ele se contrapõe aos valores decadentes provenientes de tradições filosóficas e religiosas pautados pelo ressentimento contra a vida.

⁵¹ “Em minha *Genealogia da moral* expus pela primeira vez, em termos psicológicos, os conceitos antitéticos de uma moral *nobre* e uma moral de *ressentiment* [ressentimento] esta se originando do *Não àquela ...*”. NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**: ditirambos de Dionísio. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, § 24, p. 29.

por um mecanismo de ressentimento contra a própria vida. No início de *Genealogia da moral*, Nietzsche reconhece que no procedimento genealógico se encontra presente: “Alguma educação histórica e filológica, juntamente com um inato senso seletivo em questões psicológicas”⁵². A filologia nietzschiana analisa a construção histórico-linguística dos valores, com o objetivo de constatar as arbitrariedades da moral operadas na linguagem. E o filósofo sugere:

Tendo em vista tal possibilidade, propõe-se a questão seguinte; ela merece a atenção dos filólogos e historiadores, tanto quanto a dos profissionais da filosofia. ‘*Que indicações fornece a ciência da linguagem, em especial a pesquisa etimológica, para a história da evolução dos conceitos morais?*’⁵³.

A genealogia busca nomear quem, ou que tipo de homem, introduziu ou elevou determinados valores “eternos” e rebaixou aqueles “históricos”, já que todos os valores circulam na esfera pulsional e instintiva do homem. Nesse sentido torna-se impossível determinar uma ruptura entre filologia e filosofia no percurso do pensamento nietzschiano. O que se vê no amadurecimento do conjunto dessa filosofia é a presença de uma filologia livre das amarras científicas quando interpreta um texto, sua doutrina e sua semântica cultural. Desse modo, Nietzsche retoma o tema de sua dissertação ginasial sobre Teógnis para detalhar a análise genealógica:

Na palavra *κακός* [mau, feio], assim como em *δειλός* [tímido, covarde] (o plebeu, em contraposição ao *ἀγαθός* [bom]), enfatiza-se a covardia; isto sugere talvez em que direção se deve buscar a origem etimológica de *ἀγαθός*, passível de interpretações diversas⁵⁴.

Nessa obra, a duplicidade bom e mau vincula-se a dois tipos de homem: senhor (nobre) e escravo. Os valores decorrem do nobre e do escravo e determinam a proveniência da avaliação. Diferente da análise do tipo “inglês” genealogista, para o qual o termo bom era usado por aqueles aos quais se faz o bem, o que se defende aqui, é outra interpretação do

⁵² NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b, Prólogo, p. 9.

⁵³ Ibidem. Primeira Dissertação, § 17, p. 45, nota.

⁵⁴ Ibidem. Primeira Dissertação, § 5, p. 22, (grifo do autor).

termo bom. A interpretação nietzschiana é ligada ao caráter dos nobres e na sua relação de poder através do *pathos* de distância. O *pathos*⁵⁵ é o impulso que faz o nobre criar valores favoráveis à vida terrena. O sentimento de superioridade, a distância diante do outro é o que permite julgar, avaliar e criar. Mas como Teógnis já advertia, é importante não provocar muita distância, pois uma distância exagerada pode ocasionar uma apatia ou um desconhecimento da realidade. Enquanto o *pathos* de distância criou valores; bom e ruim estabeleceram distinções quanto ao modo de ser. Diante desse *pathos* a casta sacerdotal operará uma transvaloração dos valores aristocráticos, isto é, os sacerdotes se tornam um tipo de *áristos*. Com eles, o homem agônico se transforma em um ser manso e domesticado, e ao mesmo tempo, hostil a tudo o que é autenticamente humano.

Diante do ressentimento – valorizado pelo sacerdote – castrador do caráter nobre, se colocam de novo as duas posições: a do escravo e a do nobre. O nobre utiliza a capacidade do esquecer para libertar-se desse instinto reativo-negativo. Já o de caráter escravo através do não esquecer visa acentuar ainda mais a dor como produto narcótico do seu próprio ressentimento, e tudo isso sob a direção de um “bom” sacerdote. Sem perspectivas afirmativas de seus instintos, o homem de caráter escravo se movimenta em rebanho, sob o pastoreio do sacerdote. A casta sacerdotal, ao superar a aristocracia dos nobres, tornou-se ela mesma uma aristocracia, a ponto de adotar e prescrever dietas bizarras de negação da vida: abstenção de carne, sexo, convívio e por fim, a união com o nada. Este homem com sua moral da compaixão, oculta a vontade do nada, o niilismo, como o fruto mais intenso da vontade. Os instintos de abnegação, sacrifício e compaixão mascaram “a vontade que volta contra a vida”.

Na segunda dissertação de *Genealogia da moral*, Nietzsche classifica como pré-histórico o momento em que o homem começou a viver em sociedade através da “moralidade dos costumes”. Na relação entre natureza e cultura, a vontade moral reprimiu os instintos animais em prol de habilidades e relações conscientes, tais como, relação credor-devedor, promessa, consciência e culto religioso. A moralidade, da condição de meio tornou-se a finalidade do processo cultural. Em consequência disso, no desenvolvimento da religião ocidental, a fé nesse poder trouxe o “máximo de sentimento de culpa”. Na formação da sociedade é perceptível a polaridade entre a capacidade de prometer e aquela de esquecer. A promessa, para poder se fixar na memória envolve a suspensão do esquecimento. A memória

⁵⁵ Nessa mesma fase de seus escritos, o filósofo afirma que a vontade de poder é antes de tudo um *pathos*. NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, § 635, p. 325.

também possui a função de conservar e lembrar estados da consciência moral. No fundo, é a “memória da vontade” que induz o homem a não se esquecer através do não querer descumprir o prometido. O esquecimento, que numa longa trajetória cultural tornou-se sinônimo de fraqueza e perda, é reinterpretado por Nietzsche de modo contrário das “opiniões diversas”. Esquecer é um processo originário da estabilidade psíquica que faz com que o homem possa assimilar todos os acontecimentos de sua vida sem uma afetação moral e repressora. Entretanto, a moralidade forçará a memorização da promessa que desobedecida ou esquecida legitimará o castigo.

O castigo será usado para satisfazer a vontade de equivalência entre dano e dor. A compensação punitiva abria caminho para toda sorte de crueldade possível – *mnemoténica*. Castigar gera uma satisfação de elevação íntima no credor diante da dor do devedor. A religião surge entrelaçada na relação credor-devedor, mas ambientada na relação entre mundo divino e mundo humano. Na época originária, a moral religiosa possuía finalidades ativas afirmativas. Mas, na posteridade judaico-cristã, a casta sacerdotal ascética imporá ao homem o castigo de carregar suas dívidas e culpas para a eternidade, tornando-o um doente de si mesmo. Desde sua origem adâmica o cristianismo tratou de intensificar o envergonhamento dos instintos agônicos através da má consciência, consciência de culpa e do pecado. Uma vez, que aqueles instintos não puderam mais ser descarregados para fora, eles permaneceram no ambiente íntimo, mas num estado recrudescente. Tal situação gerou os “maus” instintos recalçados, que refratários, estarão sempre a procura, de modo sutil, por mecanismos de escape. Neste sentido, uma religião acaba por rejeitar tudo o que é genuinamente humano, diferente dos deuses homéricos que validavam o caráter grego na sua totalidade:

É certo, de todo modo, que tampouco os gregos sabiam de condimento mais agradável para juntar à felicidade dos deuses do que as alegrias da crueldade. Com que olhos pensam vocês que os deuses homéricos olhavam os destinos dos homens? Que sentido tinham no fundo as guerras de Tróia e semelhantes trágicos horrores? Não há como duvidar: eram *festivais* para os deuses; e, na medida em que os poetas sejam nisso mais “divinos” que os outros homens, eram também festivais para os poetas...⁵⁶

Na cultura homérica, o homem não se responsabilizava totalmente por seus atos, era a divindade que o levava para as mais diversas atitudes, inclusive, às mais torpes. Na *Ilíada*, o rei Agamémnon esboça uma retratação por ter tirado desonrosamente o prêmio de Aquiles:

⁵⁶ NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. 1998b, Segunda Dissertação, § 7, p. 58.

Frequentemente inculpavam-me os fortes Argivos; contudo,
culpa não tenho nenhuma, senão, tão somente, Zeus grande,
a fatal Moira e as Erínias que vagam nas trevas espessas.
Uma cegueira feroz me ensinaram tais deuses no peito,
a qual me fez no conselho, ao Pelida privar do alto prêmio⁵⁷.

Os deuses homéricos, ao invés de serem signos da impecabilidade, eram o reflexo de todos os instintos humanos de confronto, derrota, vitória e dor⁵⁸. A única “culpa” expedida pelos deuses aos homens era a da loucura, que se difere da culpa e pecado cristão. A loucura aqui, no sentido de desatino e absurdo, paradoxalmente, era em várias circunstâncias enaltecida pelos próprios deuses. Mas a passagem do politeísmo ao monoteísmo possibilitou uma maior concentração de poder por parte da religião, e um governo imperial está necessariamente ligado a uma divindade com apelos universais.

Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche afirma que o homem só consegue elevar-se no interior de uma sociedade através da distanciação em relação aos demais. Distanciar-se significa tanto uma separação espacial, quanto uma necessária solitude em busca de um aprofundamento interior. O *pathos da distância* possui uma ambivalência diversa de qualquer tipo de insociabilidade:

[...] não poderia nascer aquele outro *pathos* ainda mais misterioso, o desejo de sempre aumentar a distância no interior da própria alma, a elaboração de estados sempre mais elevados, mais raros, remotos, amplos, abrangentes, em suma, a elevação do tipo ‘homem’, a contínua ‘autossuperação do homem’...⁵⁹

Nietzsche oferece uma série de considerações a respeito dos valores morais que tornaram a Europa um continente decadente. Democracia, anarquia, socialismo são unânimes

⁵⁷ HOMERO. *Ilíada*. 2011, XIX, 85-89.

⁵⁸ Essa perspectiva, da fase madura da obra nietzschiana se coaduna perfeitamente à compreensão que o filósofo já apresentava em *O nascimento da tragédia*. Os deuses são a imagem das vicissitudes da vida. A transformação em arte épica da dor, da crueldade da existência e do pessimismo contra a vida impedia os gregos de sucumbir diante da própria realidade. “Para poderem viver, tiveram os gregos, levados pela mais profunda necessidade, de criar tais deuses [...] De que outra maneira poderia aquele povo tão singularmente apto ao *sofrimento*, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades?” NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 3, p. 37.

⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a, Capítulo IX, § 257, p. 153.

na mesma trajetória da moral humanista cristã. É a moral ascética formalizada diligentemente pela tradição platônica, e ulteriormente, científica, de estabelecer uma verdade unívoca. Ao ocultar a origem onírica, de sua interpretação da vida, o homem de caráter escravo toma por verdade a repetição de ascetismos fomentados por fórmulas lógico-gramaticais. Crenças que satelitizam o ressentimento generalizado, e esquemas calculantes para controlar a natureza pela técnica. E acabam aproximando religião e ciência através da vontade de poder niilista. Essa vontade solapa através de crenças transcendentais e aguda racionalidade qualquer forma de valor dissidente. Mas a desvalorização é a preparação da transvalorização dos valores. Transvalorização, no sentido de retomar os valores pelo único fundamento de valorar e apreciar a vida, desconectado com toda forma de validade incondicional e universal.

Nietzsche não obedece a tradição aristocrática que instituíra uma dualidade congênita entre moral nobre e moral escrava. Ele insere a do escravo como uma decadência ou desvio da moral nobre. Desse modo, enquanto o nobre valoriza as coisas a partir da oposição conceitual bom-nobre e ruim-desprezível (*pathos* da distância), o homem de caráter escravo valoriza através daquilo que é bom-útil e mau-inútil. Inútil é o desprezo ao próximo, o escravo quer respeitar e amar a todos incondicionalmente, é a regra da compaixão. E acaba, com isso, invertendo os valores nobres. Para o nobre, a virtude é a potência da vontade vivificada em cada pensamento, palavra e ação como uma “[...] fé em si mesmo, o orgulho de si mesmo, uma radical hostilidade e ironia face à ‘abnegação’ pertencem tão claramente à moral nobre...”⁶⁰. O nobre não discerne suas ações a partir do medo de errar, ele despreza a polaridade vitória/derrota; sucesso/fracasso, ele visa sempre a afirmação daquele “si mesmo”. Por seu lado, o escravo através da reminiscência da longínqua origem dos valores aristocráticos, que ele já possuía, inverte a hierarquia dos valores nobres aos seus interesses. Agora, nobre é ser altruísta, ter compaixão, o sofrer-com o outro é nota de distinção e elevação pública. “A opressão chega ao auge quando, de modo consequente à moral dos escravos, um leve ar de menosprezo envolve também o ‘bom’ dessa moral...”⁶¹.

1.4.1 Por uma cultura aristocrática

Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo rejeita a proposta primitivista rousseauiana que propunha à Modernidade um retorno à natureza primitiva: “nisso só podia crer uma época

⁶⁰ Ibidem. § 260, p. 157.

⁶¹ Ibidem. § 260, p. 158.

que procurava pensar o Emílio de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza”⁶². Neste momento, é possível perceber que a retrospectiva ao aristocratismo da Antiguidade funciona como um olhar instrumental, para criar uma nova cultura de valores. No encaminhamento de seu pensamento, em 1888, Nietzsche afirma: “O que antes não se sabia, o que hoje se sabe, se poderia saber – uma *reversão*, um retorno, em qualquer sentido e grau, não é absolutamente possível”⁶³. Na época Moderna, uma cultura aristocrática não se volta mais às práticas antigas de uma determinada casta social. Antes, cabe a essa nova aristocracia esquivar-se de tipos como os privilegiados financeiramente. Ela se volta agora aos indivíduos de caráter nobre, àqueles que afirmam o valor incondicional da vida imanente. Caráter, enquanto força instintiva que não recua ante as investidas do estado homogeneizador das massas confinadas na sociedade moderna. Essa força se traduz na elevação do valor da responsabilidade do indivíduo, que reafirma a cada instante sua vontade de poder. O indivíduo de caráter nobre é o possuidor de uma força não-moral⁶⁴. Não-moral é tudo aquilo que é individual, e o que se faz em desacordo com a tradição. É o homem livre, capaz de estabelecer uma nova compreensão de mundo, que desvinculada do signo de *útil*, rejeita as práticas ascéticas preenchedoras do vazio da própria existência moral. Existência moral, como pregadora daquele *útil* da tradição e da própria moralidade, que por afecção ou medo, coroa a quem obedece mais. O não-moral é o que pensa por si mesmo, que sai da consciência coletiva.

Uma cultura aristocrática é, por natureza, agônica à qualquer forma de política pública. A política estatizada trata-se de um plano inferior de organização e direção voltada para os homens-de-rebanho: “[...] o que é grande no sentido cultural é apolítico, mesmo *anti-político*”⁶⁵. É a cultura que se levanta, não no sentido beligerante, contrária à política estatizada, mas como antítese desse tipo de organização social. Organização, que tenta abafar as formas de agonismo cultural em prol de ideologias utilitaristas do bem-estar, conforto, segurança e igualitarismo generalizado. Para Nietzsche, o ato de valorar a vida é que torna o caráter do homem nobre ou escravo. Cai por terra, uma classe privilegiada sobre outra explorada. É o indivíduo, consciente ou não, que opta a partir de sua própria valoração. Classe, raça ou partido são ideologias e tipologia moral que não conseguem arrebanhar os

⁶² NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. § 3, 1996, p. 38.

⁶³ NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**: ou, Como se filosofa com o martelo. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a, Incursões de um extemporâneo, § 43, p. 92.

⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**: reflexões sobre os pensamentos morais. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, Livro I, § 9, p. 17.

⁶⁵ NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. 2006a, O que falta aos alemães, § 4, p. 58.

indivíduos que Nietzsche distingue. O nobre nietzschiano é constituído de um carácter solitário e avesso à sociabilidade da exposição pública. Não se encontra facilmente em um grupo determinado:

[...] nos chamados homens cultos, crentes das ‘ideias modernas’, talvez nada exista de mais nojento que a sua falta de pudor, seu cômodo atrevimento do olhar e da mão, com que tudo é tocado, lambido, apalpado; e é possível que hoje em dia se encontre no povo, no povo baixo, especialmente camponeses, mais nobreza *relativa* de gosto e tato na reverência do que nesse semimundo do espírito que lê jornais, os homens cultos⁶⁶.

O que se postula, não é uma força de juízo excludente, capaz de originar uma nova forma de exclusão. O homem nobre alcança uma superioridade no carácter que o impede de ser aquele que dirige algo, além dele mesmo. E tornar-se irreconhecível quando as duas formas de moral - nobre e escrava – valoram nele, “[...] por vezes inclusive dura coexistência – até mesmo num homem, no interior de *uma só alma*”⁶⁷. Ser aristocrático, agora, é ser aquele homem que no crisol da vida, se desvencilha do isolamento da individualidade, e incorpora essa dupla valoração. Essa liberdade, e o perigo desse entrelaçamento é a maior responsabilidade da vontade aristocrática, misturar-se sem se deixar engolir. A responsabilidade enquanto coragem de responder pelos atos, é o estar sujeito a um princípio. O *áristos* nietzschiano, antes de tudo, obedece aos princípios impostos a si mesmo. A segunda responsabilidade é a relação, nem sempre harmoniosa, desses princípios do carácter com os princípios do Estado e de suas instituições. Não é harmoniosa, porque o nobre cria suas leis, já o escravo obedece com prazer leis formuladas por instituições, pois não tem a devida coragem de seguir uma razão autônoma. No nobre, as duas morais formam uma tensão bivalente, inexistente no escravo. O nobre, no seu desenvolvimento, acaba criando uma singularidade lapidada por esse agonismo espiritual. Ele não despreza a multiplicidade de forças nobres e decadentes que circulam na humanidade e nele mesmo. Mas, é o rigor, a dureza e a plenitude da vontade que nele alcançam uma alta vibração.

O aprofundamento, do estado anímico não acoberta sua face dura e crua, é a vontade do carácter em dilatar-se, que na cultura originária significava ser o mais forte e cruel. A aristocracia cria a própria interpretação de certo e errado, bem e mal, e decide o que é verdadeiro e falso. O *pathos* do nobre é o desenvolvimento das forças do carácter, que na solitude alcançaram uma nova configuração, outrora impraticável. Sua vida voltada a criar valores, por natureza, se afasta daquele que valora numa outra polaridade. Todavia, se

⁶⁶ NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. 2005a, Capítulo IX, § 263, p. 163.

⁶⁷ Ibidem. § 260, p. 155.

aproxima do homem que também se auto-afirma e justifica sua vida por uma dilatação do caráter sempre em transformação, “[...] move-se entre os seus iguais, os dotados de iguais direitos, com a mesma segurança de pudor e delicado respeito que tem no trato consigo...”⁶⁸. O caráter aristocrático enaltece a si mesmo quando respeita os outros da sua própria estirpe. A aproximação amistosa em relação ao próximo traz uma ressonância direta ao significado da filosofia.

No sentido originário, da *Ilíada*, *philía* significa estimar e favorecer a pessoa propícia⁶⁹. É o estado de espírito que corrobora na formação do caráter do amigo. A filosofia, como estado de amizade, é intransitável no mundo acadêmico marcado por uma individualidade decadente, voltada à produção literária. É o moderno *sophós* que se esquece de que sem o cultivo da *philía* não existe formação filosófica. E numa referência ao cínico Diógenes, o filósofo enfatiza: “Que o sentimento da amizade era visto na Antiguidade como sentimento supremo, maior até que o decantado orgulho do sábio auto-suficiente, algo como o único e ainda mais sagrado irmão desse orgulho”⁷⁰. O *pathos* nietzschiano é a pulsão participativa da vida enquanto celebração, inimiga de toda força bruta e da estupidez.

A responsabilidade consigo garante a convergência das inclinações com o outro. Uma independência legítima que não se afasta da realidade e nem se submete a qualquer força constrangedora de ordem moral decadente. O nobre, pela sua experiência, sabe reconhecer os valores baixos, eles também circulam na sua entranha, o diferencial é o saber-ver sem o juízo ascético, da extirpação. A moral do escravo é igualmente natureza humana. Entretanto, a plenitude nobre, não é castração de forças, ao contrário, é uma atenção na circulação dessas forças, como fruto de uma conquista pessoal. Os valores, como forças circulantes nos indivíduos e nas suas respectivas sociedades, promovem uma necessária e irredutível desigualdade. No mundo formado por uma densa massa de indivíduos de consciência escrava, a harmonia, a simetria, o equilíbrio igualitário são as máximas de sua hierarquia de valores. Ocorre, que ao defrontar-se com os de caráter nobre no qual a desigualdade e a ausência de proporção é condição *sine qua non*, o conflito se estabelece. Estabelece graças a liberdade do nobre, que por natureza, é agonístico, e abarca a pluralidade dos valores. Por conseguinte, não há como combatê-lo efetivamente, pois o nobre não deixa de refletir, em sua vida, o lusco-fusco dos valores decadentes, ele caminha na vastidão da multiforme.

O aristocrático, também se identifica nos últimos escritos do filósofo, com o termo

⁶⁸ Ibidem. § 265, p. 164.

⁶⁹ HOMERO. *Ilíada*. 2011, I, 196.

⁷⁰ NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. 2001a, Livro II, § 61, p. 98.

Übermensch, traduzido ora por “super-homem”, e ora por “Além-do-homem”. A riqueza de termos variados e introduzidos paulatinamente indicam a importância, do tipo ou do adjetivo, daquele caráter elevado. A formação pautada na disputa (*Wettkampf*), “de” e “por” valores são retomados frequentemente. Parece sempre ressoar àquela retrospectiva histórica, descoberta pelo filósofo em relação ao *agathós* da *arete*, isto é, à “antiga coloração da nobreza”⁷¹. Embora nem sempre representem a mesma noção. No discurso, de alguns escritos, é o homem que reatou com os sentidos e valores unicamente imanentes e terrenos, conseguiu realizar a passagem do “tu deves” para o “tu podes”. A diferença crucial é a cultura. A originária *arete* é um contexto simbólico emergencial trazido por Nietzsche como início de suas reflexões sempre direcionada numa expectativa contemporânea. Esta última declinação interpretativa, se faz necessária para não colocar a própria vontade de poder em um novo patamar suprassensível. A retrospectiva, em relação à originalidade aristocrática, fomenta a esperança futura em relação a determinados indivíduos que possam movimentar-se existencialmente acima do fluxo moral:

‘Será o maior aquele que puder ser o mais solitário, o mais oculto, o mais divergente, o homem além do bem e do mal, o senhor de suas virtudes, o transbordante de vontade; precisamente a isto se chamará grandeza: pode ser tanto múltiplo como inteiro, tanto vasto como pleno’⁷².

Para o decadente, liberdade e pluralidade são inconcebíveis, tanto como unidade interior do indivíduo, quanto no fortalecimento de uma cultura. O nobre vive e afirma a desigualdade dos indivíduos como condição da pluralidade, sem a subordinação e vigilância de uma instituição quer seja política quer social, pois elas visam sempre institucionalizar as relações humanas. O privilégio conquistado pelo nobre, perante os outros, é a liberdade que o abre a todos e a ninguém. Por isso a cultura aristocrática não se preocupa em constituir um governo, que por natureza é centralizador e excludente, ou mesmo, uma elite, enclausurada em si mesma. Essa formação visa desvelar as forças que interagem agonicamente no homem, e a liberdade que ele possui em aceitar ou negar cada tipo de valor. Tudo se dá na parte mais reservada e fundamental do homem: vontade de poder.

⁷¹ Ibidem. Livro I, § 18, p. 68.

⁷² NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**. 2005a, Capítulo VI, § 212, p. 107.

2. O MÚLTIPLO SIGNIFICADO DO AGON PARA HOMERO E NIETZSCHE

Crescido na convulsiva organização do Estado alemão, o adolescente Nietzsche acompanha entusiasmado a narrativa e as imagens da luta armada entre povos, que sempre buscam a supremacia. Nas guerras, as manobras e os sucessivos deslocamentos visam pressionar o inimigo para revelar seu ponto fraco. O coagir o adversário mantendo-o em sobressalto permanente a fim de minar o seu espírito de luta. A relação, com a leitura dessa faceta acirrada do universo humano, despertará os sentimentos do adolescente Nietzsche. O vivo interesse pelo ímpeto agônico terá, nos estudos da Antiguidade grega, um rico manancial. Por outro lado, é notória a recorrência da leitura que o jovem Nietzsche empreende sobre a violência mítica, como *Os Argonautas*, *Jasão e Medéia* e a saga nibelúngica acompanhada por uma detalhada análise crítica, histórica e filológica⁷³. Em todas elas, o mito surge em função dos valores, dos quais, nasce o herói e a ele são agregados. O emprego da força física e psicológica, pelo herói, entrelaçado ao destino cruel da finitude da vida transforma-o em personagem sobre-humano, capaz de rebelar-se contra a divindade. Sua virilidade é provada em duras batalhas quando a vontade se transforma em armamento que transfigura os limites do indivíduo fazendo-o obedecer aos instintos. Eles conduzem o herói a afirmar permanentemente a vida na promoção da guerra, por atos e palavras. Todo esse rico universo existe em função das ilusões – arte e mito. Ilusões que também promovem a edificação de uma cultura superior.

O termo *agon* possui uma amplitude de significados quando pesquisado no decorrer da Antiguidade grega. O que permanece e permeia toda a sua transfiguração semântica ao longo dos tempos é o sentido da disputa como valor do caráter grego. É a chance de o indivíduo afirmar-se ou mostrar sua qualidade de superação de limites diante da comunidade. São várias as formas de *agon* na Grécia, pois trata-se de um elemento formador e mantenedor da cultura. É o ímpeto do soldado no campo de batalha, dos homens livres quando buscam defender seus interesses nas assembleias públicas, dos jovens na aprendizagem retórica, nas competições artísticas entre rapsodos ou entre dramaturgos nas festas religiosas. No plano divino, os deuses não desprezavam a disputa e a luta entre si, o que influenciava na decisão de várias *poleis* em promover religiosamente – em ciclos periódicos – competições agônicas em honra da sua divindade fundadora ou protetora. E por fim, *agon* é a força de persuasão

⁷³ CAMPIONI, Giuliano. Friedrich Nietzsche: paixão e crítica da moral heróica. **Cadernos Nietzsche**, n. 22, p. 28, 2007.

argumentativa no debate ou no festivo *symposion*, que animará tantos oradores e filósofos. Quando a época originária acabou, o grego já possuía um ideal de valores em sua formação: “[...] a ética grega, fundamentalmente aristocrática, seguirá se baseando sempre em um conceito agonal de *arete* e, por ela, o herói trágico e o magnânimo aristotélico poderão professar-se herdeiros de Aquiles e Heitor...”⁷⁴. As reflexões, a começar da tragicidade da existência humana frente a toda forma de violência, farão o jovem Nietzsche se entusiasmar com a epopeia homérica, que não se furta a esta pulsão. Nela se destaca a figura do herói, como o indivíduo capaz de reunir uma primitiva e selvagem grandeza do físico e do caráter. Na *Ilíada*, a figura central e paradigmática é Aquiles e sua pulsão: a ira.

O ponto de partida deste capítulo é a análise do agonismo homérico a partir de Aquiles. No segundo momento, visa-se demonstrar toda a evolução da originalidade, em torno da disputa, que o jovem Nietzsche desenvolverá entusiasmamente em vários de seus escritos. Nesta amplitude há uma importante distinção ontológica entre dois significados do *agon*. No primeiro, a disputa homérica é guerreira e necessariamente violenta em palavras e atos, ela ataca ora a pessoa, ora o corpo e ora a vida do oponente. O segundo significado, no final dessa época originária, versa sobre o agonismo que parte de disputas pacíficas, na esfera da oralidade e artística, sem perder, contudo, o espírito conflitante. No ínterim, entre os dois momentos supracitados, destacam-se os jogos ginásticos, os hípicas e os musicais fatores que acabaram consagrando os jogos olímpicos como festa religiosa em honra de Zeus: “Os jogos olímpicos reuniram as tribos gregas separadas em uma unidade político-religiosa”⁷⁵.

Em 1867, ainda estudante, Nietzsche apresentou a conferência *A disputa dos aedos na Eubéia*⁷⁶. Ele afirma que a questão do legado homérico e agônico não pode acabar como um evento tipicamente fantasioso: “Ao agir assim se omitiu até agora a importância documental da história do *ἀγών* [*agon*] e a prova do seu influxo”⁷⁷. O agonismo não é apenas “[...] um *splendidum mendacium* dos gramáticos alexandrinos”⁷⁸. Para Nietzsche a forma de *agon* pode determinar a cronologia de diversos fatos históricos, “[...] eu afirmo que o fundo histórico do *ἀγών* é bem atestado, o *ἀγών* é um elemento dinâmico desde os tempos mais antigos da

⁷⁴ [...] la ética griega, fundamentalmente aristocrática, se seguirá basando siempre en un concepto agonal de la *areté* y, por ello, el héroe trágico e el magnánimo aristotélico podrán profesarse herederos de Aquiles o Hector. ADRADOS F. R. et al. **Introducción a Homero**, 1963, p. 298.

⁷⁵ NIETZSCHE, F. O estado grego. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000b, p. 51.

⁷⁶ Tradução do título em italiano *La contesa degli aedi nell'Eubea*. In: **Friedrich Nietzsche Scritti giovanili 1865-1869**. A cura di Giuliano Campioni, Mario Carpitella. Milano: Adelphi, 2001b. p. 165-181.

⁷⁷ Ciò facendo si è finora omesso di seguire fino alle estreme tracce documentabili la storia dell' *ἀγών* [agone] e la prova del suo influxo. Ibidem. p. 165.

⁷⁸ [...] uno *splendidum mendacium* dei grammatici alessandrini. Ibidem. p. 165.

historiografia grega”⁷⁹. Na arte cênica, e sempre numa ambiência religiosa, o *agon* se desenvolve nas competições do drama, da tragédia e da comédia. O ambiente cênico se torna uma extensão das festas religiosas. A competição e premiação dos dramaturgos representavam as disputas divinas entre os deuses e o devido reconhecimento da glória. Envolto na arte religiosa dos jogos, o primeiro registro de competição agônica encontra-se na *Ilíada* na celebração fúnebre de Pátroclo⁸⁰.

2.1 *Agon* homérico

No quinto prefácio da obra *Cinco prefácio para cinco livros não escritos*, o filósofo assevera que o homem “em suas mais elevadas e nobres capacidades, é totalmente natureza, carregando consigo seu inquietante duplo caráter”⁸¹. O homem que almeja uma existência pacífica e feliz com todos aqueles que o acompanham nos mesmos valores e objetivos, reserva a disputa e o confronto contra aqueles que lhe são contrários. O campo de batalha, como espaço público se transforma materialmente em palco, o lugar onde se desenvolve um acontecimento trágico real. Seus companheiros, do fronte de batalha, são ao mesmo tempo espectadores, testemunhas das ações e adicionarão ao relato, o máximo de realismo. Uma vez terminada a guerra consequentemente, o palco é desfeito, os guerreiros voltam a ser cidadãos comuns. Nesse retorno trazem para o seu mundo regresso, além do valor dos objetos pilhados, a fama imorredoura pela grandeza de sua individualidade. A terrível condição da guerra acaba por se tornar uma necessidade para a realização sociocultural.

Segundo Arendt, em torno da relação *polis*-guerra, a ida para o combate guerreiro trazia uma série de recompensas⁸². Na perspectiva arendtiana a guerra trazia três oportunidades enobrecedoras. A primeira era a de realizar atos grandiosos de coragem, através do sacrifício de abandonar o lar e lançar-se no perigo de morte em batalha. Em caso de superação vitoriosa, eram reconhecidos e recebidos com as insígnias das qualidades essenciais do agir humano: grandeza e excelência. A segunda, a de exteriorizar a identidade singular desse cidadão até então perdido no anonimato e agora elevado ao plano da individualização. Através da coragem, ele se projeta para duas possibilidades de glória, a

⁷⁹ [...] io affermo che lo sfondo storico dell' *ἀγών* è ben attestato, ma che l' *ἀγών* è un elemento dinamico fin dai tempi più antichi della storiografia greca. Ibidem. p. 180.

⁸⁰ HOMERO. *Ilíada*. 2011, XXIII.

⁸¹ NIETZSCHE, F. A disputa de Homero. In: _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. 2000c, p. 65.

⁸² ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Fonseca; posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 210.

“bela morte” no campo de batalha ou a confirmação de sua destreza armamentista e a superação da morte. E por fim, a terceira é a glória propriamente dita, o reconhecimento humano e divino por suas qualidades extraordinárias. No instante em que essa glória for cantada pelo rapsodo ou lembrada pelo orador ou filósofo, instaura-se a imortalidade: o ápice da realização da *arete*. Mesmo após a morte do herói, o término da guerra e a passagem de um longo tempo, suas palavras e atos continuam vivos na transmissão narrativa. É o estado divino, a permanência sobrenatural do herói através da palavra.

Por ser a mais antiga narrativa conservada e transmitida no Ocidente, a *Ilíada* tornou-se a primeira⁸³. A narrativa que inaugura a literatura ocidental é uma fiel representação do elemento agonístico. Já na sua oração inicial, em grego, a primeira palavra é ira – *ménin*. Nesse sentido, o *agon* homérico é formado por um conjunto de terminologias para significar a vontade de poder do homem. Vontade que potencializa a violência praticada em todos os níveis, sem distinção entre vítima e opressor. Essa indistinção do sofrimento caracterizará o sentido de que a vida em seu grosso modo é luta e dor. A guerra é o evento cívico capaz de promover o ápice da glória, é uma disputa entre sociedades em que se coloca em jogo a própria vida. Uma vez, esclarecida a diferença fundamental entre a disputa homérica e a posteridade da disputa, torna-se possível uma analogia entre ambas. Na primeira, a glória surge em função da vida abatida do oponente. Na segunda, por exemplo, nos movimentos iniciais da filosofia dialética, a glória surge em função da capacidade linguístico-persuasiva de cada competidor. Entretanto, a análise da *Ilíada* também mostra a força da verbalização persuasiva.

A contenda verbal entre Agamémnon e Aquiles é uma representação da mais pura luta pelo poder entre monarquia e aristocracia⁸⁴. Desde o primeiro capítulo, a *arete* heroica norteia incondicionalmente os valores: um não quer diminuir seu poder, e outro não admite perder seu prêmio. Nesse sentido, há uma exigência na cultura homérica quase impossível de ser seguida pelo soberano aqueu, isto é, o rei deve igualmente ser um guerreiro destemido. O primeiro é o rei de Micenas e comandante de todo o exército aqueu, é o soberano de todos. O Atrida representa o domínio pleno, necessário e desejado por toda comunidade, enquanto que o segundo é apenas o príncipe de Ftia, mandado no lugar de seu pai ancião. Não obstante, já

⁸³ N. do autor: Nietzsche atém-se prioritariamente à *Ilíada* quando refere-se a Homero, reconhece em Aquiles o protagonista que busca a todo instante se **auto afirmar** na luta contra os inimigos troianos, e se lança em uma das batalhas sabendo que se matasse Heitor, ele também morreria. Ao invés de recusar a luta para preservar sua vida, ele mata Heitor. Essa afirmação da vontade e o lançar-se faticamente à morte é um dos símbolos da *arete* homérica que tanto encantou Nietzsche.

⁸⁴ N. do autor: O primeiro canto ilíaco, isto é, o proêmio, apresenta dois personagens com seus respectivos epítetos genealógicos: Aquiles é designado por Pelida e Agamémnon por Atrida.

na iminência de partirem para um duelo mortal ambos procuram vários subterfúgios, pois reconhecem os valores mútuos.

Ao ser espoliado de seu prêmio e por isso humilhado em sua honra, Aquiles expõe as várias faces da guerra, capazes de irromper no interior de um mesmo lado. O espaço público da *polis* ateniense trará uma mimese do campo de batalha ilíaca. A durabilidade da *ágora* na posteridade é a herança homérica como uma das “experiências prévias” da *polis* clássica. Na epopeia, a guerra emocional antecede aquela física, é a vida em si mesma como campo de batalha. É o homem sua busca desenfreada por glória, mas que já sabe que viver é o entrelaçamento de palavras e atos. E na tentativa de alinhar instinto-palavra-ação, Aquiles mergulha na relutância da violência:

Enfurecido com essas palavras (de Agamémnon, n. a.) ficou o Pelida,
o coração a flutuar, indeciso, no peito veloso,
sobre se a espada cortante, ali mesmo, do flanco arrancasse
e, dispersando os presentes, o Atrida, desta arte, punisse,
ou se o furor procurasse conter, dominando a alma [*θυμὸν*]⁸⁵ nobre.
Enquanto no coração e no espírito [*κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμὸν*]⁸⁶
assim refletia...⁸⁷

Nesse momento trágico da narrativa chega Atena, deusa da inteligência, mandada por Hera que a ambos os litigantes estimava de coração. A deusa, propriamente dita, tem um contato físico em todos os sentidos com o herói: “Postou-se atrás dele e agarrou no loiro cabelo do Pelida”⁸⁸. Ao que responde Aquiles: “Filha de Zeus tempestuoso, que causa te trouxe até Tróia? Ver os ultrajes (*ὑβρίν*) que o Atrida Agamémnon me faz neste instante?”⁸⁹. Nessa passagem onde o termo *hybris* aparece pela primeira vez no sentido de ofensa à honra, a atitude da deusa serviu para acalmar temporariamente a fúria do herói, e o fez soltar a mão da espada, pois seu coração estava enraivecido. Aquiles concorda com a vidência da palavra divina, mas uma vez, a deusa tendo partido de volta ao Olimpo, Aquiles voltou-se ao Atrida:

⁸⁵ As citações do grego original tomam a seguinte fonte: **Homeri opera in five volumes**. Oxford. Oxford University Press. 1920. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collections>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁸⁶ N. do autor: Nessa parte, ao contrário da tradução de Nunes (2011), esta dissertação concorda com a tradução de Lourenço (2005), quando este traduz *φρένα* por espírito e *θυμὸν* por coração. E, numa outra tentativa de interpretação do significado existencial, a partir da semântica moderna, *thimos* pode ser entendido como o princípio dos afetos e impulsos, sem as amarras da razão. ADRADOS F. R. et al. **Introducción a Homero**, 1963, p. 246.

⁸⁷ HOMERO. **Ilíada**. 2011, I, 188-193.

⁸⁸ Ibidem. I, 195.

⁸⁹ Ibidem. I, 202-203.

Bêbado [οἶνοβαρές]⁹⁰, que tens a vista do cão e a coragem do veado,
 nunca a armadura envergaste para ir combater [πόλεμον] como os outros,
 nunca às ciladas te atreves, ao lado dos nobres Aquivos,
 que no imo peito [θυμῶ] tens medo pois sabes que a Morte te espera.
 Mais lucrativo, de fato, é correr todo o exército Aquivo,
 para esbulhar dos seus prêmios a quem se atrever a objetar-se.
 Devorador do teu povo!⁹¹

Aquiles recua na sua vontade. Entrega o seu prêmio, Briseida, e na força das pulsões chora copiosamente. Roga a sua mãe, a deidade Tétis que surge e escuta de seu filho toda a causa da ocorrência litigiosa com o Atrida. E numa lamentação em prantos responde ao filho:

Ai, caro filho, por que te criei se te dei vida infausta?
 Já que nasceste fadado a tão curta existência, prouvera
 que junto às naves vivesses, sem dor conheceres, nem lágrimas.
 Mas, em vez disso, tua vida fugaz é a mais rica de dores.
 Para um destino infeliz te dei vida no nosso palácio⁹².

Após este presságio da *moira* do herói, a mãe parte e deixa o filho que ainda se encontra irado no coração. Aquiles decide não seguir os aqueus tanto na assembleia quanto na batalha e se distancia de forma excludente do exército, numa clara obediência ao seu coração. Essa liberdade é fruto de um heroísmo aterrorizante, pois o exclui consequentemente da glória guerreira. A certeza dúbia não é um problema paralisante na cultura homérica, pois o importante é a sua dissipação na ação ou na palavra, como a proferição de ofensas. O agir segundo o coração é a liberdade no seu imediatismo pleno, e um paradigma crítico contra toda forma de autoritarismo⁹³. A ira de Aquiles mostra o poder irradiador do agonismo. A questão posta já no proêmio, de como alcançar a glória uma vez perdida a honra, terá no frenesi exaltado da ira, a solução. A ira é antes de tudo o elemento psíquico da vontade homérica, e só depois é o aspecto mais intenso do caráter de Aquiles. É psíquico pelo fato de mesmo o protagonista estar ausente na maior parte do épico; é a sua ira o eixo dos outros eventos narrados no poema. Entretanto, o núcleo central não é o personagem central, haja vista que o poema poderia chamar-se *A ira de Aquiles o Pelida*. A intensidade dessa ira não diminui mesmo na iniciativa do afastamento do herói ainda no proêmio. É a ira que se apossa de Zeus

⁹⁰ N. do autor: *Oinobarés*, bêbado de vinho. É a primeira referência, pejorativa, dada à embriaguez. Este tipo de estado de consciência alterada terá uma relevância nos escritos nietzschianos pela conotação filosófica da irracionalidade. Nesse sentido, o tema da embriaguez será analisado em um dos tópicos no terceiro capítulo (3.2) desta dissertação.

⁹¹ HOMERO. *Ilíada*. I, 225-231.

⁹² Ibidem. I, 413-417.

⁹³ Segundo Heráclito no fragmento. 85: “Lutar contra o coração [θυμῶ] é difícil pois se paga com a vida [ψυχῆς]” HERÁCLITO. Fragmentos. In: _____. **Os pensadores originários**: Anaximandro, Parmênides e Heráclito. Tradução Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 81.

que toma para si as dores de seu protegido. A ira anima os guerreiros aqueus, mesmo sem ter o Pelida entre eles. A ira também é a Éris, que os amigos pressentem ao pedir o retorno do Pelida ao campo de batalha, no canto IX da *Ilíada*.

No canto XIX, a revolta contra a *hybris* de Agamémnon perde sua importância para Aquiles diante da dolorosa perda do melhor amigo Pátroclo. A imprevisibilidade do Pelida promove uma reconciliação com o exército aqueu. Aquiles é o *áristos* que cria e recria seus valores, e os impõem com naturalidade a quem lhe é estranho. A morte de Pátroclo, ao invés de questionar a sua própria atitude, faz o Pelida se enfurecer ainda mais, e o desperta a um valor da moral heroica: a vingança. Tanto sua saída, quanto o seu retorno ao convívio social são mediados mais pelo sofrimento do que pela simples desobediência de normas. É o sofrimento que faz descobrir a sua autenticidade ao ousar viver em desacordo com o poder político absolutista de Agamémnon. O destino, que não permitiu a conquista de Tróia por Pátroclo, é o mesmo que faz retornar o Pelida para a consagração guerreira através da *moira* no sentido de destino mortal. A morte é a *moira* universal dos homens, mas a morte heroica é reservada a poucos. É para encontrá-la que Aquiles suspende o seu juízo sobre o Atrida, não que tudo já estivesse determinado pelos deuses. Ele poderia escolher a permanência afastada da guerra, mas a liberdade do imprevisível o recoloca no presságio de sua mãe: morte gloriosa e prematura⁹⁴.

2.1.1 Aquiles na interpretação nietzschiana

“Assim, os gregos, os homens mais humanos dos tempos antigos, possuem em si um traço de crueldade, de vontade destrutiva, ao modo do tigre...”⁹⁵. Esse modo, singelo de comparar o homem aos animais predadores, possui um precedente originário que o mantém interligado aos valores etológicos da cultura homérica⁹⁶. A analogia com Aquiles e o tigre reverte às propriedades instintivas e animais comuns aos predadores. São dessas propriedades que nos últimos milênios o homem “civilizado” luta com toda sua sagacidade linguística para se libertar. Essa propriedade comum que une humano, felino, canino e ave de

⁹⁴ A *Ilíada* possui prolepses, no sentido de prever acontecimentos que não ocorrerão na sequência da narrativa, como é o caso da destruição de Tróia, e da própria morte de Aquiles. MARQUES JUNIOR, M. ; SOUZA, E. F. M. **O teatro da morte, da humilhação e da dor**: análise e tradução do canto XXII da *Ilíada*, de Homero. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2007, p. 30-31.

⁹⁵ NIETZSCHE, F. A disputa de Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000c, p. 65.

⁹⁶ N. do autor: Na terceira fase de sua obra e mais amadurecido, Nietzsche continuará nas comparações etológicas na qual não faltam termos como “animal de rebanho” e “animal gregário”.

rapina está explícita na *Ilíada*. O vínculo direto entre homem e natureza a ponto de confundir as orientações etimológicas da humanidade refere-se às características de força e fúria, “[...] que necessariamente nos causa medo se nos aproximamos da história dos gregos, como também na sua mitologia, com os conceitos frágeis da humanidade moderna”⁹⁷. De volta à *Ilíada*, no canto XXII, Aquiles parte tresloucado para os muros de Troia, ao encontro do arqui-inimigo Heitor. O aedo Homero mostra claramente a crueldade do *agon* mortal espelhada na narrativa:

Via-se, apenas, a parte em que do ombro separa a clavícula
o tenro colo, a garganta, onde o ataque é funesto para a alma [*ψυχῆς*].
Quando contra ele avança, o Pelida, aí, lhe enterra a hasta longa,
atravessando-lhe a ponta de bronze o pescoço macio
Deixa-lhe intacta a faringe, contudo, a arma longa de freixo,
para que a Heitor ainda fosse possível falar ao inimigo ⁹⁸.

É com essa precisão cirúrgica que Homero encerra a vida do troiano que antes de expirar ainda deve ouvir esta maledicência de Aquiles: “[...] cães e aves de rapina te devorarão...”⁹⁹. A entrega do cadáver aos animais impediria a realização dos ritos fúnebres, além dos tormentos que seu corpo deve sofrer sob a ira vingativa do Pelida. Admirados com o corpo do herói sem vida, os guerreiros aqueus não deixam de perfurá-lo e insultá-lo. Aquiles retoma sua armadura que Heitor espoliara de Pátroclo e anima os guerreiros a voltar ao acampamento aqueu cantado um hino a Apolo. Heitor tem seus tendões furados e amarrados à biga do Pelida da qual será arrastado dando início aos ultrajes do corpo¹⁰⁰. Para Nietzsche, esta cena é a construção imagética da capacidade feroz da natureza humana:

[...] trata-se de uma caricatura revoltante de Aquiles, que maltrata [...] o corpo de Heitor durante a noite; mas mesmo esse traço tem, para nós, algo de ofensivo que nos faz estremecer de terror. Vemos aqui os abismos do ódio. Com a mesma sensação podemos nos colocar diante da dilaceração mútua, sanguinária e insaciável, por parte de duas facções gregas...¹⁰¹

A morte e humilhação do herói representam igualmente o fim das aspirações da sociedade que ele representa. A função do herói é a de simbolizar todos os sonhos de

⁹⁷ NIETZSCHE, F. A disputa de Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000c, p. 65-66.

⁹⁸ HOMERO. *Ilíada*. 2011, XXII, 324-329.

⁹⁹ Ibidem. XXII, 355.

¹⁰⁰ Ibidem. XXII, 366-405.

¹⁰¹ NIETZSCHE, F. A disputa de Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000c, p. 66.

grandeza e glória de um povo. E sua morte traz o peso de toda ilusão inflacionada pelos seus gestos e palavras, por isso é o ápice do épico. Nesse momento, a *arete* pode ultrapassar os limites do bom senso humano quando implica a violência. O desespero de toda a nobreza troiana é o pressentimento do reino devastado pela pilhagem e consumido pelo fogo:

Quando, em uma luta entre cidades, a vencedora executa toda a população masculina da outra e vende mulheres e crianças como escravos, segundo o *direito* de guerra, vemos, na concessão de um tal direito, que o grego considerava como uma grave necessidade deixar escoar todo o ódio; em tais momentos, a sensação de inchaço, de cheia, aliviava-se: o tigre sobressaía, uma voluptuosa crueldade brilhando em seus olhos terríveis¹⁰².

Nietzsche continua na sua análise do agonismo helênico, que destoa totalmente daquela Grécia serena e jovial : “Por que todo o mundo grego se regozijava com as imagens de combate da Ilíada? Receio que não compreendamos essas coisas de modo suficientemente ‘grego’, sim: que estremeceríamos se alguma vez as entendêssemos de modo grego”¹⁰³. Para a mente da Modernidade, o agonismo homérico é tão horroroso, quão inaceitável. Outras histórias e teogonias seriam, sem dúvida, mais digestivas: “[...] Urano, Cronos e Zeus e a luta contra os titãs teriam sem dúvida de nos parecer um alívio: nessa atmosfera aterradora, a luta é cura e salvação; a crueldade do vencedor é maior júbilo da vida”¹⁰⁴.

Na intensificação dos combates, os preceitos de honra que envolve o limite da violência contra o oponente é suspensão, e surge então o elemento selvagem de uma natureza escondida sob o manto da “guerra justa” ou da “violência necessária”. A simples morte do adversário não expurga a fúria do vencedor, ele agarra sua presa e quer destruí-la. O herói tresloucado, não sente o perigo de perder a sua própria figura humana. Quer aniquilar todos os sinais de *agathós*, *arete*, *timé* que o cadáver poderia ainda apresentar na aparência:

E como, na verdade, o conceito do direito grego desenvolveu-se tendo como ponto de partida o *homicídio* e a expiação pelo homicídio, do mesmo modo a cultura nobre retira seus primeiros lauréis do altar da expiação pelo homicídio. Por trás daquela época sanguinária, cavou-se um sulco profundo na história helênica¹⁰⁵.

Uma vez que os instintos animais tiveram total fluxo a céu aberto, e o oponente fora reduzido a nada, o mesmo fluxo volta ao seio humano para ali repousar, e o ambiente sociável emerge agora sem recalques. No último canto ilíaco (XXIV), Príamo resgata o corpo

¹⁰² Ibidem. p. 66.

¹⁰³ Ibidem. p. 66.

¹⁰⁴ Ibidem. p. 67.

¹⁰⁵ Ibidem. p. 67.

do filho Heitor. Toda a violência provocada e sofrida não é capaz de destruir o próprio *epos* homérico, pois é ele quem constrói, destrói e reconstrói, isto é, que embeleza uma narrativa a ponto de cravá-la na memória da cultura pela arte. O processo de personificação dos heróis, da palavra à ação, envolve propriedades do espírito humano que o poeta tanto contemplou e refletiu na tentativa de apresentar a obscuridade dos meandros da natureza humana. Ele consegue transformar os instintos mais selvagens, a violência mais explícita, em arte sublime através da palavra. Aquiles é aquilo que Homero viu de mais cru no retrato do homem. A humanização dramática através da alegria, da glória e o terror da derrota como num ciclo de reorganização dos instintos humanos, é “[...] na realidade uma intermediação entre a epopeia puramente narrativa e a tragédia do século V”¹⁰⁶. A intensificação do realismo beligerante é promovido pela personificação divina, a deusa Éris possui uma dupla importância no caráter agônico. Nietzsche ao se aprofundar no valor do agonismo acende uma luz neste ambiente aparentemente obscuro, com sua interpretação das duas características de Éris, tomada de Hesíodo. A concepção originária hesiódica estipula um duplo valor sobre o agonismo:

Ora, não houve apenas um nascimento de Lutas [*Ἐρίδων*], 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 [*πόλεμόν*] má [*κακόν*] e a disputa, é a cruel. Nenhum mortal a ama, mas por necessidade, pela vontade dos deuses, têm de honrar a Luta [*Ἐριν*] pesada¹⁰⁷.

Éris é a divindade da discórdia e separação, entretanto ela faz parte do Olimpo como as honrosas Atena, Hera e Afrodite. Esta posição a diferencia, por exemplo, das divindades infernais como Hades, Tanato e Hipno que nem cultos do povo recebiam, pois eram temidos e odiados. Para Nietzsche, a dupla característica de Éris, desta passagem de Hesíodo supracitada, é uma qualidade espiritual que a posteridade ocidental tratará de todas as formas de liquidar. As duas Éris representam a discórdia. Entretanto, uma é mais velha, e ainda pertence a teogonia titânica de Cronos. A discórdia que ela preside conduz o homem à guerra total, sem distinção dos limites na maldade e crueldade. A outra Éris, concebida na teogonia olímpica, preside a inveja e dissemina a discórdia. A origem da discórdia é um desejo violento de possuir o bem alheio. A inveja causa no homem uma força oculta que o faz produzir aquilo que deseja, ou de atingir um objetivo igual ou melhor do que ele viu no seu semelhante.

¹⁰⁶ “[...] en realidad un intermedio entre la epopeya puramente narrativa y la tragedia del siglo V”. ADRADOS, F. R. et al. **Introducción a Homero**, 1963, p. 80.

¹⁰⁷ HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. 2012, § 11-16, p. 61.

Assim a discórdia dilacerante da humanidade é incitada pela “má” Éris. Já a “boa” Éris através do espírito agônico, que também é invejoso:

[...] estimula os homens para a ação, mas não para a luta aniquiladora, e sim para a ação da *disputa*. O grego é *invejoso* e percebe essa qualidade, não como uma falha, mas como a atuação de uma divindade benéfica: – que abismo 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...¹⁰⁸

A vontade instintiva, o impulso combativo da originária cultura grega era seu maior valor. Assim como no mundo divino, o homem homérico tinha a inveja como uma característica construtiva da personalidade, e não um defeito como na posterior ética clássica. Ao invés de remorso, este homem invejoso também era ambicioso: “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”¹⁰⁹. Esta constatação traz a claridade espiritual de que a humanidade descendia e dependia da divindade. Não era apenas o antropomorfismo físico que vivificava sua crença, mas também os aspectos morais e afetivos humanos na crença representados. A divindade homérica validava moralmente o instinto natural à vontade egoísta do homem. E compara com a mentalidade moderna do século XIX: “[...] enquanto os educadores atuais não conhecem nenhum medo maior do que o do desenvolvimento da assim chamada ambição”¹¹⁰.

Esta realidade não se reduzia a um quadro subjetivo de formação individualista: “Para os antigos, entretanto, o objeto da educação ‘agônica’ era o bem do todo, da sociedade cidadina”¹¹¹. Na cultura grega, esse quadro só irá declinar com o surgimento das seitas órficas e pitagóricas, no século VI a.C. Tais seitas, ao estipular outra vida pós-morte e mais pura, iriam rejeitar a unicidade e a auto-afirmação da vida humana imanente: “[...] na virada órfica, porém, o pensamento de base era que uma vida, trazendo em sua raiz tal impulso, não era digna de ser vivida”¹¹². A *arete* homérica, na qual a honra se baseava no desejo de vitória

¹⁰⁸ NIETZSCHE, F. A disputa de Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000c, p. 70.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 70.

¹¹⁰ Ibidem. p. 72.

¹¹¹ Ibidem. p. 72-73.

¹¹² Ibidem. p. 68.

através da disputa, será repudiada como ambição inconcebível em prol da *sophrosyne* e desta à intelectualidade de um mundo suprassensível.

O orfismo surge como movimento sapiencial e religioso fundado num conjunto de poesias religiosas. Há, nesse momento, uma diversidade de crenças populares que se entrelaçam a cultos místéricos, aflorando a ideia de um tribunal pós-morte. Os poemas mais importantes recebiam o título de *hierós logos*. Esse “relato sagrado” influenciará toda a época clássica, como os escritos platônicos. O mundo homérico imanente e agônico perde seu atrativo diante desses cultos. A violência e a indecência dos homens e deuses homéricos serão relacionadas a uma vida perversa. Essa natureza tempestuosa deve ser suplantada pelo rito religioso e por um testemunho diário de purificação e vigilância ascética do indivíduo sobre si mesmo: “O órfico era um asceta, isto é, acreditava que a fonte do mal estava radicada no corpo, com seus apetites e paixões, que portanto, deviam ser dominados, tinha-se de alcançar as alturas possíveis para nós”¹¹³. A transformação cultural advém como consequência de um ciclo de vida em que a decadência de uma dimensão social promove o crescimento e o desvelamento de outra. Isso não significa o fim literal, pois ela ainda vive, a mudança está na diminuição da força de seus valores. Sai o *pólemos* e entra a dialética; sai a existência imanente e surge a transcendente. Coligado aos mistérios órficos, o platonismo apresentará Sócrates como o homem transcendente, por excelência. Posteriormente, a tradição filosófica outorgará a Sócrates a imagem do representante máximo da metafísica.

O questionamento de Nietzsche ao platonismo se refere a Sócrates que operou uma racionalização na filosofia, e a Eurípides, que racionalizou a arte cênica. Ambos representam um fenômeno no interior da cultura grega. Essa transformação transviou o curso natural das coisas, a ponto de em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche declarar poeticamente sobre Sócrates: “Quem é esse que ousa, ele só, negar o ser grego [...] Que força demoníaca é essa que se atreve a derramar na poeira a beberagem mágica?”¹¹⁴. Sócrates na sua busca pela verdade única se transforma no protótipo do cientista mediante a linguagem maiêutica:

Quem se lembra das consequências imediatas desse espírito da ciência a avançar infatigavelmente há de perceber de imediato como, por seu intermédio, o mito foi aniquilado e como, por esse aniquilamento, a poesia veio a ser expulsa de seu solo natural ideal, tornando-se daí por diante apátrida¹¹⁵.

¹¹³ El órfico era un asceta, es decir, creía que la fuente del mal radicaba en el cuerpo con sus apetitos y pasiones, que por lo tanto debían ser dominados si había de alcanzarse las alturas que está en nosotros alcanzar. GUTHRIE, W. K. C. **Orfeo y la religión griega**: estudio sobre el ‘movimiento órfico’. Traducido por Juan Valmard. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, p. 159.

¹¹⁴ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 13, p. 85.

¹¹⁵ Ibidem. § 17, p. 104.

Foram os estudiosos helênicos de Alexandria que promoveram o conhecimento racional e científico. É nesse sentido que Nietzsche identifica a expansão do elemento decadente, que da Antiguidade cresce e desabrocha na mentalidade ocidental: “Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da cultura alexandrina e reconhece como ideal o homem teórico, equipado com as mais altas forças cognitivas, que trabalha a serviço da ciência, cujo protótipo e tronco ancestral é Sócrates”¹¹⁶. É na força da retórica socrática que os fundamentos da metafísica surgem avassaladores. Enquanto linguagem, tanto a lógica quanto o ilogismo são instintos da ordem natural da vontade de poder, dos quais o socratismo optou por um lado para vencer uma disputa.

O socratismo engendra um movimento lógico, que Nietzsche no encaminhamento de sua filosofia, a partir de 1880, classificará como niilismo. A noção, do niilismo nietzschiano encontra-se no desenvolvimento filosófico, daquilo que nos escritos juvenis intitula-se como valores decadentes. Com o socratismo, a cultura ocidental, ainda em estado embrionário, já se contamina com os agentes da decadência. Agentes que Sócrates considerava como essências a serem contempladas sob a ótica da razão: o bem, a justiça e a verdade. Essa conjuntura, segundo o filósofo alemão, em *Genealogia da moral*, tomará real impulso com a doutrina cristã, núcleo expansivo do niilismo ocidental, através do proselitismo religioso, e consumada na moral da compaixão e no ideal ascético¹¹⁷. O ascetismo é um tipo de aprofundamento moral. Nesse momento, moral é uma pulsão da vontade, que está em permanente disposição para desviar-se da própria vontade. O ideal ascético é o modo indireto de negar os valores da existência, isto é, as capacidades afirmativas da vida.

Na Modernidade, o niilismo também se apresenta como ciência. A ciência, de modo imperceptível, perpassa o ideal ascético, ao tomar o báculo da verdade. Ser cientista é viver na voracidade da vontade de verdade. A verdade, com propriedade ratificadora, é utilizada como elemento de força extrema, pela persuasão gramatical numa sequência de premissas lógicas. A exatidão, da exposição científica, é o prelúdio de sua prova. Nessa genealogia, os valores da cultura moderna vinculam-se a uma raiz comum; o niilismo é o solo fértil de crescimento e desenvolvimento de valores decadentes. A fundação de valores é fruto da persuasão do “fazer valer” por uma determinada linguagem.

¹¹⁶ Ibidem. § 18, p. 108-109.

¹¹⁷ NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral**. 1998b, Terceira Dissertação, § 1, p. 87s.

2.2 Agonismo na origem do pensamento filosófico

Giorgio Colli, na obra *La nascita della filosofia* constata o resultado decepcionante da questão da origem da filosofia que pulverizou o século XIX, com as especulações que remontavam ao antigo Egito e Índia. Enquanto que a tese, por assim dizer, erudita, coloca como pedra fundamental Tales e Anaximandro, pois segue uma cronologia amarrada à literatura escrita, e ignora a real origem que provém da sabedoria oral¹¹⁸. Essa sabedoria tinha origens em longínquas épocas e eram capitaneadas pela junção poético-religiosa entre sacerdotes, adivinhos, aedos e sábios que se manifestava no jogo agônico de oráculos e enigmas. A resposta de uma divindade, a quem lhe dirigia uma pergunta, e o grau de dificuldade da compreensão de tal resposta era alcançada pela intuição mântica. Por isso, Parmênides, Anaximandro, Heráclito evocam congenitamente em seus escritos, temas “físicos” sob a égide das Musas, das Helíades, de Zeus, etc.

Coligada aos oráculos presentes no pensamento originário, uma linguagem puramente humana se desenvolve desde o século VIII a.C. Essa linguagem caminha numa dimensão crescente até se encontrarem com a poesia lírica de Teógnis e Simônides, no século VI a.C., e de Heráclito, entre o século V e IV a. C. no qual o oráculo é ponto central. Sobre o agonismo heraclitiano, Nietzsche assevera: “É uma ideia, oriunda da mais pura fonte do gênio helênico, que considera a luta como a ação contínua de uma justiça homogênea, severa, vinculada a leis eternas”¹¹⁹. Para Heráclito o sentido da história está no adverso, no adversário e na separação: “Em cada instante, a luz e a sombra, o doce e o amargo estão juntos e ligados um ao outro como dois lutadores, dos quais ora um, ora a outro cabe a supremacia”¹²⁰. Heráclito apresenta um saber intuitivo e imediato da realidade. O argumento heraclitiano possui uma justiça instintiva que nivela igualitariamente qualquer polaridade, por exemplo, entre mestre e discípulo. Este nivelamento numa formação dialógica se dará a partir de um agonismo. A finalidade desta força não é o equilíbrio ou o acordo entre adversários, mas a autogeração infundável do *agon*. Por conseguinte, ela não se aproxima da ideia moderna de tese, antítese e síntese. Em *A disputa de Homero*, Nietzsche cita o fragmento heraclitiano 121, para explicar a noção originária do ostracismo que punia os gênios que se destacavam na relação dialética. A finalidade agônica não era a de se esgotar num único argumento persuasivo e sintético.

¹¹⁸ O jovem Nietzsche concorda que Tales fora o primeiro, a partir da água, a separar um elemento físico de qualquer concepção religiosa, mas aqui se trata de uma constatação pontual. NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na época trágica dos gregos**. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1998a, p. 27.

¹¹⁹ Ibidem. p. 42.

¹²⁰ Ibidem. p. 42.

No fragmento 53 Heráclito afirma que: “De todas as coisas a guerra [πόλεμος] é pai, de todas as coisas é senhor; a uns mostrou deuses, a outros, homens; de uns fez escravos, de outros, livres”¹²¹. Ao colocar a paternidade de todas as coisas no conflito das coisas se aproxima de um princípio cósmico e titânico. A guerra é o processo de um vir-a-ser incessante, que ao invés de tornar-se algo nefasto é a própria estabilização da ordem, isto é, a guerra é a ordem discordante de si mesma. Disso decorre necessariamente que “justiça é discórdia”, como diz o fragmento 80: “Se há necessidade é a guerra [πόλεμος], que reúne, e a justiça, que desune [ἔριν], e tudo, que se fizer pela desunião [ἔριν], é também necessidade”¹²². A guerra é o símbolo máximo da contradição, enquanto que o agonismo pode ser um jogo de disputa regrado, não no sentido moral, mas como fundamento antitético. O agonismo para Marton:

[...] não se confunde com extermínio nem a precedência com hegemonia. Para que ocorra 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 agonístico¹²³.

O desejo de Nietzsche era o de oferecer uma ode à guerra, mas àquela guerra existencial do homem em meio ao afluxo das vontades, que obviamente não se restringe unicamente à luta espiritual de cunho metafísico. Por isso, o *pólemos* heraclítico oferece uma gama de interpretações das quais poucas se coadunam com a de Nietzsche, tão evidente como na segunda fase de seu pensamento:

Eu saúdo todos os sinais de que se aproxima uma época mais viril, guerreira, que voltará a honrar acima de tudo a valentia! Ela deve abrir caminho para uma época ainda superior e juntar as forças de que esta precisará – a época que levará heroísmo para o conhecimento e travará guerras em nome dos pensamentos e das consequências deles [...] Pois creiam-me! – o segredo para colher da vida a maior fecundidade e a maior fruição é: *viver perigosamente!* Construam suas cidades próximo ao Vesúvio! Mandem seus navios por mares inexplorados! Vivam em guerra com seus pares e consigo mesmos! [...] Enfim o conhecimento estenderá a mão para o que lhe é devido: – ele querará *dominar e possuir*, e vocês juntamente com ele!¹²⁴

Após Heráclito, “[...] os sábios se voltam mais para aquilo que conseguem do enigma do que ao enigma mesmo. A este (enigma n.t.), em contrapartida, entendido como um fundo

¹²¹ HERÁCLITO. In: _____. **Os pensadores originários**. 1999, p. 73.

¹²² Ibidem. p. 81.

¹²³ MARTON, Scarlett. **Extravagâncias. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; UNIJUÍ, 2001, p. 139-140.

¹²⁴ NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. 2001a, Livro IV, § 283, p. 192.

religioso se referem frequentemente a tragédia e a comédia”¹²⁵. Na tragédia *Édipo Rei*, o jovem Édipo escuta do oráculo de Delfos seu terrível destino familiar, e ao chegar em Tebas a esfinge propõe um oráculo: se errar, morre. A arma exigida é a sabedoria que deve obrigatoriamente ser expressa em palavras. Por um lado esse desafio já se distancia do *agon* guerreiro, mas por outro, trata-se de uma disputa mortal.

A pergunta humana e a resposta divina do enigma tornam-se a origem do *agon*, em paralelo com a fonte homérica dos jogos fúnebres de Pátroclo. O vácuo entre pergunta e resposta é o espaço no qual a vontade da *moira* decide o destino do homem. Após um início que vincula o humano ao divino, o enigma se desenvolve preponderantemente na esfera humana com a particularidade de formulações contraditórias. A disputa entre dois adivinhos é um processo xamanístico. Trata-se de homens que estão sob a influência mágico-religiosa. “Um passo adiante, e cai o fundo religioso, e surge em primeiro plano o agonismo, a luta entre dois homens pelo conhecimento: não são mais adivinhos, são sábios, ou melhor, disputam para conquistar o título de sábio”¹²⁶. O enigma é uma fórmula que exprime um objeto real por via irracional, o enigma agônico toma a proposição contraditória como moeda ou como subterfúgio da crueldade de quem não quer ser vencido. A falta de nexo na proposição é a violência que protege aquilo que está ou deve permanecer oculto, ser obscuro é o *pathos* do enigma. No final da época originária, o enigma agônico migrará para o teatro no qual o multiforme da *psykhé* humana continuará profícuo:

Os grandes mestres musicais, Píndaro e Simônides, encaravam-se com desconfiança e ciúme; o sofista, maior dos professores da antiguidade, tinha os outros sofistas como rivais; mesmo o modo mais geral de instrução, a arte dramática, era participado ao povo na forma de uma imensa competição dos grandes artistas musicais e dramáticos. Que maravilhoso! ‘Também o artista guarda rancor do artista.’ E o homem moderno teme o artista, mais do que qualquer outra coisa, as lutas pessoais, enquanto o grego conhece o artista *apenas na luta pessoal*. Onde o homem moderno fareja a fraqueza da obra de arte, o heleno procura a fonte da sua força mais elevada!¹²⁷

Nesse ínterim, o agonismo dialético se enraíza igualmente no pensamento grego. A dialética é o poder impulsivo que unirá dois homens em busca do conhecimento. A pergunta de quem interroga e a resposta de quem responde é a instauração de um agonismo clássico

¹²⁵ [...] i sapienti si rivolgono a ciò che consegue dall’enigma piuttosto che all’enigma stesso. A questo, per contro, intenso come sfondo religioso, fanno spesso riferimento la tragedia e la commedia. COLLI, Giorgio. **La nascita della filosofia**. 15. ed. Milano: Adelphi, 1998, p. 53.

¹²⁶ Un passo ancora, cade lo sfondo religioso, e viene in primo piano l’agonismo, la lotta di due uomini per la conoscenza: non sono più divinatori, sono sapienti, o meglio combattono per conquistare il titolo di sapiente. Ibidem, p. 57.

¹²⁷ NIETZSCHE, F. A disputa de Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000c, p. 73-74.

mediado pela dedução maiêutica e pelos princípios aristotélicos da não-contradição e do terceiro excluído. O reconhecimento, da vitória socrática nos textos de Platão sugere que a demonstração da falácia de uma tese é o suficiente para elevar a lógica discursiva a um patamar de juízo universal. E as categorias aristotélicas padronizaram a excelência da dialética filosófica. Para a filosofia, seu papel social foi o de trazer à tona e clarear aquele agonismo tenebroso da “Idade Média” helênica. Contudo, o processo dialético de desencobrir a contradição através de termos da própria contradição, evidencia um pano de fundo do mais puro enigma e suas duas esferas. “Os enigmas, com efeito, se humanizando assumem uma figura agonística, e por outro lado, a dialética surge do agonismo”¹²⁸.

A dialética clássica é o desenvolvimento, e ao mesmo tempo é o triunfo do filósofo socrático no *agon* contra o sábio originário. Ao descaracterizar o *epos* e o *mithos*, o *logos* socrático preservou a beleza, mas aniquilou o centro nervoso da cultura. Cultura que partira do caos titânico, da fúria homérica, da competição adivinhatória, do estupor dramaturgico para acabar na amenização e no controle dessa natureza pelas linhas escritas da filosofia clássica. Não que seu caráter fosse menos cruel que os antecedentes. Basta averiguar a intenção destrutiva das refutações que Sócrates apresenta aos seus oponentes, a ponto de esfriar o ânimo da própria vontade pela disputa. Sua vitória vem pelo punhal da verdade que não aceita uma sobrevida do *logos* oposto. É matar ou morrer. Essa exaltação da razão obedece aquele impulso original do enigma misterioso e cruel, agora amordaçado que cede seu espaço na *psykhé* para o total domínio da razão. A razão, de complemento secundário tornou-se prioritário. “A partir da dialética, segundo Nietzsche, a disputa se faz no campo da argumentação racional, procurando afastar dos que estão em disputa qualquer perturbação do intelecto”¹²⁹. Nietzsche retém essa perspectiva sobre Sócrates mesmo na terceira fase de seu pensamento: “Com Sócrates, o gosto grego se altera em favor da dialética: que acontece aí propriamente? Sobretudo, um gosto *nobre* é vencido; com a dialética, a plebe se põe em cima”¹³⁰. E mais uma vez, em Nietzsche, plebe não é designada no sentido de classe popular ou camada social inferior: “A palavra plebe para ele designa uma tipologia, um caráter daquele que não tem força, poder”¹³¹.

A partir da metade do século V, quando Atenas alcança o *status* de centro cultural grego, o agonismo dialético deixa de ser um momento agônico reservado para sábios e se

¹²⁸ L'enigma infatti, umanizzandosi, assume una figura agonistica, e d'altra parte la dialettica sorge dall'agonismo. COLLI, G. **La nascita della filosofia**. 1998, p. 78.

¹²⁹ CORDEIRO, Robson Costa. **O corpo como grande razão**: análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche. São Paulo; Annablume, 2012, p. 47.

¹³⁰ NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. 2006a, O problema de Sócrates, § 5, p. 19.

¹³¹ CORDEIRO, R. C. **O corpo como grande razão**. 2012, p. 49.

expande em direção aos espaços públicos. É em meio ao fervilhar cultural, entre competições poéticas e dramatúrgicas que surge a retórica, que guarda o princípio oral e toma para si técnicas e regras que elevam à excelência sua seriedade expressiva. Em suas aulas, em Basiléia, Nietzsche demonstra um reconhecimento salutar sobre a retórica:

[...] a retórica nasce de um povo que vive contudo em representações míticas, e que não conhece a necessidade incondicionada da fidelidade histórica, que prefere ser convencido do que adestrado. [...] Com essas palavras está caracterizado o essencial da vida helênica: todas as questões do entendimento, da vida em si, da necessidade, inclusive do perigo, são concebidas como jogo¹³².

O diálogo platônico, ao mesclar na escrita a dialética e a retórica é o primeiro para não dizer o maior arcabouço histórico, desse universo sob o título de filosofia:

Por exemplo, nos diálogos de Platão, aquilo que possui um destacado sentido artístico é, na maior parte 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 os meus maiores adversários podem; sim, posso fazê-lo melhor do que eles. Nenhum Protágoras criou mitos tão belos quanto os meus, nenhum dramaturgo, um todo tão rico e cativante quanto o *Banquete*, nenhum orador compôs discursos como aqueles que eu apresento no *Górgias* – e agora rejeito tudo isso junto, e condeno toda a arte imitativa! Apenas a disputa fez de mim um poeta, um sofista, um orador!’ Que problema se abre para nós, quando perguntamos pela relação da disputa na concepção da obra de arte!¹³³

Como já visto, no escrito juvenil *A disputa de Homero*, a disputa era um valor divinizado – Éris – fundado na mais pura vontade de poder, a inveja. Diante do perigo da disputa tornar-se uma arrogância generalizada e destrutiva era importante dar um sentido de jogo à vida. A vida como jogo de forças é o motor de uma cultura superior, na medida em que assegura a pluralidade dos movimentos e transformações em sua estrutura. Nietzsche entende no antropomorfismo pré-socrático, a intuição genial que condensava na relação divino-humana a imagem unitária da vontade de poder. O homem moderno ainda vive num mundo antropomorfizado pela metafísica do mundo “verdadeiro”. A ilusão de uma ordem racional através da ideia de sujeito, unidade, ser, são sintomas do niilismo, a face moderna do socratismo. Todos os adjetivos classificatórios continuam partindo de sua imaginação. O

¹³² [...] la retórica nace de un pueblo que vive todavía en representaciones míticas, y que no conoce todavía la necesidad incondicionada de la fidelidad histórica, de un pueblo que prefiere ser convencido que aleccionado. [...] Con estas palabras queda caracterizado lo esencial de la vida helénica: todas las cuestiones del entendimiento, de la vida en sí, de la necesidad, incluso del peligro, son concebidas como juego. NIETZSCHE, F. **La cultura de los griegos**. [1954], p. 219-220.

¹³³ NIETZSCHE, F. *A disputa de Homero*. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**, 2000c, p. 74.

homem valora a natureza a partir do esquecimento de que ele mesmo é o inventor da palavra-ideia natureza. Esquece que a linguagem é criação metafórica alegremente conduzida pelo impulso artístico de alguns homens¹³⁴.

No encaminhamento de sua filosofia, Nietzsche continuará no desenvolvimento agônico em relação à metafísica. A realidade não é nem lógica, nem mecânica, é uma dinâmica da vontade de poder. Vontade é o movimento, comportamento e relação entre forças. No homem, a ação desse conjunto de forças não encontra repouso algum, pois as configurações de forças significam multiplicidade incessante em cada instante seguinte. Nietzsche se volta para a formulação da realidade, agora livre de qualquer substância criadora da existência. A vontade de poder é a própria realidade. Na afirmação ou na negação da vida, no tudo possuir ou na vontade do nada: é sempre a vontade. Toda forma de conhecimento advém da relação de forças, e seu agonismo se desenvolve quando da imposição de valores: “Ao falar de valores, falamos sob a inspiração, sob a ótica da vida: a vida mesma nos força a estabelecer valores, ela mesma valora através de nós, *ao estabelecermos valores ...*”¹³⁵.

Como impulso fundante e vital do homem, a vontade é a sua natureza autêntica. A admiração nietzschiana ao estado de espírito agônico, dos gregos, tem um pressuposto filosófico. O impulso criador de arbitrar e estabelecer uma cultura violenta, com a homérica, e cruel, como a trágica, é a irracionalidade enquanto criadora de mundo. Vontade, impulso, pulsão, inconsciente, terminologia demasiada moderna que o filósofo alemão utiliza na criação de um novo significado da vida. O superar tudo que lhe é transcendente e o retorno à imanência. A superação da metafísica ascética arraigada na religião, ciência, arte e filosofia é o retorno à vida como vontade de poder. A vida volta a abraçar o movimento contrastante. Ela é luta, e sob o efeito trágico¹³⁶, se alegra nessa afirmação, que a faz compreender e superar a dor desse encontro.

2.3 Agon na Modernidade pela perspectiva do jovem Nietzsche

No primeiro capítulo dessa dissertação tratou-se de analisar a *arete* antiga que despertara em Nietzsche o brilho aristocrático, a consequente problematização do trabalho moderno e a relevância da arte agora elevada a uma distinção superior. Paralelo à

¹³⁴ N. do autor: a questão verdade-metáfora será desenvolvida no terceiro capítulo (3.1) desta dissertação.

¹³⁵ NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. 2006a, Moral como natureza, § 5, p. 37.

¹³⁶ A análise do trágico será desenvolvida no terceiro capítulo (3.3) desta dissertação.

problematização do trabalho moderno, o filósofo promove um forte agonismo contra o Estado moderno, como máquina política da vontade decadente. Sob as rédeas do Estado, a cultura se transforma numa vileza. Por conseguinte, nesta parte do segundo capítulo será analisada a crítica do jovem Nietzsche ao Estado, que se coaduna com a aquela crítica ao trabalho analisada anteriormente. Para Nietzsche, o agonismo é o solo frutífero da humanidade, e toda corrente de força que arrasta os homens à igualdade homogênea é um típico espectro da decadência, que deve ser combatido.

A universalização do dever trabalhista, mesmo quando orientado para a criação artística, é a chama da crueldade de um novo escravagismo agora sorrateiro na política estatal moderna. Esse é o retrato melancólico de uma sociedade amarrada à necessidade de ser um Estado forte. A exigência desse Estado é o grito de compaixão da “toupeira cega da cultura”. Um Estado que almeja ser grande através de uma homogeneização social que aniquila qualquer singularidade humana está fadado ao declínio. Na Grécia em que cultura, religião e a *polis* formavam as três instituições que conduziam a sociedade com a rigidez da “mão de ferro”, todo grito de guerra ecoava como um êxtase da singularidade humana:

Entre os gregos, esse impulso é tão carregado que sempre volta a se enfiar contra si mesmo e a fincar os dentes na própria carne. Essa rivalidade sangrenta de uma cidade contra a outra, de uma facção contra outra, essa cobiça mortífera das pequenas guerras, o triunfo de tigre sobre o cadáver do inimigo abatido, em poucas palavras a renovação ininterrupta daquelas cenas de batalha e horror em Tróia, em cuja contemplação vemos Homero mergulhar cheio de entusiasmo, como autêntico heleno – em que sentido interpretar tal barbárie inocente do estado grego? De onde ele retira sua desculpa diante da cadeira do juiz do direito eterno? Orgulhoso e quieto, o estado avança: quem o conduz pela mão é a magnífica mulher que floresce, a sociedade grega. Por essa Helena, ele fez aquela guerra – que juiz de barba grisalha poderia condená-lo?

No meio dessa misteriosa conexão que pressentimos entre o estado e a arte, cobiça política e geração artística, campo de batalha e obra de arte, entendemos por estado, como já foi dito, a mola de ferro que impele o processo social. Sem estado, no natural *bellum omnium contra omnes*, a sociedade não pode de modo algum lançar raízes em uma escala maior e além do âmbito familiar¹³⁷.

A referência a essa longa passagem tem um objetivo definido, qual seja, destacar a necessidade do confronto, como condição determinante para o florescimento de uma sociedade autêntica. No intervalo das guerras, no estado liquidante de todo pessimismo prático, a cultura grega se renova e floresce. Homero narra a guerra de Tróia, Heráclito saúda

¹³⁷ NIETZSCHE, F. O estado grego. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**, 2000b, p. 48-49.

a guerra após os persas devastarem a sua terra e Platão escreve sob os restos de uma Atenas devastada pela guerra do Peloponeso¹³⁸. Nenhum desses advogou pela paz perpétua ou pelo direitos a todos. O Estado moderno, ao agradar e bajular o egoísmo das massas e seus representantes do direito igualitário liberal e iluminista, afasta-se da sua natural origem. Esse afastamento ou medo criado do confronto é o efeito colateral do pavor de prejuízo dos agentes financeiros internacionais que louvam e servem, acima de tudo, suas ações nas bolsas de valores¹³⁹. O burburinho liberal é o caráter revolucionário pelo avesso, é a luta da aristocracia monetária cuja única virtude é o volume financeiro capitalizado. A paz entre os povos é mais uma arma do seu egoísmo na ânsia de não perder o fluxo lucrativo. É a vontade de poder usada na busca pela prosperidade financeira que sacrifica todos os instintos.

Para Nietzsche a distância entre cultura elevada e barbárie é mediada pela força criativa da arte ao representar a crueldade humana na sua irracionalidade. Essa situação distinta e inseparável forma a tensão do arco cultural, sempre envergado contra a vontade, mas sem a tensão da envergadura não teria utilidade para o arqueiro. Para o gênio artístico essa tensão existencial é um fator enobecedor da cultura, é o tigre enfurecido que de tempos em tempos readquire a liberdade. O confronto como válvula de escape para os instintos animais de uma cultura chocam-se com as intenções das outras forças institucionais: Estado e religião. Para o Estado e para a religião moderna, a cultura deve aliar-se a eles no sentido de fomentarem o valor do trabalho e a compaixão mútua. Contra essa apropriação pueril da cultura, o filósofo compactua com a reflexão de Burckhardt:

[...] chamamos de Cultura a soma total de criações espontâneas do espírito que não reivindicam para si uma validade obrigatória universal. Ela age ininterruptamente, como elemento modificador e desagregador, sobre ambos os organismos vitais extáticos – exceto nos casos em que estes se servem completamente dela e a limitam, utilizando-a meramente para lograr seus próprios objetivos¹⁴⁰.

¹³⁸ Ao tratar do século IV a.C. como a “época de Platão”, Jaeger oferece um panorama entre trevas: “Quem acreditar que a essência da História consiste na vida orgânica das nações individuais terá de encarar o séc. IV como uma fase mais avançada do declínio do poder político da Grécia, mas também da estrutura interna da sociedade grega [...] Através das trevas cada vez mais espessa da catástrofe política, é nele que se revelam, como que forçados pelas exigências do tempo, os grandes gênios da educação, com os seus sistemas clássicos de filosofia e retórica política” JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 475-476.

¹³⁹ NIETZSCHE, F. O estado grego. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**, 2000b, p. 51.

¹⁴⁰ BURCKHARDT, J. **Reflexões sobre a história**. 1961, p. 62.

Na fase de crescimento, as três forças elementares interagem e ajudam-se de maneira recíproca. Quando amadurecem e alcançam o esplendor inicia a disputa pelo poder hegemônico, o que provoca a decadência. Modificada pelos “bons modos” da racionalidade moderna, a crueldade das decisões políticas, religiosas e artísticas trilham a mesma trajetória do declínio grego. Para Burckhardt, a guerra é fator fundamental de crescimento de uma sociedade ao redimensionar toda a sua estrutura psíquica através do sacrifício humano de seus soldados numa forte ascendência à glória homérica¹⁴¹:

[...] um longo período de paz provoca não somente uma debilitação profunda como também permite a criação de imensas quantidades de existências precárias, feitas de angústia e de miséria, brotadas exclusivamente da paz e que se agarram sofregamente às suas míseras existências, reclamando a altos brados a defesa de seus ‘direitos’¹⁴².

Distante de qualquer apologia à guerra propriamente dita¹⁴³, Nietzsche tem no espírito homérico e originário de modo geral, um instrumento valioso na admoestação para a luta contra a paralisação do estado natural do espírito humano vivaz, mas agora absorto e sufocado por uma cultura estatizada. O consentimento nietzschiano ao uso da força é numa perspectiva estritamente filosófica. Por isso, o mito, isto é, o simbolismo homérico do agonismo contribui diretamente para a elevação da luta contra um adversário, que também deve ser forte. Nos escritos da juventude, Nietzsche pouco aborda a política no sentido moderno, ele se detém de modo irreversível na análise da relação entre indivíduo e Estado de onde surge uma postura antidemocrática e resplandece a aristocrática¹⁴⁴. Nesse momento há uma decantação do *pólemos* originário que pelo filtro cultural da Modernidade emerge ainda polêmico com Nietzsche. É com um *thymos* homérico que Nietzsche insere uma perspectiva agônica em sua filosofia para apontar o espírito enfraquecido do homem moderno.

¹⁴¹ N. do autor: O florescimento cultural grego pós-guerra médica, o helenismo pós-guerra do Peloponeso e até mesmo no século XX, com o florescimento sociocultural da Europa pós Segunda Guerra Mundial mostram que o pós-guerra é um momento catalisador das qualidades de um povo até então dispersas.

¹⁴² BURCKHARDT, J. **Reflexões sobre a história**. 1961, p. 168.

¹⁴³ N. do autor: Na Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), Nietzsche participou como enfermeiro, por duas semanas. Mas não partilhou do entusiasmo generalizado pelo nascimento do império alemão. Pois já percebia a terrível calamidade histórica por trás desse evento. E que o conduziu a um tipo de profetismo filosófico contra toda forma de autoritarismo, tão marcante em seus escritos.

¹⁴⁴ MARTON, Scarlett. Nietzsche e a crítica da democracia. **Dissertatio**, UFPel, v. 33, p. 19, 2011.

A cultura no sentido de formação envolve os valores em um plano acima da contingência e circunstancialidade da sociedade moderna. O entrave moderno é que o Estado se transformou na força hegemônica, sob o qual a cultura deve abandonar suas aspirações mais altas, sob a ótica da vida, para se submeter às estratégias manipuladoras do Estado e ao interesse econômico. Esta situação, acaba por reduzir o homem a uma “moeda corrente” num sistema onde o lucro é identificado como felicidade plena, e o Estado como o maior fomentador e *mistagogo* da cultura. Nas conferências que constituem *Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino* (1872), Nietzsche se manifesta contrário à pretensão iluminista de “cultura para todos” e da tendência moderna uníssona ao Estado hegeliano: “Aqui temos um fenômeno novo! O Estado como estrela guia da cultura!”¹⁴⁵. Uma cultura uniformizada pelo Estado não deixa de se espelhar na concepção grega e no seu reconhecimento do Estado. Porém, para Nietzsche o Estado grego era um ente companheiro dos helenos nas transformações criativas e originais da sociedade, e não apenas um guarda de fronteiras e obsoleto legislador. Desse modo, a Grécia era um rico emaranhado de cidades-estado autônomas.

Na *III Consideração intempestiva* (1874), Nietzsche toma Schopenhauer como modelo para uma cultura autêntica. Ele se contrapõe àquela desvirtuada do Estado moderno e até mesmo do sistema educacional que nessa época já se volta para uma cultura mercadológica do saber. E ao desenvolver a contraposição entre Estado e cultura, o filósofo problematiza as intervenções estatais como aniquiladoras da verdadeira cultura. O espírito arraigado na formação e expressão de uma cultura possui sua melhor representação na singularidade do caráter nobre, nisso reside a importância da imagem schopenhaueriana. O Estado é um exercício de poder que pode fomentar o nascimento e o desenvolvimento do indivíduo de caráter superior, como também pode se tornar o facilitador do niilismo. A ruína está ao deturpar os ideais nobres através do incentivo e reconhecimento supremo dos valores burgueses, o acúmulo de riqueza financeira, e o estilo de vida pautado na acomodação e ostentação de tal *status*. É se contrapondo à euforia da unificação dos Estados alemães, ao sucesso do Industrialismo, à ascensão da classe média como elite social e a homogeneização mercantil do ensino em sua época que o agônico Nietzsche não se omite em expressar seus argumentos sociopolíticos. “Desde que o mundo existe, se viu frequentemente serem fundados Estados; esta é uma velha história. Como uma inovação política bastaria para fazer

¹⁴⁵ NIETZSCHE, F. Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino. In: _____. **Escritos sobre educação**. 2012a, p. 118.

dos homens, de uma vez para sempre, os felizes habitantes da terra?”¹⁴⁶. E na continuação de sua crítica contra a submissão da cultura diante do Estado moderno:

Então, como vê o filósofo a cultura na nossa época? Completamente diferente, é preciso confessar, de todos estes professores de filosofia satisfeitos com o Estado em que vivem. Quando ele pensa na pressa geral, no crescimento vertiginoso da queda, no desaparecimento de todo recolhimento, de toda simplicidade, ele parece quase discernir os sintomas de uma extirpação e de um desenraizamento completos da cultura¹⁴⁷.

Todos padecem das agruras dos poderes políticos e financeiros que predominam na sociedade. Há uma guerra ideológica no interior desses sistemas que incita o confronto de todos contra todos, e, é nas tentativas de dissimular toda esta animalidade que o homem reitera ainda mais sua face animalesca. Ao agir assim, ele não só recrudescer sua natureza instintiva e cruel, como a supera em degenerações. Pois, por um lado, a usa para suas conquistas, e por outro, a denigre sutilmente ao se recusar em admitir tal crueldade. O homem que atrela seu espírito ao Estado, ao lucro, à vida social ou à ciência de forma integral, troca sua *arete* e sua natureza autêntica por tudo aquilo que é secundário. A secundariedade das políticas públicas com sua ostentação ancorada no consumismo tornou-se o fundamento da cultura. O objetivo formativo neste ambiente visa capacitar o homem para provir e gerir tanto os bens quanto o ter como ideais de felicidade. A cultura decadente busca e incentiva o nascimento de homens públicos, empresários e eruditos acadêmicos para a manutenção do sistema, daí a propaganda de segurança e comodidade social, em detrimento de uma formação crítica.

Um dos maiores obstáculos para se instaurar uma cultura elevada é a massificação dos valores decadentes. A vontade de estender a todos, as felicidades e infelicidades de alguns tecnocratas é algo antinatural. Por natureza os homens são diferentes uns dos outros. Uma sociedade igualitária é inviável já na sua natureza biológica. O primeiro e mais ativo estágio da cultura é aquele que brota da interpretação que o indivíduo realiza sobre a sua ambiência. É desse estágio que alguns podem adquirir o significado mais profundo da vida e não uma devoção àquilo que está fora de si: o Estado, o trabalho, a academia, a ciência, etc. Esse sentido mais profundo é reconhecer em si a dignidade de seu caráter nobre: “Com este desígnio, ele se coloca na esfera da *cultura*; pois esta é a filha do conhecimento de si, e da

¹⁴⁶ NIETZSCHE, F. III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador. In: _____. **Escritos sobre educação**. 2012b, p. 192.

¹⁴⁷ Ibidem. 193.

insatisfação de si, de todo indivíduo”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ NIETZSCHE, F. III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador. In: _____. **Escritos sobre educação**. 2012b, p. 214.

3. DO SENTIDO DE MITO AO DIONISO NIETZSCHIANO

O livro *O nascimento da tragédia*, de 1872, é o marco oficial do início da filosofia nietzschiana que fiel ao espírito agônico, desperta imediatamente uma polêmica acadêmica. Em 1886, o título original *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, foi mudado pelo autor para o atual *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. O fato de após tantos anos, da primeira edição, o autor acrescentar uma introdução intitulada *Tentativa de autocrítica* revela o desejo de contornar uma série de problemas trazidos na primeira edição. “Seja o que for aquilo que possa estar na base deste livro problemático, deve ter sido uma questão de primeira ordem e máxima atração...”¹⁴⁹. Problemas, tais como o desprezo pela ciência, pela cultura alexandrina, a veneração schopenhaueriana e a devoção pelo espírito wagneriano da “metafísica da arte” que concebia o mundo como fenômeno estético. Entretanto, mesmo diante de uma despedida da “metafísica do artista”, numa perspectiva o Nietzsche maduro não cede, o seu discipulado filosófico-dionisiaco. O mito Dioniso, desde as conferências em Basileia, continuará como brasão imagético e porta de entrada de sua filosofia.

A polaridade apolíneo-dionisiaca contaminará, pela sua *mania* genial, todos os estudos sobre cultura que partem de Nietzsche. A estranheza em relação a filologia e a atração pela filosofia é nutrida pela vontade de encontrar um elemento criativo no pensamento moderno. E neste momento o mito dionisiaco é a chave intuitiva do mundo helênico. Mito, enquanto intuição que se transforma em palavra capaz de percorrer toda a filosofia da história, e instaura uma genealogia igualmente mais intuitiva que lógica. O mito Dioniso desvela o caráter grego, da desmedida irracional, ainda desconhecido e estranho ao erudito moderno. Caráter este que tinha na sensibilidade da dor, o pessimismo afirmativo da vida. Por isso, a necessidade nietzschiana em traçar uma delimitação entre o “homem homérico”, a “época trágica” e a “clássica”. O mito agônico de Homero prepara a arte trágica, e a tragédia é a representante da dor dionisiaca que afirma a exuberância vital da humanidade. Na terceira fase de seu pensamento, o filósofo continua imbuído nesta intuição: “Na doutrina dos mistérios a dor é santificada [...] todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor ...”¹⁵⁰. E mais adiante, não titubeia ao reconhecer, que “o *Nascimento da tragédia* foi minha primeira tresvaloração de todos os valores: com isso estou de volta ao terreno em que

¹⁴⁹ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, Tentativa de autocrítica, §1, p. 13.

¹⁵⁰ NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. 2006a, O que devo aos antigos, § 4, p. 106.

medra meu querer, meu saber – eu, o último discípulo do filósofo Dionísio [...]”¹⁵¹. Nietzsche contraria a tradição erudita, e encontra no mito entrelaçado na arte, a resposta ao atávico horror do homem diante das incontáveis transformações da natureza. O mito oferece a possibilidade de uma união entre a alegria e a dor da vida, entre a vontade de viver e o horror da finitude humana imposta pela natureza. O filósofo rejeita a condição sujeito-objeto estipulada pela filosofia Moderna para ordenar a relação homem-natureza. Apolo e Dioniso são os signos que representam a necessidade por uma retrospectiva da interpenetração homem-natureza. Ambos os mitos apontam para o devir existencial, que não se pauta unicamente no viver.

No momento em que o mito dionisíaco deixa de cercear o sofrimento existencial através do extasiante estado “fora de si”, surge o otimismo socrático, marcado pela identidade fixa do indivíduo, que arrefecerá a vitalidade do homem grego. O mito Apolo e Dioniso, e seus respectivos elementos, são apresentados inicialmente numa perspectiva estética: são “*impulsos artísticos da natureza*”¹⁵². O mito é justamente a construção imagética dos impulsos que Nietzsche, ao longo de sua obra ousará interligá-los ao conceito, em outra palavra, ao *logos* literário. A partir da relação entre apolíneo e dionisíaco, o filósofo enriquecerá com mais uma variante a múltipla e duradoura trajetória de Dioniso desde as plaquetas micênicas. E para uma melhor apropriação dessa relação, neste capítulo, se promoverá uma genealogia do mito, em seguida, a origem de Dioniso, e finalmente, a apresentação dessa divindade por Nietzsche.

3.1 O arquétipo do mito

A época Arcaica é notoriamente o período da hipervalorização mítica, daí seu caráter originário. Na época Clássica, com Heródoto e Platão é imposto ao mito um significado de compreensão inferior e alterado da atividade intelectual, embora o platonismo não exclua totalmente o mito de sua *paidéia* filosófica. Em um salto nessa análise, no século XVIII, Giambattista Vico afirma que o mito é uma forma autônoma e verdadeira de pensamento. Para o filósofo italiano, a origem do mito provém de uma narrativa verídica e somente transformada, de maneira incompreensível, na sua evolutiva transmissão oral, e desta para a

¹⁵¹ Ibidem. § 5, p. 107.

¹⁵² NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 2, p. 32.

escrita. Em um paralelismo com a interpretação de Vico, o Romantismo e o movimento *Sturm und Drang* se contrapõem à razão iluminista, ao considerar o mito como a religião natural do gênero humano. Esses movimentos valorizam a superioridade do sentimento artístico da vida contra a filosofia puramente racionalista. Atualmente, por vias filosóficas, sociológicas e psicanalíticas há um movimento paralelo ao ceticismo, reinante na ciência, de reconsideração da importância do mito como um dos fatores determinantes da continuidade da cultura. Destarte percebe-se uma clara trajetória, ora serpenteada e ora oscilante do mito.

Para Homero, mito significa única e exclusivamente palavra. E o agravante epistêmico é que além de mito, os termos *epos* e *logos* usados nos poemas possuem o mesmo significado. Nesse sentido, na *Ilíada*, Agamémnon trata Crises com “palavras [*μῦθον*] desabridas”¹⁵³. Nestor engendra uma sequência em escala do caráter nobre: “Cumpre-te, pois não somente falar [*ἔπος*], mas saber dar ouvidos, sim, conceder atenção [*θυμὸς*], quando alguém for levado a propor-te algo razoável [*ἀγαθόν*]. Depende de ti por em prática a ideia”¹⁵⁴. O termo *logos*, na *Ilíada*, é empregado quando Pátroclo está na tenda de Eurípilo: “em colóquio amistoso [*ἔτερπε λόγοις*]”¹⁵⁵. E na *Odisseia*, o termo aparece numa resposta de Atena a Zeus sobre a filha de Atlante que domina e seduz Odisseu numa ilha; “sempre com termos melífluos e vozes [*λόγοισιν*] de força suasória”¹⁵⁶. A tríade *epos*, mito e *logos* formam as expressões que indicam palavra, enquanto que aquilo entendido por religião, nada mais é para Homero que *θεοί*: deuses. O sentido religioso neste universo é apenas o resumo de uma ação conjunta entre homens e deuses. Na epopeia, a palavra já se move em direção a ação com seu atestado mais nobre no âmbito divino, quando Tétis se dirige a Zeus: “Se já algum dia, Zeus Pai, te fui grata entre os deuses eternos, seja por meio de ações ou palavras [*ἔπει ἢ ἔργῳ*]”¹⁵⁷. Por conseguinte, é através de uma propensão humana, de um caráter atento, que o divino interfere e oferece uma capacidade extra, guerreira a um, artística a outro e “bons pensamentos [*νόον*] Zeus grande no peito de um outro coloca”¹⁵⁸.

No sentido de contribuir com a análise nietzschiana sobre o mito, desenvolvida nesta dissertação, Heidegger em *Parmênides* oferece uma explicação perspicaz na comparação entre mito, *epos* e *logos*. Para Heidegger, mito também é palavra no estrito sentido do termo:

¹⁵³ Homero. *Ilíada*. 2005, I, 25. Nessa citação, a dissertação usa a tradução de Lourenço (2005), pois na de Carlos Alberto Nunes (2011) a passagem recebe a seguinte tradução “insultos pesados”.

¹⁵⁴ HOMERO. *Ilíada*. 2011, IX, 100-102.

¹⁵⁵ Ibidem. XV, 393.

¹⁵⁶ HOMERO. *Odisseia*. 1974, I, 56.

¹⁵⁷ HOMERO. *Ilíada*. 2011, I, 503-504.

¹⁵⁸ Ibidem. XIII, 702.

“*μῦθος* é a palavra grega que expressa o que pode ser dito antes de tudo o mais”¹⁵⁹. Quando parte de um sábio que pensa ou de um deus que vaticina por oráculos, o mito torna-se um valor transmitido na formação e desenvolvimento da cultura: “A essência do próprio *μῦθος* é determinada com base na *ἀλήθεια*”¹⁶⁰. É certo que para Homero e os pensadores originários – Parmênides, Heráclito e Anaximandro¹⁶¹ – palavra e ação eram concomitantes. Parmênides se apresenta como um mântico inspirado pela deusa *Alétheia*. O que determina o mito originário não são fábulas e alegorias, mas a experiência de alguém enquanto verdade que se desvela pela palavra.

A palavra na sua frieza é o ato de dizer; na sua beleza é o pensamento poetizado pelo ritmo estrófico, e só então, é palavra sublime elevada à condição do divino quando extrapola as duas medidas anteriores. Divino desvinculado de qualquer moral teológica, a *Alétheia* é uma das representações das formas originárias com Noite, Dia, Terra, Céu, Caos descobertas e reveladas na palavra. Essa palavra co-participava da estrutura orgânica e divina do homem e por isso estava numa relação do ser com este homem. Era a captação da dimensão mágica do homem. E aqueles que não conheciam a magnitude dessa mística eram classificados como bárbaros, “[...] aqueles que têm uma espécie estranha de linguagem que não é nem *μῦθος*, nem *λόγος*, nem *ἔπος*”¹⁶². Para o grego, o bárbaro pode até possuir uma formação ou no sentido moderno, uma cultura, mas esse grego não se forma por um gênio técnico de educação puramente racional. Esse homem mítico está em relação direta com os mistérios da *physis*:

Mῦθος, ἔπος, λόγος, se co-pertencem essencialmente. ‘*Mithos*’ e ‘*logos*’ aparecem numa oposição erroneamente muito discutida, somente porque são o mesmo na poesia e no pensamento grego. No título ambíguo e confuso de ‘mitologia’, as palavras *μῦθος* e *λόγος* são conectadas de tal maneira que ambas perdem sua essência primordial. Tentar compreender *μῦθος* com o auxílio da ‘mitologia’ é um procedimento equivalente a tirar água com a ajuda de uma peneira¹⁶³.

¹⁵⁹ HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. Tradução de Sérgio Mário Wrublevski; revisão de Renato Kirchner. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 92.

¹⁶⁰ Ibidem. p. 92.

¹⁶¹ Os primeiros filósofos, embora considerados *físicos*, viviam em profunda consonância com as verdades divinas. No proêmio parmenidiano (I, 23) o sábio diz: “E a deusa [*θεά*] me acolheu graciosa e profusamente, tomou a mão na sua, e desta maneira trazendo o epos à fala ...” Parmênides. In: _____. **Os pensadores originários**. 1999, p. 45. A citação supracitada demonstra, ao menos, uma iniciação. E segundo Diógenes Laércio, Heráclito ao romper com sua *polis* se refugiou no templo de Ártemis e nele depositou como um *ex-voto* seus escritos reunido num volume intitulado *Peri Physeos*. BERGE, Damião. **O logos heraclítico**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro 1969, p. 56.

¹⁶² HEIDEGGER, M. **Parmênides**. 2008, p. 105.

¹⁶³ Ibidem. p. 106.

A multiforme expressão da realidade enquanto verdade também é perceptível na *Teogonia* de Hesíodo com outra tríade linguística. No início da obra há uma narrativa entre os versos 1 e 34, na qual, a partir do verso 22, um pastor de cabras se torna o aedo e mântico Hesíodo. Ele expõe a epifania das Musas no monte Hélicon: “Sabemos contar mentiras [ψεύδεα] muito semelhantes às realidades [ἐτύμοισιν], mas sabemos também, quando o queremos, proclamar verdades [ἀληθεία]”¹⁶⁴. A *alétheia* é a verdade revelada, o *étymon* é a realidade visível e provativa, e *pseudo* é o simulacro da realidade enquanto aquilo que a divindade encobre¹⁶⁵.

Por serem capazes de usar o *pseudo*, as Musas hesiódicas justificam sua validade como palavra divina e formativa¹⁶⁶. *Pseudo* é a palavra ainda encoberta da realidade, não disponibilizada pelo mântico. O poeta ou o sábio originário, longe de resolverem ou descobrirem o enigma, apenas o indicam pelo mito, *epos* e *logos*. O posterior agonismo linguístico entre a verdade e suas oposições – inverdade e inverídico – colocará o *pseudo* também como um antagonista da verdade. Essa declinação qualitativa até ao *falsum* latino se completa no pensamento ocidental como transgressão criminosa, delito. O homem moderno se esqueceu da originária metáfora que Homero, Hesíodo e os dramaturgos trágicos conheciam bem, o poeta como artista criador que joga com o sentido de unidade. Através desse esquecimento, o homem moderno começa a ver a realidade sob a ótica petrificadora de determinadas metáforas que o impulso à verdade encontra habituais. É a luta do habitual contra a exceção. As epopeias mostram a mobilidade e o pluralismo das “categorias” de verdade sem pudor e sem máscara moralista; é a realidade mostrada pela arte. Nietzsche percebe na Modernidade uma distância doentia entre arte e verdade. Ele não rejeita o brilho

¹⁶⁴ Hesíodo. **Teogonia**. Tradução do original grego e comentário de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: UFF, 1979, § 27-28, p. 26. De acordo com Torrano: “Esses versos de Hesíodo descrevem e documentam uma experiência da linguagem na qual a linguagem é concebida como um aspecto fundamental do mundo que nos interpela apresentando-se como a verdade do mundo sob esse aspecto”. TORRANO, Jaa. O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo. **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, p. 29, jul./dez. 1997.

¹⁶⁵ “Assim se vê que no mito vigora indissolúvel nexa entre conhecimento, verdade e existência”. Ibidem, p. 31.

¹⁶⁶ “No mesmo sentido há de se entender as ‘mentiras’ de que falam as Musas. *Pseudéa*, ‘Mentiras’, não é mero produto do fazer humano, nem somente traços do comportamento de alguém; mas é, sim, uma forma divina do mundo, divindade que a *Teogonia* de Hesíodo enumera entre os filhos da Noite, juntamente com *Léthe*.

Também esta *Léthe* não é ‘esquecimento’, ‘olvido’, ‘oblívio’, como um fenômeno psicológico, como um traço do comportamento humano. *Léthe*, como uma forma divina do mundo, mais bem se poderia traduzir ‘Obliviosa’ ou ‘Latência’: ela é a divindade que impõe um véu e encobre e o assim velado e encoberto passa despercebido aos homens.

Léthe, ‘Latência’, filha da Noite tenebrosa, contrapõe-se, de modo simétrico e especular a *Mnemosýne*, ‘Memória’, filha de Terra e Céu, mãe das Musas, se uma e outra se consideram formas divinas e aspectos fundamentais do mundo. Nesse sentido, poder-se-ia traduzir *a-lethéa* por ‘revelações’...”. Ibidem, p. 31-32.

que o termo verdade pode trazer para tudo aquilo que é autêntico. Afinal o pessimismo artístico vê o absurdo da existência como uma verdade caótica.

A tríade linguística da verdade hesiódica parece se correlacionar com a tríade estrutural da palavra homérica na qual a noção de verdade está evidenciada pela presença divina. Enquanto a homérica é a manifestação do impulso linguístico, a hesiódica já incorpora nesse impulso a vontade de verdade. E ambas convergem à noção de que a verdade se manifesta na pluralidade. A linguagem metafórica desenvolvida por Hesíodo para tratar da verdade, encontra um eco crítico favorável em Nietzsche. Aquilo que Hesíodo pensa ser inspiração divina, Nietzsche trata como vontade, mas ambos tomam a linguagem mítica como veículo da verdade. Impensável na Modernidade: verdade como fruto da criatividade. Fruto instintivo de algum gênio artístico, da natureza lúdica do intelecto humano, e não unicamente do pensamento racional ou de alguma revelação divina inartística. Para Nietzsche, enquanto palavra, o mito é a manifestação de pulsões capazes de constituir enunciados. Entretanto: “O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão”¹⁶⁷.

A tradição ocidental, do conceito de verdade, parte da adequação entre intelecto racional-lógico e realidade material. O racionalismo determina ao mito-mítico-mitológico o caráter de metáfora dada a imprecisão cognitiva de trazer mais de um significado numa única fórmula linguística. A mesma tradição outorga ao *logos*-lógica o sentido de signo da verdade, o que acaba evidenciando uma construção metafórica às avessas: tudo que é lógico e científico é verdade! Na vontade de verdade hesiódica se vislumbra uma metafísica, na qual a entidade divina, do alto de seu poder privilegiado valida três formas de procedimento sýgnicos em relação às coisas. Em tal pluralidade, a moral ocupa um lugar secundário de adjetivo intensificador do valor de determinada coisa colocada em jogo. Por conseguinte, a tríade hesiódica se enquadra numa perspectiva extra-moral quando valida igualmente *alétheia*, *étymon* e *pseudo*. Nietzsche, saliente que o intelecto é o meio pelo qual os “indivíduos mais fracos” conseguem se preservar na luta pela sobrevivência. Nesse *agon* existencial formulam-se metáforas e as elevam à categoria de verdade:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram

¹⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: _____. **Os pensadores**. 3. ed. Seleção de textos Gérard Lebrun; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, § 1, p. 47.

ênfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas [...] as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível ...¹⁶⁸

Diante da grave acusação, acima exposta, a um dos conceitos tradicionais da filosofia, pode surgir, entre várias, uma pergunta. Como que um filósofo tão condescendente ao mito pode operar uma desmitologização, se ele mesmo, posteriormente, se declarará “filósofo de Dioniso”? Nietzsche não se posiciona contra a mentira (*pia fraus*), mas reorienta a genealogia da verdade. A crítica à metafísica da verdade guarda uma relação com a metafísica da arte nietzschiana. Dioniso e Apolo são dois mitos autênticos que não necessitam de uma desmitologização, diferente da verdade. A *adaequatio* em relação aos elementos apolíneo e dionisíaco é livre e espontânea de acordo com a vontade do leitor. Não há um elemento legislador e oculto que venha a acusar a consciência de quem despreza esses dois “impulsos estéticos da natureza”. O apelo à mitologia aberta, do filósofo, mostra justamente a necessidade de criar novos valores. Suposições, avaliações e designações que venham a vivificar a cultura moderna diante do engessamento conceitual da realidade. O desvelamento mítico da verdade é uma das primeiras delimitações nietzschiana em relação ao niilismo.

O filósofo desfaz uma longa tradição ocidental e volta a reduzir verdade à condição de valor, e este, em função da sobrevivência sociocultural dos indivíduos. Para um grego antigo, a construção socrática de verdade era apenas uma variável dentro de um vasto universo de ideias. O problema niilista da Modernidade foi tomar a forma de verdade socrática como regra imperativa. Esse enquadramento reducionista do impulso fundamental do homem, isto é, da formação de metáforas elevadas à condição de verdade única, leva um tipo de homem (trágico) a procurar “[...] um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*”¹⁶⁹. Revalorizar a metáfora é continuar na importância que a propriedade da verdade carrega, contanto que seu peso volte a ser redistribuído numa alusão à herança grega: “O dia de vigília de um povo de emoções míticas, por exemplo os gregos antigos, é de fato, pelo milagre constantemente atuante, que o mito aceita, mais semelhante ao sonho do que o dia do pensador que chegou à sobriedade da ciência”¹⁷⁰. A metafísica da arte, neste momento, funciona como fundo estético de uma batalha serrada. Nietzsche se contrapõe à qualquer hábito mental que diminua as forças vitais, e conseqüentemente, esgote qualquer esperança de renascimento. O destronamento, do conceito

¹⁶⁸ NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: _____. **Os pensadores**. 1983, § 1, p. 48.

¹⁶⁹ Ibidem. §2, p. 50.

¹⁷⁰ Ibidem. § 2, p. 51.

de verdade relegado a uma condição secundária, liberta a própria filosofia de uma série de querelas moralistas, nas quais, um dos efeitos era o de perpetuar essa ao jugo da religião¹⁷¹.

A ideia de verdade unívoca, como um efeito da redução e enrijecimento moral de uma cultura decadente, significa a tentativa de perpetuar uma única metáfora. Esta, ao tomar as outras formas de verdades como enganos, acaba igualmente reduzindo-se num mito depressivo, pois é oriunda da mesma matriz linguística daquelas. Tanto a moral que nela subjaz, e ela própria, enquanto palavra perde o valor construtivo e demonstrativo da realidade. Só persiste na época Contemporânea, porque foi tomada como engano convencional que atravessa os fundamentos e justificativas da religião à ciência. É o comodismo de instaurar uma essência e ordenar a multiplicidade, que nada mais é, do que uma máscara mítica, tal que, um sonho brutalizado pela fumosidade moralista. Nietzsche propõe um caminho inverso pelo desmascaramento, sem perder o onirismo e a ebriedade, tal paradoxo, visa à preservação da arte mitificada do elemento verdade. A clareza mítica recebe a insígnia da verdade. A fragilidade, do mito na demarcação cognitiva, é a iluminação do vir-a-ser de uma cultura superior. Mais tarde, em 1881, Nietzsche retoma o universo homérico com o protagonista da *Odisséia*¹⁷².

O herói Odisseu (Ulisses)¹⁷³ é considerado desde a Antiguidade, o protótipo da astúcia – *métis* – é o gênio do disfarce que mente por necessidade. Delicada e nobre forma de realismo, a do grego originário, que entende a realidade como presença multiforme. É a arte da inter-relação entre vontades de verdade. Ao intuir esta situação e confrontá-la com o postulado ideológico do socratismo, Nietzsche tomará a ideia platônica como uma construção enganosa. Para a figura de Odisseu, o filósofo reserva o signo afirmativo da verdade dionisíaca, que não reconhece oposição entre mito e verdade ou aparência e ser. Mas, como é possível que Odisseu seja um exemplo enobrecedor, se claramente é um falsário?¹⁷⁴ A resposta está numa detalhada explicação do motivo de tal privilégio:

¹⁷¹ N. do autor: Embora haja um grande esforço para marcar zelosamente a diferença entre mito e história: a fatalidade dos grandes mitos é a sua transformação em história. Sua redução e congelamento em evento histórico estão na origem de vários sistemas de pensamento: como o religioso.

¹⁷² N. do autor: Na *Odisséia*, em todas as circunstâncias que o protagonista Odisseu se depara com a morte, ele se desvencilha ou dissimula através de uma esperteza acurada – *métis*. O herói consegue, ora enganar, ora dominar as forças da natureza representadas por entidades mitológicas; Circe, Polifemo, Sereias, etc. Diante desse saber a *moira* do herói guerreiro não se realiza na morte em combate. O que Odisseu deseja mesmo é a **autopreservação** de sua vida e voltar sã e salvo para Ítaca, para o âmago da sua família, sua movimentação cessa no núcleo de sua vida, isto é, o lar. Portanto, enquanto Aquiles se lança para a morte, Odisseu dribla a natureza carregada de morte.

¹⁷³ O nome Odisseu tem seu equivalente latino por Ulisses.

¹⁷⁴ Odisseu é o herói que “falou dizendo muitas mentiras semelhantes à verdade”. HOMERO. *Odisséia*. 1974, XIX, 203.

Que admiravam os gregos em Ulisses? Sobretudo a aptidão para a mentira e a represália astuciosa e terrível; o estar à altura das circunstâncias; quando for o caso, parecer mais nobre que os mais nobres; poder ser o *que quiser*; a heróica tenacidade; ter todos os meios à sua disposição; ter espírito [...] isso tudo é o *ideal* grego! O mais notável é que aí a oposição entre ser e aparência não é sentida e, portanto, também não é moralmente considerada¹⁷⁵.

Para Nietzsche, o pré-socrático simboliza o magnetismo da natureza humana que afirma constantemente sua própria vitalidade. Este grego não despreza nenhuma faceta da completude da *physis*. A noção da existência de uma verdade única é o erro desse valor que o platonismo tomará como instrumento antitético da sua ideia de mundo suprassensível diante daquele sensível e imanente. Tal vontade de verdade, não deixa de ser necessária, mas a cegueira existencial que ela pode provocar leva à fragmentação da natureza humana. Ela não se reconhece mais como criação da vontade. A verdade platônica torna-se um valor supremo ao dividir o mundo em dois, e na vida humana, o corpo é separado da alma. Ao fragmentar a completude humana, a vida começa a perder força e se desvaloriza no decorrer do processo histórico niilista.

A identificação de mito como crença religiosa ou supersticiosa na época Clássica fará com que ele perca o significado semântico originário e se torne um termo depreciativo da espiritualidade épica, utilizado, a partir de agora, para designar verossimilhanças alegóricas. A propaganda interpretação de uma contenda do mito versus *logos*, ou da superstição versus a racionalidade, pode se paragonar ao declínio do entusiasmo mítico diante de uma novidade na qual o *logos* se reduz à expressão consciente e sóbria. Essa redução inicia-se dentro do processo cultural na qual a comunicação é o agente transformador promovido por estadistas, historiadores e pensadores. A transição propriamente filosófica ocorre com Platão escritor, mas ainda absorto pela cadência mítica, e completa-se em Aristóteles. Não obstante, as três faculdades da alma, as quatro causas e o motor imóvel aristotélico serem elementos metafóricos¹⁷⁶, o estilo cômico e sóbrio de sua linguagem deslocada de qualquer submissão

¹⁷⁵ NIETZSCHE, F. **Aurora**. 2004, Livro IV, § 306, p. 188.

¹⁷⁶ No seguinte fragmento póstumo Nietzsche exemplifica: “Quando uma entidade, por exemplo, uma árvore, apareça para nós como uma multiplicidade de propriedades, de relações, há um duplo antropomorfismo: primeiramente, esta árvore não existe como entidade separada, é arbitrário recortar uma coisa desse modo (de acordo com o olho, a forma), e cada relação não é a verdadeira relação absoluta, mas ela é por sua vez o colorido do antropomorfismo”. Quand une entité, p. ex., un arbre, nous apparaît comme une multiplicité de propriétés, de relations, il y a là un double anthropomorphisme : premièrement, cet ‘arbre’ n’existe pas comme entité séparée, il est arbitraire de découper ainsi un objet (selon l’œil, la forme), et chaque relation n’est pas la vraie relation absolue, mais elle est à son tour teintée d’anthropomorphisme. 19 [236] = P I 20b. Été 1872-début 1873. NIETZSCHE, F. **Fragments Posthumes: Été 1872-hiver 1873-1874**, In: _____. **Considérations inactuelles: et Fragments posthumes 1872-1874**. Traduits de l’allemand par Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 1990, p. 244.

ao sobrenatural, denota a ciência como novo paradigma da formação grega¹⁷⁷. Por vezes referido em oposição à noção de história, ora contra o *logos* e ora contrapondo-o à noção de verdade unívoca, o mito não deixará de suscitar suspeitas.

Diante da tradição erudita que apregoa que o *logos* filosófico supera o mito pela modalidade da explicação racional e pelo rigor demonstrativo, Nietzsche se posiciona contrário a tal superioridade. O mito tem a mesma propriedade do *logos*, é o fazer aparecer pela palavra: “Este aparecer diz respeito ao próprio revelar-se do mito, do silenciado e calado que governa a existência e que, ao assim se revelar, se mostra como ‘logos’, como o outro do mito, ou seja, como o mito que pode ver a si mesmo como mito”¹⁷⁸. Dada a intransigência da tradição acadêmica contrária ao signo mítico, Nietzsche entende no mito a resposta *artística* em relação a imprevisibilidade da natureza e o influxo dessa instabilidade no homem. O filosofar através de uma figura mítica se coaduna com aquela ambiência, que para Nietzsche, foi o ápice da cultura grega: a potência imaginativa do mito da tragédia grega. A tragédia era o olhar agudo à imprevisibilidade da dor e do sofrimento humano, agora transformada em arte. Por conseguinte, estagnado a um plano secundário no *logos* filosófico, o mito continuará numa trajetória evolutiva na poesia lírica e apoteótica na tragédia com o emergente Dioniso.

3.2 Dioniso por via vinífera

Embora videiras silvestres (*vitis viníferas*) capazes de vinificar cresçam na Europa, Ásia e América do Norte, sua produção só perpetuou-se onde o vinho se associou a uma determinada crença religiosa. Com uma *tékhnē* apurada, o processo da viticultura à vinicultura produz apenas mais uma das várias bebidas fermentadas com capacidade narcótica, e promove indiretamente um ciclo sobrenatural. Sua diferença, por exemplo, com a antiquíssima cerveja é o misterioso ciclo vegetativo da uva – dormência e brotação. A fabricação mais simples, um maior teor alcóolico e o aspecto colorífico, o “tinto do sangue”, despertará um ímpeto simbólico-religioso sem precedentes. No inverno a videira entra em

¹⁷⁷ “Nos *Diálogos* de Platão, diversas vezes se faz, desfaz e refaz a escolha entre as duas formas de linguagem: a das narrativas míticas e a do enunciado e argumento filosófico.” TORRANO, Jaa. O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo. **Boletim do CPA**, p. 34, 1997. Diferente de seu mestre, Aristóteles não explora o mito para criar um sentido histórico. Para Vassilacou-Fassee nas 71 ocorrências do termo mito, o estagirita entende-o como uma espécie de *logos* não verificável. VASSILACOU-FASSEE, Toulia. L’usage du mythe chez Aristote. **Kernos**, v. 15, p. 67-74, 2002.

¹⁷⁸ CORDEIRO, R. C. **O corpo como grande razão**. 2012, p. 222.

estado de dormência, perde suas folhas e seu tronco resseca num estado mortificante; mas na primavera “ressuscita” para a vida em um novo ciclo produtivo, é o impulso primaveril. Nesse sentido a videira torna-se um *totem* do mistério da morte e ressurreição. Como símbolo sagrado da ressurreição a videira já aparece em pinturas do Egito antigo. Posteriormente, na Grécia continuará como um símbolo incontestável da vida, inflacionado pelo vinho. Em um prefácio esclarecedor, Buttitta salienta:

Como resultado de um processo de fermentação, de uma passagem da morte à vida, o vinho revelava fisicamente e claramente esse mito. Ele constituía uma metáfora. Era o deus mesmo que morria e renascia. Morto pela fermentação, o suco vivo da uva ressuscita sob a forma de uma bebida dotada de poder de transportar aqueles que bebem numa condição “outra”, em todo caso, fora do normal¹⁷⁹.

No mesmo plano de morte e ressurreição, o símbolo da fertilidade – via teor alcóolico – é agregado ao vinho. A conexão, entre vinho e sexo será o avesso humano no plano religioso só aceito pelo posterior dionisismo como símbolo da fertilidade impulsionada pela embriaguez. O efeito psicotrópico da misteriosa fermentação borbulhante e calorífera da bebida provocou diversas discussões e indignações morais, já registradas nos épicos. A regra do beber com equilíbrio garantia as diversas elevações espirituais e de sociabilidade. Pelo efeito fármaco do vinho ocorria uma diminuição da inibição no *symposion*, e se atingia reflexões existenciais, não contempladas pelos abstinências da bebida. O vinho era habitado por um espírito, um deus que produzia a embriaguez. E Otto afirma categoricamente: “Toda a Antiguidade festejou Dioniso como o ‘provedor do vinho’”¹⁸⁰.

Até meados do século XX era possível inserir Dioniso na mesma trajetória vinícola da Grécia¹⁸¹, isto é, era um deus estrangeiro proveniente da Trácia ou da Ásia. Por outro lado, como divindade da vegetação era presumível uma ancestralidade pré-*polis*, mas essa constatação esbarrava na suspeita consensual em torno de seu caráter delirante e pouco

¹⁷⁹ En tant que résultat d'un processus de fermentation, d'un passage de la mort à la vie, le vin témoignait physiquement et clairement de ce mythe. Il en constituait une métaphore. C'était le dieu lui-même qui mourait et renaissait. Tué par la fermentation, le jus vivant de la vigne ressuscitait sous la forme d'une boisson douée du pouvoir de transporter ceux qui la boivent dans une condition 'autre', en tout cas en dehors de la norme. BUTTITTA, Antonino. Préface. In: _____. FORNIER, D.; D'ONOFRIO, S. (Org.). **Le ferment divin**. Paris : Ed. De la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. x.

¹⁸⁰ Toda la Antigüedad ha festejado a Dioniso como el 'dispensador del vino'. OTTO, Walter Friedrich. **Dioniso: mito e culto**. 3. ed. Traducción de Cristina García Ohlrich. Madrid: Siruela, 2006, p. 43.

¹⁸¹ N. do autor: De acordo, com os achados arqueológicos na contemporaneidade, a técnica vinífera surgiu no oeste iraniano e no sul da Armênia, isto é, na antiga Mesopotâmia. A Grécia receberá a cultura do vinho - *οἶνος* – por três vias: Jônia, Egito e Creta (minoica).

humanista. Esse humanismo divino era uma exigência para o reconhecimento da ancestralidade grega. A recusa acabou com a decifração em 1953 das plaquetas micênicas de Pilos¹⁸². Na plaqueta PY Xa 102 lê-se: Di-wo-ni-so, numa clara indicação; na PY Xb 1419 está Di-wo-nu-so-jo tu-ni-jo, e, no-pe-ne-o wo-no-wa-ti-si. Essa plaqueta acabou com as dúvidas mais resistentes. *Wonowatisi* indica ao mesmo tempo a oferenda e o “senhor do vinho”. A similitude da raiz etmológica entre o *wono* micênico e o *oínos* grego indicam um mesmo sentido, por conseguinte: *Diwonusojo*, Dioniso, *wonowatisi*, senhor do vinho¹⁸³.

Nas plaquetas PY Ea 756 e PY Gn 431 encontra-se as-ka-re-u e na PY Na 218 da-i-já-ke-re-u, isto é, Zagreu na fase ctônica de Dioniso. Já em Creta, as plaquetas minoicas de Cnossos lançam igualmente luzes na questão dionisiaca. Na As 603 lê-se Pe-te-u, Penteu que na sua trajetória de sofrimento e triunfo influenciará os cultos dionisiacos. Na V 466-1 encontra-se Si-ra-no numa clara semelhança com Sileno, o sátiro dionisiaco, e na As 1516,18 I-wa-ka que seria Iakos, um dos epítetos de Dioniso. Essas três leituras das plaquetas minoicas de Cnossos, segundo Trabulsi, foram feitas por Kerényi em sua elaboração do Dioniso pré-homérico. Para este pesquisador, Dioniso viajou de Cnossos para o Peloponeso no rastro espiritual da vinicultura.

A demonstração supracitada do grecismo dionisiaco irá desfazer as inúmeras indicações de uma proveniência estrangeira. Heródoto, Eurípedes e Diodoro situam a origem de Dioniso desde o Egito até a Índia. Essa diversidade de origens prova as várias correntes religiosas que se entrecruzavam no Mediterrâneo. Diante dessas e outras fontes da Antiguidade Clássica, Nietzsche e seu amigo Rohde concordavam com a origem estrangeira e endêmica, pois uma divindade com um caráter *sui juris* só poderia vir de fora¹⁸⁴. O filósofo, em *O nascimento da tragédia*, situa o movimento dionisiaco, “[...] com sua pré-história na Ásia Menor ...”¹⁸⁵. Para Nietzsche o humanismo da Grécia Clássica chocava-se com o desequilíbrio psíquico e desconcertante desse deus dentro da sociedade. Ele não desprezava em seu cortejo mulheres, escravos e todo o apelo popular que vinha atrelado. Sua origem campestre parecia uma tentativa de retrocesso no processo civilizatório da *polis*, o risco de sua

¹⁸² “[...] as plaquetas micênicas não são textos literários, mas puros registros redigidos em forma esquemática, como destinados a ser lidos por pessoas que sabiam de antemão a que se se referiam ...”. [...] las tablillas micênicas non son textos literarios, sino puros registros redactados en forma esquemática, como destinados a ser leídos por personas que sabían de antemano a qué se referían ... ADRADOS et al. **Introducción a Homero**. 1963, p. 68.

¹⁸³ TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade**: Na Grécia até o fim da época Clássica. Tradução de José Antonio Dabdab Trabulsi. Belo horizonte: UFMG, 2004, p. 22-24.

¹⁸⁴ MACHADO, R. **O nascimento do trágico**. 2006, p. 212.

¹⁸⁵ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 1, p. 30.

irracionalidade teria, segundo Nietzsche, animado a aristocracia na perseguição contra Dioniso, como a do rei Licurgo analisado a seguir.

Na história, o registro de Heródoto, Eurípedes e outros foram mais convincentes do que a presença de Dioniso nos épicos. Sua presença na *Ilíada* deveria alimentar uma perspectiva de sua origem mais grega do que asiática, o que não aconteceu. Essa discrepância abre três problemas da causa: 1) O fato do deus ocupar um espaço muito discreto nos épicos; 2) Essa descrição podia estar relacionada a sua entrada tardia no panteão grego; 3) O fato que “na história da religião grega se percebe um método cauteloso que consiste em interrogar sobre a origem de cada divindade, antes de se tentar definir sua personalidade”¹⁸⁶. Não obstante, esse tipo de interrogação, desde a Antiguidade nunca se chegou a uma resposta consensual, dada a extensão geográfica e a pluralidade cultural da Grécia. Por isso, se a descoberta e decifração das plaquetas não desvendam a origem, elas ao menos, desfazem um engano interpretativo milenar. E caso alguém ainda queira levantar a hipótese de uma origem estrangeira deverá se reportar ao paleolítico. Em Homero são feitas duas menções na *Ilíada* e duas na *Odisséia* sobre Dioniso:

a) “Nem mesmo o filho de Driante, Licurgo valente, mui longa vida alcançou, por haver contra os deuses celestes lutado. Ébrio¹⁸⁷, uma vez, de Dioniso [*μαινόμενιο Διονύσοιο*] ele as amas, violento, repele do sacro monte de Nisa. Tomadas de medo indizível, quando o homicida Licurgo, contra elas brandiu a aguilhada, os tirsos jogam no chão. Aterrado, nas ondas marinhas corre Dioniso a lançar-se, onde, trêmulo, Tétis ao seio o recolheu, que assaz medo sentia do herói com seus gritos”¹⁸⁸.

b) “Semele [...] proveio [...] Dioniso, chamado na Terra Delícia dos Homens”¹⁸⁹.

c) Fedra, também se apresenta, com Prócris e a bela Ariadna, filha de Minos, de mente funesta, que outrora de Creta levar Teseu pretendeu para o monte sagrado de Atenas, sem que o pudesse, que em Dia, envolvida por água, primeiro Ártemis a fez morrer, pelo que ela assacara a Dioniso¹⁹⁰.

d) E, quando as chamas de Hefesto já haviam teu corpo destruído, teus ossos brancos, Aquiles, ao vir a manhã, depusemos em vinho puro e óleo fino; que uma ânfora de ouro deixara Tétis tua mãe, de Dioniso valioso presente, nos disse,

¹⁸⁶ Dans l’histoire de la religion grecque, on se méfia d’une méthode qui consiste à s’interroger sur l’origine de chaque divinité avant de s’attacher à définir sa personnalité. WATHELET, Paul. Dionysos chez Homère ou la folie divine. *Kernos*, v. 4, p. 61, 1991.

¹⁸⁷ Ao invés de ébrio, Trabulsi (2004, p. 37-8) e Wathelet (1991, p.70) traduzem *μαινόμενιο* por delirante com uma conotação de loucura, e Otto (2006, p. 46) por frenético.

¹⁸⁸ HOMERO. *Ilíada*. 2011, VI, 130-139.

¹⁸⁹ Ibidem. XIV, 325.

¹⁹⁰ HOMERO. *Odisséia*. 1974, XI, 321-325.

E obra imortal e famosa de Hefesto, o notável artífice¹⁹¹.

Homero oferece dados que não deveriam ser descartados como foram, mesmo sendo sucintos. Neles consta o nascimento do deus, sua socialização com deuses, homens e aventuras. A relação com seu pai Zeus, sua mãe Sémele, sua madrasta Hera e a antiquíssima relação com Ariadne minoica formam um importante traço de sua genealogia. No canto íliaco VI é Diomedes que narra a Glaucos a aventura dramática do deus na Trácia. Essa ocorrência opõe outra vez a humanidade vilipendiosa na pessoa do rei Licurgo e a pureza divina de Dioniso acompanhado de seu séquito de amas, que embora não as nomeie, se presume serem ménades. Ao serem perseguidos por Licurgo, as amas largam seus tirsos em fuga desesperada e Dioniso se lança ao mar onde é socorrido pela mãe de Aquiles, Tétis, que o toma “em seus braços”. Essa afabilidade sugere tratar-se de um deus ainda na infância, um “menino deus”. Esse detalhe, de fuga, mostra que desde sua tenra idade, diferente do delírio já notado, a violência física de reação ao agressor, não é de sua natureza.

O fato de não ser um deus guerreiro, mas delirante (*mainoménoio*), abre um paradoxo com a espiritualidade da *arete* heroica. Na *Ilíada*, o verbo *maínomai* é usado para descrever atitudes do deus senil Ares, Heitor, de Aquiles sobre o cadáver de Heitor, e é comum encontrar Atena, deusa da inteligência, comentando essa loucura alheia¹⁹². Nesses casos a loucura aparece numa atitude momentânea e derradeira em combate. Em Dioniso a loucura-delírio possui outro *pathos*, é de sua natureza intrínseca e extrínseca, e não algo momentâneo. A loucura é característica desse caráter hiperativo, tanto que parece receber uma citação saudada, “Dioniso o delirante”. O que ele estaria fazendo no monte Nisa: culto ou simplesmente viajando? O poeta não se preocupa com o motivo, a ação é o que importa. O seu lançar-se ao mar como num abrupto suicídio, não desmerecendo sua imortalidade, o aproxima da mãe do grande protagonista da narrativa. Enquanto o homem Licurgo o fez perecer, a divina Tétis o salva e restaura. A narrativa segue com seu pai, Zeus que vinga seu filho com a cegueira de Licurgo. Esse fato mostra duas outras características de Dioniso, que poderiam causar desconfiança de seus atributos: acovardamento diante do perigo e ausência de vingança¹⁹³. O que não acontece, pois todo o contexto do canto VI mostra uma sintonia espiritual entre Dioniso e os homens.

¹⁹¹ Ibidem. XXIV, 71-75.

¹⁹² WATHELET, P. Dionysos chez Homère ou la folie divine. **Kernos**, p. 70, 1991.

¹⁹³ N. do autor: Uma tradição posterior o colocará vingando-se de Licurgo com as próprias mãos, e até Eurípedes

Não é possível a partir dos textos homéricos estabelecer um vínculo cabal entre Dioniso e o vinho como nas plaquetas minoico-micênicas. Homero também não o relaciona à vegetação ou à agricultura: uva e mel. Essa situação pode mostrar que a intenção maior do relato era uma determinada cronologia e não outras particularidades. Homero compõe exclusivamente para uma aristocracia guerreira e não campesina. Os outros dois eventos que se aproximam, sem a objetividade moderna exigida, de um âmbito vinífero é o fato de ser o deus da delícia e da alegria dos mortais. A alegria como ausência de inibição é um dos atributos viníferos. Entretanto são informações evasivas na investigação, pois trata-se de mais um atributo específico, que não interessava ao público ou era um fato tão conhecido que não importava reforçá-lo.

É no sentido de reconhecimento mútuo que esta pesquisa entende a relação do deus com o poeta: “[...] os poemas homéricos supõe um conhecimento preciso de Dioniso e do dionisismo por parte do poeta e do seu público, já que as referências são feitas de forma alusiva”¹⁹⁴. Enquanto que os épicos não mostram nenhum tipo de confronto espiritual entre a humanidade e Dioniso, a não ser de Licurgo, o histórico posterior entre dionisiaco e humanidade é profícuo no agonismo. O mundo micênico e homérico parece que fora um berço relativamente tranquilo do deus “delirante”. As complicações começam nas suas primeiras investidas nas *poleis* bem estruturadas e institucionalizadas a partir do século VI a.C.. Complicações estas tão profícuas para a filosofia nietzschiana.

Ainda ao tratar do berço, Hesíodo numa clara demonstração evolutiva dos atributos de Dioniso, parte das considerações homéricas mas retoma o epíteto de Pílos referente ao deus: Dioniso, o senhor do vinho. Hesíodo também é conciso no relato, o que não diminui a revelação. Ele apresenta a genealogia dos deuses, na qual se encontra a origem de Dioniso:

Maia, filha de Atlas, deu ainda a Zeus o ilustre Hermes, arauto
 Dos deuses, depois de encontrar-se com ele em seu leito sagrado.
 Sêmele, filha de Cadmo, unida a Zeus, por amor, deu-lhe um
 Filho ilustre, Dioniso, rico em alegrias [*Διόνυσον πολυγηθέα*],
 Imortal nascido de uma mortal. Hoje todos dois são deuses.
 Alcmena enfim tornou-se mãe do robusto Héracles, unida por amor a Zeus, que
 ajunta nuvens.
 E Hefesto, o ilustre Coxo, tomou Aglaé, a mais jovem das
 Graças, para sua gentil esposa; enquanto que Dioniso, de
 Cabelos de ouro, tomou por esposa a loura filha de Minos,
 Ariadne, que o filho de Cronos preservou para sempre da morte e da velhice ¹⁹⁵.

coloca-o punindo Penteu em *As bacantes*.

¹⁹⁴ TRABULSI, J. A. D. **Dionisismo, poder e sociedade**. 2004, p. 39.

¹⁹⁵ HESÍODO. **Teogonia**. Tradução do original grego e comentário de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo relata um apanhado da cultura agrícola, na qual os homens vivem do trabalho braçal para sobreviver, e oferece um detalhe preciso dos tratos culturais da viticultura. Diferente dos egípcios que esmagavam a uva logo após a colheita, os gregos acrescentavam uma etapa intermediária. Ao colherem deixavam alguns dias as uvas secarem naturalmente, o que aumentava o teor de açúcar da fruta e gerava um vinho mais doce e alcóolico. É nesse viés que Hesíodo retoma claramente o epíteto da plaqueta de Pilos sobre Dioniso:

Quando Órion e Sírius chegarem ao meio
do céu e a dedirrósea Aurora vir Arcturo,
ó Perses, então colhe todos os cachos de uva e leva-os para casa.
Deixa-os no sol por dez dias e dez noites,
na sombra por cinco, e no sexto derrama em jarros
o presente de Dioniso, o cheio de alegria [*Διωνύσου πολυγηθέος*].
Mas quando as Plêiades, as Híades e a força de Órion
se põem, então é o tempo de lembrar-se da sementeira,
e que o ano esteja preparado sob a terra¹⁹⁶.

Reconhecer Dioniso como deus do vinho é compreender igualmente o efeito psicossomático do transe alcóolico como divino. A positividade da desinibição e a negatividade da quebra da convenção social pela embriaguez farão com que a partir do século V a.C. com Hipócrates, o vinho seja considerado uma das causas da loucura, no sentido de enfermidade. Na filosofia nietzschiana o estado de embriaguez terá uma ampla e profunda importância como metáfora da elevação estética da existência tida como dor e prazer. No pensamento nietzschiano, o termo *Rausch* tem um significado ambivalente, ou seja, pode ser traduzido tanto por embriaguez quanto por êxtase. Esta dissertação toma de maneira preponderante o significado de embriaguez dado o sentido metafórico do vinho desenvolvido aqui. Tal opção não significa uma diminuição da importância do êxtase, haja vista que nos cultos a Dioniso, a embriaguez vinífera tinha como objetivo fomentar o êxtase dionisiaco. Na arte trágica, o êxtase era a manifestação mais sublime do jogo estético.

A relação entre filosofia e embriaguez, a partir de Aristóteles, traz uma série de problemas referentes ao ilogismo e a falta de coerência do estado ébrio. Neste campo ideológico, Nietzsche se apropria do princípio romântico que não toma a embriaguez como empecilho da reflexão. Quer a embriaguez, de Hölderlin, quer o êxtase, de Goethe, são

Therezinha Arêas Lyra. Niterói: UFF, 1979, § 938-949, p. 52.

¹⁹⁶ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. 2012, § 609-617, p. 122.

espécies de ativação entusiástica em prol de uma estética libertadora e até contra-narrativa do poder técnico-científico. Nietzsche toma o sentido dessa embriaguez no âmbito filosófico, ou seja, é o estado de êxtase que nasce do encontro com a unidade originária trazida pelo elemento dionisíaco, enquanto dor existencial. O filósofo reconhece a fonte primitiva da embriaguez alcoólica, a partir das culturas que tinham na bebida o elo de liberdade com a 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”¹⁹⁷. E oferece um fundamento histórico-arqueológico como base da sua intuição a respeito da embriaguez:

Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento¹⁹⁸.

Como força simbólica, a embriaguez está vinculada ao dionisíaco enquanto fonte inspiradora da superação do *principium individuationis*. Na embriaguez alcoólica, a individualidade desaparece, o homem perde a sensação de ser indivíduo, e Nietzsche reconhece a importância da perda da individualidade. Entretanto, o filósofo não se mostra como um partidário literal da embriaguez alcoólica¹⁹⁹. Não se percebe uma apologia, ou mesmo, uma saudação entusiástica ao vinho, como se vê, por exemplo, em Baudelaire. No encaminhamento de seu pensamento filosófico, ele se posicionará contrário ao álcool²⁰⁰. A analogia é justamente uma asserção facilmente verificável (embriaguez alcoólica), como via de acesso à outra filosófica, de difícil constatação, mas sob o mesmo epíteto. Para o filósofo alemão, a embriaguez representa uma variação psíquica que possibilita ao homem incorporar o impulso criativo, esquecendo o condicionamento identificador do indivíduo. Como já percebido, contrária a uma definição linear e não contraditória, a compreensão da embriaguez necessita de uma ponderação atípica quando se trata da perspectiva nietzschiana sobre tal manifestação:

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma pré-condição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda

¹⁹⁷ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 1, p. 30.

¹⁹⁸ Ibidem. § 1, p. 30.

¹⁹⁹ Neste momento é importante levar em consideração a situação precária da saúde de Nietzsche depois de retornar da Guerra Franco-Prussiana. E Donà recolhe uma série de correspondências do jovem Nietzsche antes de 1870, nas quais ele se mostra um apreciador, inclusive com comentários críticos a respeito de determinados vinhos. DONÀ, Massimo. **Filosofia del vino**. Milano: Tascabili Bompiani, 2009, p. 171.

²⁰⁰ “Que importa o vinho ao homem tomado pelo entusiasmo?” NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. 2001a, Livro II, § 86, p. 114.

a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela embriaguez: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, a de uma vontade carregada e avolumada. – O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude²⁰¹.

Todas as primícias de epítetos de Dioniso minoico, homérico, hesiódico e trágico da Grécia: “senhor do vinho”, “delirante”, “trêmulo”, “rico” e “cheio de alegria” se compactuam com a embriaguez nietzschiana. A embriaguez do filósofo postula, sem perder o caráter originário do *mainomenai*, o retorno fisiológico dos impulsos da natureza humana²⁰². E que nunca deixará de espantar, agora na Modernidade, pela quebra da crença no equilíbrio, herdada da *sophrosyne* socrática. Embriaguez é o impulso criativo entrelaçado ao elemento dionisíaco em variações da vontade artística. É a íntima necessidade de fazer as coisas refletirem sua própria plenitude. A embriaguez nietzschiana, ao invés do álcool, toma a alegria do sentir-se na dança da vida sem perder a cadência. Consegue transvalorar as oposições dor e prazer; viver e morrer, pois as entende como manifestações linguísticas que valoram na órbita da vontade. Embriaguez, enquanto estado de maleabilidade afetiva em profunda relação com a realidade caótica.

O ébrio está despido de ascetismos e da metafísica da verdade. Ele não foge do encontro com o nada abismal da vida, pelo contrário, sente-se enobrecido. Ébrio é o indivíduo que perdeu o sentido de sujeito substancial, metafísico ou ontológico. Está na ordem psicológica, no que concerne à *psykhé* enraizada nos instintos que coligam o ébrio ao abismal da existência. Existência transbordante de valores agregados pela própria vontade do ébrio, que enquanto vivente é incansável na arte criativa. Agrega na ação de criar, o espírito livre e o poder multiforme da comunicação artística. De fato, é o postulado do pessimismo trágico que se abre ao indeterminado, com a mesma satisfação vibrante dos cortejos ditirâmbicos.

²⁰¹ NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. 2006a. Incursões de um extemporâneo, § 8, p. 67-68.

²⁰² N. do autor: Fisiológico no sentido originário de *physis*, como natureza imanente do brotar, nascer, criar e irradiar: modos de aparecer da vontade.

3.3 Por um Dioniso nietzschiano

Nietzsche pontua no final da época originária ou “trágica dos gregos” que a fonte de uma transfiguração cultural se baseia paradoxalmente em um fundo destrutivo. A ausência de um cânone moral proporcionava a formação de homens livres não seriados, nos quais a crueldade animal e a inocência pueril caminhavam entrelaçadas. Pelo rito e pela arte os gregos estavam em consonância com o fundo destrutivo da realidade através da preservação da crueldade na tragédia. No ato cênico, os instintos mais sórdidos eram revividos, e por isso, superados pela arte. No início de 1870, Nietzsche profere duas conferências na Universidade de Basileia: *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*, e em meados do mesmo ano escreve *A visão dionisíaca do mundo*. Esse conjunto literário apresenta a interpretação do jovem Nietzsche da arte grega sob a influência schopenhaueriana e wagneriana, e ao mesmo tempo, são os escritos preparatórios de *O nascimento da tragédia*. Em *O drama musical grego*, o filósofo mostra que a estrutura basilar do teatro moderno se encontra em solo grego, embora “[...] um heleno não reconheceria em nossa tragédia quase nada que correspondesse à sua tragédia...”²⁰³. A partir dessa crítica, sob a influência wagneriana, Nietzsche continua no paradoxo entre teatro grego e moderno. Sob o olhar moderno, a “pulsão natural” do teatro grego pode parecer uma espantosa barbárie. É nesta conferência que aparece pela primeira vez a caracterização do elemento dionisíaco: “Aqui tudo se mostra desde o mais profundo instinto: aqueles imensos cortejos dionisíacos na Antiga Grécia...”²⁰⁴.

O termo tragédia nasce do mito, *tragos* é o sacrifício ritual que representava a morte e o renascimento de Dioniso. O mito nasce da música e se desenvolve na arte. Na filosofia Moderna, o problema da arte é compreendido como estética. Na busca pela origem da arte e seu sentido, o livro *O nascimento da tragédia* começa com o anúncio da contraposição artística entre apolíneo e dionisíaco. Mas, em um segundo momento, são opostos que no ato constitutivo da arte trágica agem em unidade:

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 á duplicidade do apolíneo e do dionisíaco ...²⁰⁵

²⁰³ NIETZSCHE, F. O drama musical grego. In: _____. **A visão dionisíaca do mundo**. 2005c, p. 47.

²⁰⁴ Ibidem. p. 55.

²⁰⁵ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 1, p. 27.

Esse delineamento estético, para Nietzsche, é a origem e desenvolvimento da arte. A duplicidade marca a relação entre os dois princípios. Ao invés de oferecer mais uma definição conceitual, o filósofo oferece, corajosamente, uma reflexão metafórica. Os princípios são apresentados sob a égide de dois deuses gregos: Apolo e Dioniso. O termo “introvisão” significa instinto, impulso e em último caso, *mania*. Na arte, o princípio apolíneo é o “figurador plástico” e tem como propósito oferecer a forma, a figura e a individuação. O dionisiaco é “a arte não-figurada da música”, e se manifesta como o informe, aquilo que não tem forma, figura ou individualidade. Apresentados, inicialmente como instintos recebem mais duas representações, que os trazem ainda mais para o contexto moderno. O elemento apolíneo e o dionisiaco serão pensado também como estados fisiológicos, o primeiro como sonho e o segundo como embriaguez: “Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do *sonho* e da *embriaguez*, entre cujas manifestações fisiológicas cabe uma contraposição ...”²⁰⁶. O mundo onírico está ligado à arte figurativa, como a epopeia homérica. No onírico, o homem é o artista do sonho, é o perfeito artista da sua criação. O mundo da embriaguez se coliga à arte não figurada: a música. A embriaguez nessa relação é o movimento abrupto de separação e união dionisiaca com a harmonia apolínea²⁰⁷.

As “manifestações fisiológicas”, sonho e embriaguez, mostram a preocupação do jovem Nietzsche em mostrar a imanência da expressão artística. A sensibilidade de tudo que é imanente torna-se prioritário na arte, contrário à estética erudita. Soma-se a esse quadro, o “princípio de individuação” tomado da metafísica schopenhauriana que norteia o desenvolvimento de *O nascimento da tragédia*. Por isso, o apolíneo é o *principium individuationis*, e o dionisiaco é a perda deste princípio. A tensão dessa relação forma a unidade de todo homem e a sua união com o “Uno originário”. A expressão

²⁰⁶ Ibidem. § 1, p. 27-28.

²⁰⁷ Na terceira fase de seu pensamento filosófico, Nietzsche continua na definição de que apolíneo e dionisiaco são estâncias nas quais a arte se manifesta no homem como instinto natural e fisiológico: um no sentido de pressão à visão, e outro como pressão ao orgiástico. “Há dois estados nos quais a arte, ela mesma, irrompe no homem como um poder da natureza, impondo-se, queira ele ou não: de um lado, como coação para a visão; de outro lado, como coação para o orgiástico. Ambos os estados também estão presentes na vida normal, apesar de mais atenuados, no sonho e na embriaguez _ _ _ Mas a mesma oposição ainda subsiste entre sonho e embriaguez: ambos desencadeiam em nós poderes artísticos, mas são diferentes; o sonho é o poder de ver, do combinar, do poetar; a embriaguez é o poder do gesto, da paixão, do canto, da dança”. NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. 2008, § 798, p. 397. Nesta mesma obra, o filósofo correlaciona a embriaguez com a força sexual como “elevado sentimento de *poder*”. Ibidem. § 800, p. 398. Por fim, volta a conectar a embriaguez com o impulso artístico: “O artista ama, gradualmente, por causa deles mesmos, os meios nos quais o estado de embriaguez se dá a conhecer [...] – o efeito da obra de arte é a *excitação do estado de criação artístico*, a excitação, portanto, da embriaguez ...”. Ibidem. § 821, p. 410.

schopenhaueriana, Uno primordial, é o símbolo da vontade que na condição de fonte existencial gera de modo infundável a dor, a contradição e o prazer.

Schopenhauer define *principium individuationis*, como fundamento da razão, o tempo e espaço que conseguem separar o fenômeno da coisa em si²⁰⁸. O início de *O nascimento da tragédia* retoma a obra schopenhauriana, para mostrar a relação análoga com o apolíneo e dionisíaco²⁰⁹. Em um mar enfurecido, um barqueiro confia na sua frágil embarcação em meio ao bramar das ondas. O homem individual, como o barqueiro, confia serenamente no fundamento da razão – *principium individuationis*. Para Nietzsche, esta é uma imagem chave que justifica sua dupla representação. É a tranquila certeza de quem confia no apolíneo, e o sentido do “imenso terror” que ocorre quando não se consegue mais confiar neste princípio: as formas de conhecimento parecem sofrer um colapso.

A respeito daquele “imenso terror”, caso lhe seja acrescentado o “delicioso êxtase” da perda da individualidade, para Nietzsche é o emergir do elemento dionisíaco. Individuação significa determinação, e no universo filosófico indica perfeitamente: ser, ente e coisa. Para Schopenhauer a individuação é a regra do intelecto que constitui o mundo como representação. Mas para Nietzsche é o apolíneo, ou seja, o princípio da arte que realiza a individuação. Enquanto para Schopenhauer, a individuação possui uma origem cognitiva, para Nietzsche essa individuação carrega uma origem estética. Por isso, o sentido do artista apolíneo é o de continuar no sonho, na aparência, na ilusão. Mesmo quando consciente de que sua forma plástica não coincide com a realidade, deseja continuar no sonho. Deseja prolongar-se na alegria, embora saiba que além do seu mundo das imagens existe uma realidade despertada. E se esse mundo plástico for abandonado; no lugar da arte apolínea se apossa a loucura.

Como divindade, Apolo é a impersonalidade enigmática, pela qual, os gregos fomentaram a necessidade de aprender com o sonho. É o deus da arte figurativa e da beleza, como também, da profecia e do oráculo. Ele ensina o homem, pelo *logos* divino, a propriedade das palavras e dos atos sábios na condução da vida. Essa dimensão se diverge daquela realidade – embriagante – que certamente não é feita de belas formas e de sensatez nas atitudes. Apolo como símbolo divino da forma, da medida, do equilíbrio possui um limite, uma “linha delicada”, não pode despertar um estado de ânimo desregrado e impulsivo. E caso

²⁰⁸ SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. 2001b, Livro II, § 23, p. 121-122.

²⁰⁹ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 1, p. 30.

venha incitar tais depravações, o deus não perde a compostura. Como no sonho, a realidade sonhada não pode ultrapassar o limite das formas.

O artista apolíneo aprende a se alegrar na dimensão onírica, e através desta realidade ele explica a existência. É a arte que torna a vida possível ou suportável. A contemplação da realidade enquanto sonho não se reduz a um puro comportamento estético voltado às belas formas. O artista contempla concomitante às belas imagens também aquilo que é violento, angustiante, doloroso, e Nietzsche toma como exemplo Homero. O sonho engloba todas as dimensões da existência com suas respectivas oposições. Por seu lado, o artista não se reduz a um observador distante do objeto, ele procura se identificar com todas as formas: se alegra, se entristece, sofre aquelas cenas do sonho que se descortinam a sua frente. O nexo entre Apolo e o mundo do sonho assume uma característica humana.

Ao remodelar os predicados antropomórficos projetados na divindade Apolo, Nietzsche abre outra polêmica com a filologia clássica. E Colli, na obra *La nascita della filosofia*, para enriquecer a problematização da duplicidade apolíneo-dionisíaca, levanta uma objeção contra o Apolo nietzschiano. Quando analisa as origens puramente filológicas de ambas as divindades Colli é incisivo: “[...] nessa esfera a caracterização de Nietzsche deve ser mudada, e além disso, a prioridade é concedida a Apolo antes que a Dioniso”²¹⁰. Para o filósofo italiano, desde a época homérica, Apolo representa a busca do homem pela sabedoria, ele “[...] simboliza esse olhar penetrante, o seu culto é uma celebração da sabedoria”²¹¹. Essa constatação é difícil de verificar no poema homérico, como se verá em seguida, embora a presença apolínea pulverize do começo ao fim toda a narrativa. Desde o início da *Ilíada*, Apolo recebe uma atenção proeminente em relação a Dioniso, não na perspectiva de marginalização do segundo. É importante frisar que diante do espírito dionisíaco silvestre, delirante e ébrio de sua alegria, a importância de uma guerra perderia seu estandarte de seriedade. No canto I, Crises é o sacerdote de Apolo que pede a devolução de sua filha. Ao ser negado, roga uma maldição contra os aqueus imediatamente desferida por Apolo “frecheiro infalível”, o deus que lança a peste. E depois de receber sua filha de volta junto com uma hecatombe aquéia, Crises roga ao deus:

Ouve-me, ó deus do arco argêntio [Apolo n. a.], que Crises, cuidadoso proteges

²¹⁰ [...] in questa sfera la caratterizzazione di Nietzsche va modificata, e inoltre la preminenza va concessa ad Apollo, piuttosto che a Dioniso. COLLI, G. **La nascita della filosofia**. 1998, p. 15.

²¹¹ [...] simboleggia questo occhio penetrante, il suo culto è una celebrazione della sapienza. Ibidem. p. 15.

e a santa Cila, e que tens o comando supremo de Têneto!
Do mesmo modo que ouviste o pedido que fiz no outro dia,
e me deste honra, infligindo castigo ao exército Acaio,
mais uma vez te suplico atenderes-me ao que ora te peço: livra os Argivos da
peste terrível que as hostes dizima²¹².

No sentido acima exposto, o Apolo homérico tem uma atividade que se justifica “[...] como deus do juramento, do arco ou da peste”²¹³. A imagem do deus com seu arco frecheiro ressoa de modo mais intenso que qualquer outra insígnia, ele está sempre pronto para intervir não tanto pela sapiência, mas pela astúcia violenta. No final do canto XXI, Apolo dissimula uma ajuda aos troianos ao tomar as feições de Agenor, e ao perceber essa atitude, Aquiles o repreende: “Asseteador, és o deus mais funesto! Por que me enganaste para afastar-me dos muros altivos?”²¹⁴. Mais adiante, abandona também o filho de Príamo: “baixa o dia funesto de Heitor para o negro Hades; Apolo, nessa hora, ao Troiano abandona”²¹⁵. É ele que também mata os seis filhos de Níobe, “A estes Apolo frecheiro matou com seus dardos”²¹⁶. Por isso é inquestionável a afirmação de Colli ao dizer que existe “um elemento de maldade, de crueldade na imagem de Apolo”²¹⁷. Questionável é sua postura, logo em seguida, que credita essa ira ao modo de comunicar a sabedoria do deus. Por que somente Apolo e não outros deuses como Ares, Possedon e mesmo Dioniso ou o próprio Zeus?

Ao dizer que Nietzsche oferece atributos insuficientes de Apolo, pois o envolve no simbolismo do mundo como aparência schopenhaueriana na qual o belo e o ilusório formam a essência da arte apolínea, há de se concordar com Colli, apenas em partes. Pois Nietzsche, neste momento, entrelaça a filologia com a metafísica estética, ao *re-criar* o mito de Apolo e Dioniso. Mito no sentido de sabedoria em usar uma etimologia religiosa originária para renovar uma perspectiva moderna, muito mais ampla entre dois princípios estéticos. Em *O estado grego*, ao tratar da “dignidade” do homem moderno, Nietzsche mostra que conhece muito bem a antiga característica de Apolo, mas isso não o impede de renovar a trajetória dessa entidade no século XIX:

²¹² HOMERO. *Ilíada*. 2011, I, 451-456.

²¹³ [...] como dios del juramento, el arco o la peste. ADRADOS F. R. et al. *Introducción a Homero*. 1963, p. 264.

²¹⁴ HOMERO. *Ilíada*. 2011, XXII, 15.

²¹⁵ Ibidem. XXII, 12-13.

²¹⁶ Ibidem. XXIV, 606.

²¹⁷ [...] un elemento di malvagità, di crudeltà nell'immagine di Apollo. COLLI, G. *La nascita della filosofia*. 1998, p. 16.

Atemorizante, seu arco de prata ressoa: e cai como a noite, é Apolo, o deus que consagra e purifica o estado. Mas primeiro, como diz o começo da *Ilíada*, ele atira a flecha nos animais de carga e nos cães. E só então de encontro aos próprios homens, e por toda parte os cadáveres ardem sobre fogueiras. Que seja dito então: a guerra é uma necessidade para o estado, tanto quanto o escravo é para a sociedade²¹⁸.

Colli continua no problema do apolíneo nietzschiano quando o filósofo alemão indica a loucura como um dom de Dioniso e o bom senso da medida e harmonia como característica de Apolo. Ao abordar a obra platônica *Fedro*, Colli parafraseia as quatro formas de delírio divino – profética, dos mistérios, poética e erótica²¹⁹. Ao relacioná-las à sacerdotisa de Delfos e àquela de Dodona, levam-no a ligar a *mania* com Apolo, desqualificando a polaridade apolíneo-dionisíaca²²⁰. Não obstante, Colli parece esquecer que também Platão é mestre em *recriar* narrativas e epifanias antigas para conjugá-las com a realidade de seu presente contemporâneo, exatamente o mesmo realizado por Nietzsche. É óbvio que o Apolo homérico não está voltado para o bom senso passivo, mas o filósofo alemão faz o seu esclarecimento sobre Apolo: “[...] mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência”²²¹. Apolo é o deus que melhor simboliza um mundo divino e imortal acima da dor, sofrimento e perecibilidade da humanidade. Desse modo, está justificada a classificação nietzschiana de onírico e plástico como fiel representante do imutável *principium individuationis*. Apolo, mesmo nos horrores da guerra homérica traz um fator sereno sustentado por uma aristocracia divina.

Na esteira filológica de Creuzer, de Müller, Bachofen e Welcker, que no início do século XIX descobriram a importância do evento dionisíaco, Nietzsche levará essa bagagem originária a um grau máximo de compreensão intuitiva da arte e do psiquismo humano²²². Ele não se desvencilha das características de Dioniso fornecidas pela ciência arqueológica: entidade religiosa, patrono do teatro grego, seu cortejo ditirâmico, as festas orgiásticas e o êxtase. A rigidez científica desses dados é a fundamentação da construção nietzschiana entorno do ressurgimento do deus agora pela filosofia. Sem apagar o arquétipo helênico,

²¹⁸ NIETZSCHE, F. O estado grego. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. 2000b, p. 51-52.

²¹⁹ No parágrafo 265b, Platão retoma essas quatro categorias de delírio, de forma resumida, e as atribui a quatro deuses. “[...] a inspiração mântica a Apolo; a mística a Dioniso; a poética, por seu lado, às Musas; e em quarto lugar o delírio amoroso, que afirmamos ser o mais excelente, atribuímo-la a Afrodite e a Eros”. Platão. **Fedro**. Tradução José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 291.

²²⁰ COLLI, G. **La nascita della filosofia**. 1998, p. 20.

²²¹ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 1, p. 29-30.

²²² SABATINI, Angelo. **Il Giovane Nietzsche**. Napoli: E.S.I., 1984, p. 150.

Nietzsche o enriquecerá com forças oriundas do Romantismo e do movimento *Sturm und Drang*.

Na tragédia, a música era o estado fundamental na relação do homem com Dioniso. O coro ao relatar as vicissitudes passadas pelo deus acabava por introduzi-lo na cena. Com duas finalidades, contar pessoalmente sua vida e, ainda em meio a vivacidade musical, tornar o deus uma imagem viva. Nas convergências entre Dioniso e música, o filósofo inicia o desenvolvimento de sua teoria musical de forte ascendência schopenhauriana. Para Schopenhauer, através de sua característica a-perceptiva, a fantasia (aparência) é um componente substancial da genialidade, pois amplia os horizontes da experiência pessoal naqueles âmbitos em que a razão linear não frutifica²²³. Essa tendência psicológica da liberdade em Nietzsche se soma ao elemento dionisíaco (não-aparência) e formam a metafísica trágica. O elemento musical de Schopenhauer tem uma importância reconhecida por citações diretas em *O nascimento da tragédia*. Para Schopenhauer a música é um paliativo, fruto da vontade. O jovem Nietzsche reconhece a genialidade schopenhauriana, quando esta analisa a música, mas discorda no grau de importância musical²²⁴. Para Nietzsche a música é o fim e não o meio, quando dionisíaca ela ultrapassa o princípio de individuação, e reintegra ao homem a natureza perdida.

A realidade dionisíaca realiza, ao invés da individuação, a reconciliação do homem com a natureza e com os outros de sua espécie. A natureza vista pelo apolíneo como ameaçadora, terrível e separada do homem; no evento dionisíaco volta a se reencarnar na humanidade. Ao desapegar-se das belas formas se ateia o fogo do pânico e do terror, o dionisíaco não fornece nenhuma consolação catártica. O único sinal de maleabilidade pode ser encontrado no movimento central do dionisíaco, que para Nietzsche é a embriaguez. Na embriaguez o sujeito desaparece, e num contraste com o cartesianismo, o sujeito volta a misturar-se com o objeto, com a natureza e com o deus. Na perda da consciência individual, a natureza readquire sua unidade. Consequentemente, surgem aquelas insinuações, desde a Antiguidade, de que a realidade dionisíaca não é originária da cultura grega. Na sua origem, dispensado ou dispensando o berço aristocrático o culto dionisíaco é antes de tudo, cultura popular. Trata-se do culto a um deus silvestre que não se preocupa com distinções.

Para Detienne, a relação de Dioniso com a arte ocorre desde sua tenra idade, ele

²²³ SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o fundamento da moral**. Tradução Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001a, p. 37.

²²⁴ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 5, p. 46-47.

“surge, salta, dança, pega, rasga, faz delirar”²²⁵. Traz uma religiosidade selvagem em forma de êxtase. A sonoridade vibrante dessa entidade divina é captada pela audição dando início a sua atividade estética pela mobilização dos sentidos. A partir do som ele se transmuta em música, que na arte se aprofundará dos sentidos às emoções. Sua extrema mobilidade epifânica se encarna através da expressão corporal da dança que representa a união sexual, como no caso da dança de ninfas e sátiros. Foi através da música que ocorreu o entrelaçamento da cerimônia *bakkhikós* dionisiaca com a forma da aparência cênica. Numa conferência de 1870, o filósofo nota uma diferença crucial no interior do lirismo poético:

a lei da medida arquitetônica na música é característica da arte apolínea e o puramente musical, sim, o caráter patético do tom, da dionisiaca. O dátilo e o jâmbico. Na arte apolínea, o indivíduo atinge um estímulo sublimado: um *andante* sacerdotal pleno de dignidade. Na dionisiaca, a massa atinge a excitação extática: o instintivo se expressa imediatamente. Violência desmedida do *impulso primaveril* (as festas de são João e são Guido). Esquecimento da individualidade, aparentado da auto-renúncia ascética através da dor e do pavor²²⁶.

No trecho supracitado, Nietzsche quebra um importante liame estipulado pela tradição erudita sobre a tragédia, que transcorria sob a égide aristotélica da *Poética*. Para o filósofo alemão, a finalidade da tragédia não era a catarse ou *phármakon*, mas uma excitação instintiva que colocava o indivíduo fora de si. E no segundo momento, insere o esquecimento da individualidade, do *principium individuationis*, aquela quebra da importância da noção de princípio da razão e da coisa em si. Apoiado na tradição, Schopenhauer vê na tragédia uma arte suprema de expiação e resignação pela renúncia do querer viver, do herói, e o consequente afastamento da vontade diante da vida²²⁷. Nietzsche entende a tragédia como uma manifestação, também suprema, mas de aceitação e afirmação da vontade vivificante da própria vida²²⁸.

²²⁵ DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 9.

²²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Apresentação, tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006b, p. 46-47.

²²⁷ SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. 2001b, Livro III, § 51, p. 266.

²²⁸ No encaminhamento de sua obra Nietzsche volta a criticar os dois filósofos: “Schopenhauer *erra* quando põe certas obras de arte a serviço do pessimismo. A tragédia não ensina ‘resignação’ ... – Representar as coisas temíveis e problemáticas já é um instinto de poder e uma magnificência no artista: ele não as teme...”. NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. 2008, § 821, p. 411. E mais adiante: “Pus repetidamente o dedo no grande equívoco de Aristóteles, quando ele acreditou reconhecer os afetos trágicos em dois afetos *deprimentes*, no sobressalto e na compaixão. [...] A arte, de costume o grande estimulante da vida, uma embriaguez na vida, uma

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche volta a traçar uma comparação com o período medieval alemão, das festas dedicadas a São João e São Guido. Nelas, dançarinos estáticos se contorciam através da música, numa referência explícita ao coro dionisíaco da Grécia. E continua, agora se referindo ao olhar clínico do homem moderno quando analisa tais festas. Para a moral moderna, tal fenômeno não passa de simples expressão popular, daquela camada social empobrecida na posse de bens e na sanidade psíquica. Tal interpretação, dessas mentes modernas, revela o avesso de quem diagnostica no outro sua própria miséria cultural: “cadavérica e espectral fica essa sua ‘sanidade’, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco”²²⁹. Toda rigidez normativa se dissolve: os limites socioculturais são infringidos, as barreiras limítrofes entre *agathós* e *kakós* são suprimidas, senhores e escravos se unem num só coro. Dioniso se transforma no “evangelho da harmonia universal [...] como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial”²³⁰. O dionisíaco no arrebatamento musical, na dança, faz o homem deixar o curso regular da vida para entrar numa dimensão mágica, ou seja, divina. Não existe mais distância fenomênica entre ele e a obra de arte, não existe mais artista de um lado e obra do outro, nem sujeito e nem objeto, ele se torna obra. Nessa embriaguez, toda natureza se mostra como obra de arte, dádiva do Uno primordial.

A alternância dos elementos apolíneo e dionisíaco na tragédia grega evidenciava algo além dos instintos presentes no homem; ambos os elementos representam uma manifestação da própria natureza. “Em face desses estados artísticos da natureza”, o homem se descobre na condição de imitador. Ele encontra a condição da embriaguez dionisíaca e a individuação onírica de si, mas com isso ele permanece solitário e distanciado do coro delirante que age na tragédia grega. Nesse momento, o “influxo apolíneo do sonho” pelo poder figurativo, revela-lhe o fundo da condição humana como unidade íntima com a natureza. A partir dessa coligação “fraterna”, a manifestação dionisíaca na cultura grega tem uma característica distinta em relação as outras antigas e medievais, como na Babilônia e em Roma. Esses eventos, em suas respectivas culturas, possuíam um determinado roteiro cujo desenvolvimento os avizinhava mutuamente: a intensa profusão sexual. A atividade sexual, deveras diferente da tragédia grega, envolvia toda a sociedade, como significado maior dessas

vontade de vida, tornar-se-ia aqui, a serviço de um movimento de descenso, *prejudicial* à saúde ...”. Ibidem. § 851, p. 423.

²²⁹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 1, p. 31.

²³⁰ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 1, p. 31. O “véu de Maia” é uma terminologia schopenhaueriana, que para Nietzsche significa a ilusão que provoca no homem a crença de possuir uma identidade própria, um ser individual.

festas, a começar do envolvimento de famílias inteiras nas práticas sexuais. Diante desse quadro, surge a pergunta: – qual fora o antídoto grego para se proteger deste tipo de barbárie? O resplandecente Apolo, fervoroso patrono da cultura grega, vigia dos excessos, o agitado Dioniso. Esse aspecto regulador, do apolíneo, que uniformizava toda a arte dórica, só não imperava totalmente na arte trágica, dada a sua interação com o dionisíaco. Para Nietzsche, o fluido apolíneo-dionisíaco é o coração da cultura grega, e elo primordial da arte trágica.

No desenvolvimento de *O nascimento da tragédia*, apolíneo e dionisíaco recebem uma série de definições que se referem diretamente a ambos. A polaridade e contraposição entre dois deuses, entre dois impulsos, entre sonho e embriaguez são notórias. Mas, ainda existem outras ramificações do apolíneo e dionisíaco, como a relação entre belo e sublime, medida e desmedida, quietude e movimento, ritmo e melodia. Voltada à delimitação do tema desta dissertação, a contraposição Homero e Arquíloco, merece um destaque. Como importante representação “das forças artísticas da natureza”, Homero e Arquíloco são exemplos dessa polaridade artística já na antiga relação epopeia-lírica. O início do quinto capítulo de *O nascimento da tragédia* retoma a audácia que há no interior da natureza investigativa do filósofo. Nietzsche assevera que o objetivo do estudo da relação Dioniso-Apolo é o conhecimento da relação entre os gênios estéticos: “Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união”²³¹. No sentido moderno, o termo conhecimento se aproxima do saber científico que busca um resultado, dito verdadeiro, através de fundamentos e justificativas empíricas. Já a compreensão intuitiva é uma força que percebe a existência de algo sem passar pelas malhas da análise científica ou do raciocínio lógico. Na continuação imediata da citação supracitada, o filósofo apresenta a manifestação originária do gênio musical:

Neste ponto perguntamos agora, de imediato, onde se faz notar primeiro, no mundo helênico, esse novo germe que se desenvolveu em seguida até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático. A tal respeito, a própria Antiguidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega HOMERO E ARQUÍLOCO, com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre o mundo helênico posterior²³².

²³¹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 5, p. 42.

²³² Ibidem. § 5, p. 42-43.

Homero, como já analisado, é um personagem que possui uma rica e extensa obra e biografia desde a Antiguidade. Já em relação a Arquíloco, só no século XX foram descobertas partes significativas de sua obra e de sua vida, tanto em novos papiros descobertos, quanto naqueles que se tornaram possíveis de ler²³³. As novas tecnologias de imagem possibilitaram até a leitura de papiros carbonizados, que somados no início do século XXI estabelecem trezentos e trinta e três fragmentos. Desses, alguns são importantes para delimitar a pulsão dionisiaca de Arquíloco. E quando Nietzsche coloca lado a lado os dois poetas, não significa que cronologicamente foram contemporâneos, mas que ambos são o fundamento da arte trágica. Diferente de Arquíloco, que viveu comprovadamente no século VII a.C., sobre Homero a datação como também sua existência são discutidas até hoje por conjecturas na “questão homérica”. Nesta “questão”, já estudada no primeiro capítulo desta dissertação, Nietzsche toma Homero como indivíduo.

Para Nietzsche, a primeira indicação histórica da contraposição entre apolíneo e dionisiaco, referente à relação da música com a imagem e a palavra, se encontra nos poetas Homero e Arquíloco como tipos antitéticos. É o problema da origem da poesia lírica e sua diferença em relação à epopeia. Como já verificado, Homero representa o artista apolíneo, é o sonhador por excelência. E Homero observa assombrado “a cabeça apaixonada de Arquíloco”, o gênio lírico que parece arrebatado. Arquíloco representa o artista dionisiaco que se entrelaça ao Uno primordial, e no contraste com aquilo que o rodeia, produz uma música que traduz sonoramente a imagem deste Uno. A imagem é o fundo dionisiaco transformado em versos, e com a perda de sua individualidade, o artista dionisiaco se sobressai pela contrastante *performance* de cantar sua própria dor. Mas, como artista subjetivo, Arquíloco pouco interessa a Nietzsche, essa é uma classificação que o poeta de Paros recebe da erudição moderna corrente²³⁴. A experiência pessoal de Arquíloco só adquire uma importância para Nietzsche dado o lançar-se do poeta no turbilhão dionisiaco. No primeiro fragmento poético,

²³³ Em 1949, numa escavação arqueológica em Paros, foram encontradas inscrições em um monumento em honra de Arquíloco que confirmam a história trazida desde a Antiguidade numa trajetória poética com fortes aspectos da cultura originária. Ao conduzir uma vaca para ser vendida na cidade, o jovem Arquíloco é abordado por três mulheres que se interessam na compra do animal. Ao aceitar o negócio o jovem vê as mulheres e a vaca desaparecerem na sua frente, mas deixam uma lira no local. Essa epifania das Musas introduz o rapaz na esfera divina da poesia. Não obstante, a carestia em que vivia obrigou-o a deixar Paros e emigrar para Thassos na condição de soldado. KRAUSZ, Luis S. **As musas: Poesia e divindade na Grécia arcaica**. São Paulo: EDUSP, 2007, p. 127.

²³⁴ “Os poetas do século VII e VI a.C. fazem de suas próprias emoções objeto de seus versos: Alceu, Safo, Arquíloco e Alcman nos dão confissões pessoais, detalhes íntimos de sua vida, o que Homero evita rigorosamente, pois pertence, espiritualmente, ao período anterior; a época da poesia lírica não é a sua”. BUNSE, H. A. W. **As biografias de Homero**. Porto Alegre: UFGS, 1974, p. 133.

Arquíloco não titubeia na apresentação, ao colocar-se como servo das Musas e, de Enyalio, um epíteto do deus da guerra Ares:

Eu sou servo [θεράπων] de Enyalio
e também sou conhecedor [ἐπιστάμενος] do amável dom das Musas.²³⁵

Na *Ilíada*, o termo *therápontes* é usado, por exemplo, quando Agamémnon após um sonho divino, interpela os aqueus numa clara associação divina entre a mântica e a guerra²³⁶. E Arquíloco ao retomar essa forma homérica justifica sua dupla atividade, e incorpora a noção de conhecedor dos dons das Musas. *Epistámai*, em Homero já significa um conhecimento prático de algo sem a influência ou assistência divina. Desse modo, o uso de *epistámenos* pelo poeta Arquíloco evoca um conhecimento proveniente de sua própria força. O caráter pessoal de narrar suas experiências sem a égide divina faz o poeta aprofundar na afetividade humana dispensando uma série de normas morais na expressão artística. Ele não se separa dos fatos que canta; aliás, o seu canto narra sua história pessoal. Arquíloco é o artista genuinamente dionisiaco, que não se importa com a atenção ou mesmo com a presença de ouvintes. Diferente do cantor épico de estirpe homérica que vive em função do público. Para Nietzsche, Arquíloco é o artista que introduz a canção popular na literatura, e mais, a canção popular está nas origens da música dionisiaca. Neste poeta, a concepção divina mostra poucos sinais de fidelidade à aristocracia olímpica, no entanto explicita sua devoção a Dioniso, como no fragmento 120:

de Dioniso [Διωνύσοι] soberano sei [οἶδα] iniciar a bela melodia,
o ditrambo [διθύραμβον], se no vinho [οἶνοι] fulgura, qual o raio, o meu espírito
[φρένας]²³⁷.

Esse fragmento contém a mais antiga referência ao termo ditrambo, além de ligá-lo ao deus, ao vinho e a lírica. Ao dizer que seu espírito – *frénas* – fulgura sob efeito do vinho, o conhecimento da divindade parte de sua própria habilidade – *oída*. Ao invés da habilidade ou

²³⁵ Apud KRAUSZ, L. S. **As Musas**. 2007, p. 123.

²³⁶ “Caros amigos, heroicos Aqueus, de Ares forte sequazes [θεράποντες]!” HOMERO. **Ilíada**. 2011, II, 110.

²³⁷ ARQUÍLOCO. **Fragmentos poéticos**. Introdução, tradução e notas de Carlos A. Martins de Jesus. Lisboa: Casa da Moeda, 2008, § 120, p. 95.

da influência divina, é o vinho que media e intensifica a relação entre o deus e a fulguração do espírito do poeta. Tão fulgurante, quão perigoso, sob a ação da embriaguez, Arquíloco aparece em seu estado natural ou inconsciente, nessa plenitude, sem a obediência às convenções sociais que poderiam contê-lo, torna-se o homem de fogo-divino. “Há fogo no vinho, e é preciso ser atingido por esse fogo para entoar o ditirambo. Desde Paro, Arquíloco o atesta, e Dioniso corre nas suas veias, é *bakkhiê*, o transe está nele”²³⁸.

Em sua vivência, Arquíloco não experimenta apenas os prazeres e realizações vitoriosas. Sua derrota e frustração amorosa não passam despercebidas de sua composição. Quando seu amigo Licambas recusa de entregar sua filha Neobule para casar-se com o poeta (frag. 197), é quebrado o laço de *philía* que os unia e se instaura o confronto. Desvencilhado do agonismo homérico, Arquíloco parte contra o agora inimigo através da poesia difamatória de cunho erótica; ao invés de alvejar um corpo perfurará corações. Esse *agon*, a partir de uma desavença afetiva, formará, ao longo da tradição poética, uma profunda consonância com as festas fálicas da fertilidade e as *Dionisiacas*. A partir dos fragmentos poéticos fica difícil um consenso de que os atos sexuais referem-se à filha de Licambas, embora haja indicações indiretas:

Pai Licambas, o que foste tu fazer?
Quem te fez abalar a razão
em que antes te apoiavas? Agora, para muitos
cidadãos és alvo de chacota²³⁹.

Deter-me-ei ao chegar ao teu jardim
onde a erva cresce – fica a sabê-lo! Neobule,
que outro homem a tome para si.
Ai! Como está madura! O dobro da tua idade!
Murchou a flor da sua virgindade²⁴⁰.

Enquanto que em Homero o corpo é apresentado em um movimento sincrônico ao correr e lutar, Arquíloco aprofunda esse movimento no ato sexual:

Como por um tubo chupa cerveja o homem Trácio
ou Frígio, assim estava ela, de joelhos, na penosa labuta²⁴¹.

²³⁸ DETIENNE, M. **Dioniso a céu aberto**. 1988, p. 64-65.

²³⁹ ARQUÍLOCO. **Fragmentos poéticos**. 2008, (frag. 172), p. 109.

²⁴⁰ Ibidem. § 196 (23-26), p. 118.

²⁴¹ Ibidem. § 42, p. 82.

Os seus seios gentis com as mãos acariciei:
tenra brilhava a sua pele,
feitiço da juventude.
Todo o seu belo corpo percorri
E então libertei o branco vigor,
ao toque dos seus louros cabelos²⁴².

Arquíloco é um rebento dionisiaco que age sob o influxo dos seus próprios instintos animalescos. Ele é humano, e como poeta seu relato diz respeito ao seu cotidiano imanente. Possui uma crença religiosa, mas amoral, dado o erotismo poeticamente cantado a respeito do prazer sexual, dos órgãos genitais, do *ato da fellatio*, da ejaculação – branco vigor. Todo esse conjunto, lido ou ouvido nas épocas posteriores, será considerado um emaranhado de obscenidades merecedoras de todos os tipos de condenações e anátemas. Entre as quais, o apagar dos seus vestígios, como de fato quase aconteceu. Ao recusar a distinção entre poesia subjetiva e objetiva, Nietzsche estabelece a origem da poesia lírica a partir da relação do sonho com a palavra. Imagem e palavra nascem do interior da música e dela sai um reflexo de outra esfera:

Quando Arquíloco, o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides no-lo descreve em *As Bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia –: e então Apolo se aproxima dele e o toca com seu laurel. O encantamento dionisiaco-musical do dormiente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos²⁴³.

A poesia lírica, segundo a convicção nietzschiana, nasce do processo da arte dionisiaca enquanto música. Uma música imediata da dor e da alegria primordial, reflexo sem imagem, palavra e conceito. Ela surge e desemboca constantemente em imagens apolíneas de sonhos. A poesia lírica é mimese, imitação da música por imagens e palavras. É o extraordinário poder da música em evocar múltiplos universos de imagens, quando prioriza o sonho enquanto imagem e palavra. Nietzsche desenvolve sua argumentação através dessas duas perspectivas. A primeira, como herança romântica que concede à música a prioridade sobre a imagem e a palavra. A segunda, pelo viés platônico, que submete a música ao poder da

²⁴² Ibidem. § 196 (49-53), p. 119.

²⁴³ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 5, p. 44.

palavra. E Nietzsche opta claramente pela defesa da primeira, ou seja, pela subordinação da imagem e da palavra à música.

Não obstante, a importância auferida a Homero em *O nascimento da Tragédia*, há uma ruptura com o estereótipo do homem grego de ascendência homérica cujo temperamento é apolíneo. Nietzsche rompe com a estética homérica: “Homero, o encanecido sonhador imerso em si mesmo, o tipo do artista *naïf*, apolíneo”²⁴⁴. Como poeta objetivo Homero nunca teve coragem de expressar seus sentimentos e *manias*. Já analisado no primeiro capítulo, o universo olímpico de Homero, projeta nos deuses todos os instintos e sentimentos humanos, que são potencializados justamente pelo brilho divino. Toda pulsão nomeada divina assume uma dimensão amoral, além do bem e do mal, transfigurando toda dor e horror em elevação do espírito perfeitamente iluminado. Tal projeção diminuía consideravelmente os horrores causados pela natureza cega e impessoal. As formas e atitudes humanas, dos deuses gregos, misturadas com sua amoralidade trazia uma dinâmica consoladora à realidade. Para Nietzsche, Homero é o artista no qual o brilho apolíneo é tão intenso que a realidade do sonho domina a cena de modo incontestável, sem deixar espaço para o dionisíaco.

De um lado, encontra-se o poeta plástico e figurador da epopeia, imerso na intuição das imagens. Do outro lado, está o músico dionisíaco que despreza as imagens e se identifica com a dor que padece. O lírico percebe neste obscurecimento existencial um mundo de imagens e simbolismos diversos da percepção do artista plástico épico. O artista épico vive prazerosamente as imagens que contempla no seu permanente estado onírico. E mesmo aquelas imagens que trazem o horror da existência, são transformadas pela dimensão das belas formas apolíneas em singelas cenas do enredo. As imagens do artista lírico se identificam com sua própria vida transposta diretamente na música, e nela o artista não é mais ele próprio, se fragmenta nas ondas sonoras. Quando inflamado pelas paixões, Arquíloco é impregnado de amor e ódio, nessa simultaneidade contrastante, perde o controle, e alcança a expressão da dor primordial. O artista original não é unicamente indivíduo, trata-se de um caráter no qual uma mescla, de impulsos desconcertantes, age em conjunto:

O artista já renunciou à sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem, que lhe mostra a sua unidade com o coração do mundo, é uma cena de sonho, que torna

²⁴⁴ Ibidem. § 5, p. 43.

sensível aquela contradição e aquela dor primordiais, juntamente com o prazer primigênio da aparência²⁴⁵.

No momento da produção artística, o gênio si funde com o artista primigênio do mundo, e tal visão artística é a origem da arte. O homem artista, para o jovem Nietzsche, não é o criador da obra de arte, mas uma projeção daquele artista primigênio. Sua existência em conjunto com o “coração do mundo” é justificada somente enquanto fenômeno estético, aos seus sentidos:

Na verdade, Arquíloco, o homem apaixonadamente ardoroso, no amor e no ódio, é apenas uma visão do gênio, que já não é Arquíloco, porém o gênio universal, e exprime simbolicamente seu sofrimento primogênio naquele símile do homem Arquíloco: ao passo que aquele homem Arquíloco que deseja e quer subjetivamente não pode jamais e em parte alguma ser poeta²⁴⁶.

Na relação entre música e palavra, o lírico traduz a música em palavras. A lírica depende do espírito da música, mas a música não precisa de imagens e conceitos. A poesia lírica não consegue dizer aquilo que não esteja na eficiência e no poder do raio de ação da música. Nesse sentido a música não se deixa prender na teia das palavras. A música sempre emana da contrastante dor originária no Uno primordial, age e se interage numa esfera que está além de qualquer aparência, haja vista que toda aparência é somente símbolo. Arquíloco é então, o homem reduzido à condição de “símile”, por ele mesmo, poeta, quando penetrado pelo Uno-primordial através da *mania* dionisíaca. Entretanto, o poeta, por mais inspirado que seja, não consegue, por força da sua natureza humana, expressar totalmente o reflexo do fundo indeterminado e indiferenciado. O poeta é criação do Uno-primordial, é um exemplar que carrega limitações, demasiadas humanas, como sua própria finitude mortal. Por outro lado, é quem oferece a maior transparência da vitalidade primordial. Por esse motivo, Arquíloco revestiu com a dignidade da arte a poesia popular, ao introduzir na literatura o canto popular, como um perpétuo vestígio da união apolíneo-dionisíaco. Também aqui atua o mesmo processo que faz surgir espontaneamente a poesia da melodia:

²⁴⁵ Ibidem. § 5, p. 44.

²⁴⁶ Ibidem. § 5, p. 45.

A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos [...] De si mesma, a melodia dá à luz a poesia e volta a fazê-lo sempre de novo; é isso e nada mais a *forma estrófica da canção popular* [...] Quem examinar à luz de tal teoria uma coletânea de canções populares, *Des Knaben Wunderhorn* [a corneta mágica do menino], por exemplo, descobrirá incontáveis exemplos de como a melodia incessantemente geradora lança à sua volta centelhas de imagens, as quais, em sua policromia, em sua abrupta mudança, em sua turbulenta precipitação, revelam uma força selvagemmente estranha à aparência épica e ao seu tranquilo fluir²⁴⁷.

Para o jovem Nietzsche, a metafísica é arte, arte de alguém que se ocupa com a criação poética conceitual (*Begriffsdichtung*), daí a realidade como obra de arte, uma produção da imaginação poética. A relação entre o apolíneo e dionisíaco é uma construção para significar que na arte a ideia de harmonia amórfica, da bela forma, é impossível. E Kofman estende o agonismo a uma rivalidade *mimétique* no interior da tragédia entre diálogo e mito²⁴⁸. Entre harmonia e frenesi, as “reconciliações” são ocorrências periódicas e nunca permanentes. A conciliação promovida pela arte trágica entre prazer e dor, sonho idílico e realidade cruel, para Nietzsche, prefigura a sua intuição da conciliação fervorosa entre Apolo e Dioniso. A reaproximação, entre as duas forças, supera o sofrimento causado pela busca do sentido da vida e do mundo. É a vitória da vida que por natureza quer se afirmar irrestritamente pelas suas forças. A metafísica do jovem Nietzsche se contrapõe energeticamente àquela socrática, para a qual dor e crueldade devem ser evitadas ou sublimadas. No encaminhamento de sua filosofia, Nietzsche abandona a metafísica da arte no sentido de justificação do mundo, por outro lado, ela é uma conversão de forças contra os valores decadentes.

A elevação de Dioniso – que já fora morto, esquartejado e devorado por Titãs – e de seus atributos é tratado pelo filósofo como o herói, por excelência, da tragédia²⁴⁹. A sapiência dionisíaca é a abertura irrestrita a essa realidade cruel. O sátiro Sileno assevera que a melhor atitude para o homem seria não ter nascido, mas dada a impossibilidade aos vivos, só lhes resta a expectativa da morte²⁵⁰. O sátiro dionisíaco revela a crueza do mundo na sua intimidade, e desfaz a metáfora em torno da compreensão sobre a serenojovialidade grega, tida como modelo simbólico da Modernidade. Ele aponta para a condição humana

²⁴⁷ Ibidem. § 5, p. 48-49.

²⁴⁸ KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris : Éditions Galilée, 1986, p. 64.

²⁴⁹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 9, p. 70. A referência ao mito órfico Dioniso-Zagreus se justifica pelo simbolismo da destruição e reconstituição da individualidade. Quando ainda “criança”, Dioniso é raptado e morto pelos Titãs, mas ressuscita sob o epíteto Zagreus. Essa relação representa a síntese existencial vida-morte no sentido de unidade originária.

²⁵⁰ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. 1996, § 2, p. 36.

atormentada pela fatalidade de um destino enigmático e mortal. A outra possibilidade é a de encontrar algum tipo de alívio nas belas formas do mundo apolíneo. Essa dimensão se expressa na translucidez do santuário de Delfos cujo imperativo “Conheça-te a ti mesmo” soma-se à norma “nada em demasia”. Até Nietzsche, a noção única da formação cultural grega era condescendente com as virtudes de Apolo. A interpretação apolínea pregava que a cultura grega fora edificada a partir das convenções éticas que se completaram no platonismo, que por sua vez, se traduzia em verdade, justiça e bem. O bem seria a causa metafísica de tudo, que se estenderia numa vasta lista simétrica de virtudes.

No conjunto simbólico, que Nietzsche se utiliza para mostrar as diversas formas de manifestação do apolíneo e do dionisíaco, existe uma forma, dessas elencadas, que representa o declínio e morte da tragédia. Quando Nietzsche associa Sócrates a Eurípides contra a tragédia, esta já estava em franca decadência. A associação intrínseca entre música e mito funcionava para este último como uma sobrevida. O *logos* racionalista já estava fortalecido na organização institucional das *poleis* e recebia atenção especial na arte e na filosofia. Era na tragédia que o mito mostrava-se ainda no seu vigor profundo, entretanto será um dramaturgo trágico que lhe dará mais um golpe. Para Nietzsche a dialética, o otimismo, a lógica e a ciência formam a antítese inflexível do mito. E Eurípides promove exatamente uma racionalização da tragédia. Ao cair perante o socratismo teórico e estético, tanto a música quanto o mito definham na tragédia. Na nova tragédia grega, a música era apenas um acessório para reproduzir a natureza. O arrebatamento dionisíaco é afastado de cena, mas também o elemento apolíneo do espectador é modificado. O enredo se transforma em puro diálogo e se eleva sobre os personagens míticos reduzidos ao cotidiano da vida real.

Para Nietzsche, através da dramaturgia euripídiana foi erradicada do palco a face oculta da condição humana. Essa dramaturgia representa preponderantemente a vida consciente e cotidiana daquela camada próspera da sociedade, com suas esperanças e mazelas. Essa novidade atrai um novo público, que agora busca na arte um entretenimento que o distraia na sua realidade otimista. Desse modo, acaba por avizinhar-se com os diálogos platônicos que também oferecem uma miscelânea de estilos. Sócrates cria uma nova contraposição entre o seu racionalismo e o instinto dionisíaco, e esse é o golpe derradeiro contra a tragédia. Com Sócrates ocorre numa mudança na direção do pensamento ocidental, o homem teórico alcança mais um degrau com seu otimismo lógico e o prazer do conhecimento. O mundo instintivo, do mito caótico e da embriaguez será sucedido por aquele universo da ciência e da certeza alcançada pelo diálogo. O otimismo de Sócrates e Eurípides visava erradicar do caráter grego a realidade trágica e atormentadora, que o jogava frequentemente às

vicissitudes da vida e da morte. A tendência trágica, da cultura grega irá se perder numa via naturalista e inartística que é o coração do socratismo estético:

Tendo pois reconhecido amplamente que Eurípides não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo, que sua tendência antidionisiaca se perdeu antes em uma via naturalista e inartística, devemos agora nos acerrar mais da essência do *socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’...²⁵¹

Sócrates acredita que a verdade e justiça são atingíveis mediante um esclarecimento da consciência, pois o mal não passa de uma falha deste princípio. Tudo aquilo que era característica dos deuses olímpicos e da tragédia, próprio do apolíneo e dionisiaco, receberá o frio e analítico olhar do observador epistêmico. Em hipótese alguma, esse protótipo de cientista deseja se misturar ao objeto, seu único desejo é o de desvendar a verdade. É a negação da vida. Sócrates é o tipo ideal que acredita no universal das imagens conceituais, e o homem ocidental ainda se espelha e acredita nessas imagens. A crença no ideal socrático fomentará o surgimento do “homem bom” da moral cristã. O ascetismo tem uma profunda relação com a vontade incondicional de verdade. E Sócrates é o “protótipo do otimismo teórico”²⁵². O otimismo socrático é a negação das forças que afetam o homem no mundo do vir-a-ser, enquanto que a tragédia afirma a aceitação das forças adversárias como condição da vida plena. O socratismo se configura como força opositora à tragédia entendida na sua unidade apolíneo-dionisiaca. Portanto, num sentido mais elucidativo, a oposição fundamental está entre os polos Sócrates e as “espécies de embriaguez” apolíneo e dionisiaco²⁵³.

A embriaguez nietzschiana oferece a opção ao homem moderno de deixar o engessamento normativo de sua existência para uma estetização da própria vida. A sobriedade da ideia imagética apolínea e o destemido instinto dionisiaco promovem uma leitura da cultura que atravessa qualquer restrição de espacialidade e temporalidade, da Grécia antiga até a Alemanha: “Minha missão: *compreender a coesão interna e a necessidade de toda civilização verdadeira*. Os meios para proteger e curar uma civilização, a relação entre ela e o gênio popular”²⁵⁴. Enquanto *instintos artísticos* ambos entram no fluxo cultural, pela camada

²⁵¹ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 12, p. 81.

²⁵² Ibidem. § 15, p. 94.

²⁵³ “Que significam os conceitos opostos que introduzi na estética, *apolíneo* e *dionisiaco*, os dois entendidos como espécies de embriaguez?”. NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. 2006a, Incursões de um extemporâneo, § 10, p. 69.

²⁵⁴ Ma mission: comprendre *la cohésion interne et la nécessité de toute civilisation véritable*. Les moyens pour protéger et guérir une civilisation, la relation entre celle-ci et le génie populaire (19 [33] *Été 1872-début 1873*). NIETZSCHE, F. *Fragments Posthumes: Été 1872-hiver 1873-1874*, In: _____. **Considérations inactuelles**. 1990, p. 181.

aparentemente insensível que é a filosofia Moderna. Quando Nietzsche toma o universo dionisíaco, como referência linguística, está na busca por uma nova linguagem capaz de desconstruir os valores decadentes. Ele adentra no jogo mítico de modelos linguísticos entre duas tradições de valores baseadas por um lado no racionalismo e por outro no irracionalismo. Por necessitar da aparência, o universo humano é um fluxo constante de ficções. Nesse viés, o poder dos signos está em construir e destruir tal universo constantemente. A representação mítica somada ao estilo assistemático dos aforismos é o antídoto nietzschiano. A importância do mito, quando afirmador da vida, é a expressão de valores contrários à estrutura lógica da linguagem filosófico-niilista. Os instintos ao serem desvelados pelo mito, segundo o jovem Nietzsche, resolvem o problema do conhecimento humano, que na Modernidade é regulado pela frieza dos princípios verificáveis da ciência:

Mas o provável é que, em uma prova severa, quase todo mundo sinta-se tão decomposto pelo espírito histórico-crítico de nossa cultura, que a existência do mito outrora se nos torne crível somente por via douda, através de abstrações mediadoras. Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. [...] Coloque-se agora ao lado desse homem abstrato, guiado sem mitos, a educação abstrata, os costumes abstratos, o direito abstrato, o Estado abstrato: represente-se o vaguear desregrado, não refreado por nenhum mito nativo, da fantasia artística; imagine-se uma cultura que não possua nenhuma sede originária, fixa e sagrada, senão que esteja condenada a esgotar todas as possibilidades e a nutrir-se pobremente de todas as culturas – esse é o presente, como resultado daquele socratismo dirigido à aniquilação do mito. E agora o homem sem mito encontra-se eternamente famélico, sob todos os passados e, cavoucando e revolvendo, procura raízes, ainda que precise escavá-las nas mais remotas Antiguidades. Para o que aponta a enorme necessidade histórica da insatisfeita cultura moderna, o colecionar ao nosso redor de um sem-número de outras culturas, o consumidor desejo de conhecer, senão para a perda do mito, para a perda da pátria mítica, do seio materno mítico? A gente se pergunta se a febril e tão sinistra agitação dessa cultura é algo mais do que o agarrar ansioso e o esgaravatar do esfomeado, à cata de comida – e quem desejaria dar ainda alguma coisa a semelhante cultura, que não consegue saciar-se com tudo quanto engole e a cujo contato o mais vigoroso e saudável alimento costuma transformar-se em “História e Crítica”?²⁵⁵

Sem o mito, a cultura perde o elemento criativo que promove a movimentação cultural e estabelece sua unidade na interpretação do mundo e no sistema de valores dominantes. O mito trágico manifesta-se por meio de símiles, de representações do elemento dionisíaco transpostos para a linguagem das imagens. Para Nietzsche o mito trágico: “[...] nunca se tornou transparente, com nitidez conceitual...”²⁵⁶. O mito não se rende à expressão de

²⁵⁵ NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. 1996, § 23, p. 135.

²⁵⁶ Ibidem. § 17, p. 103.

caracteres analíticos e à individualização da psicologia moderna. Quando trágicos: música e mito incitam o homem a um orgiástico sentimento de liberdade que aponta para a união mística com o mundo imanente, transfiguram a dor do mundo em um jogo estético e tornam-se a sua realidade. Nesse sentido o mito é a clara antítese da ciência histórica, sua narrativa é pura criação que não se submete às regras e aos sentidos analíticos. O mito se concentra na vontade que produziu o fato. Na conseqüente fatalidade histórica, cabe ao historiador tentar disciplinar o conhecimento do fato.

Nietzsche transforma o sentido de trágico ao inseri-lo em sua filosofia, numa irrestrita aceitação e afirmação da completude da vida. O destino enigmático da vida apresentado na tragédia, o tormento existencial revelado por Sileno são o prelúdio do trágico nietzschiano. No início ele percorre o dilema fundamental entre aceitação e renúncia da vida. Mais tarde, o filósofo ratifica o trágico, como mais um dos meios na crítica à moral filosófica. E num terceiro viés, o trágico também se torna um fundamento para a ação de criar valores afirmativos. Ele entra no rol dos signos filosóficos que mostram a vida através de sua própria força. Mundo e vida não possuem nem finalidade, nem sentido único e verdadeiro. Naquele fundamento, mundo e vida são manifestações da vontade de poder. O poder de realização é a força que não necessita de finalidade ou sentido: dois fatores demasiados humanos. Trágico é força enquanto vigor, robustez, domínio.

O elemento artístico não está isolado no mundo, caso contrário, não resistiria à força aniquiladora do saber científico. A arte, quando necessário, sai da sua própria superfície e mergulha nas potências subterrâneas da cultura, nesse caso, através da filosofia trágica. Diante do esfriamento da metafísica musical, ocasionado pela ruptura com Wagner, o filósofo nunca largará o elemento dionisíaco no desenvolvimento de sua filosofia. Para Lebrun, o elemento dionisíaco acompanhará as mudanças filosóficas de Nietzsche como potência subterrânea a nortear o valor da existência. Na primeira fase, em *O nascimento da tragédia*, Dioniso é uma entidade metafísica que desvela a natureza verdadeira através de um delírio primitivo e, por conseguinte, irracional. Nas duas fases subsequentes de seu pensamento, o filósofo apresenta Dioniso mediado pela vontade de poder, como um deus do “delírio racional”²⁵⁷.

Homero e Dioniso, para o jovem Nietzsche, representam uma perspectiva filosófica de aprofundamento da cultura ocidental. É o mito enquanto palavra portadora de significações da vida, capaz de edificar e fortalecer uma cultura ou enfraquecer e aniquilar de acordo com o

²⁵⁷ LEBRUN, Gérard. **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 370.

pathos que carrega. O esvaziamento mítico, da cultura ocidental, que interligava consciente-inconsciente quebrou toda a manifestação do segundo. Por isso, quando Nietzsche reacende essa história será incompreensível pelos filólogos da ciência e ignorado pelos filósofos modernos que não vêem nenhuma articulação propriamente filosófica em seu primeiro livro. Sua conotação com a cultura originária consegue realinhar o mito com uma das características da humanidade, a personalidade. A apresentação, de Homero e Dioniso carregados de valores artísticos e filosóficos pela embriaguez entusiasmada de Nietzsche formará, pouco a pouco, um coro de séquitos. E ao reconhecerem as “verdades” do pessimismo dionisíaco, sempre voltado à vontade do homem, continuarão a fomentar esse horizonte de sentido multiforme “carregado de futuro”.

CONCLUSÃO

É um fato tradicional, nos estudos sobre Nietzsche e a Grécia, abordar-se dois tópicos recorrentes, quais sejam: sua predileção pela filosofia pré-socrática e sua análise estético-metafísica da tragédia. Tal procedimento esquemático procura seguir a quantidade de escritos que o próprio filósofo produziu acerca desses dois temas. Esta dissertação buscou uma nova perspectiva nos estudos nietzschianos sobre a Grécia: a cultura homérica, sem desconsiderar ou ignorar aqueles dois pontos relevantes supracitados. A figura de Homero e toda a bagagem cultural que esse nome carrega influi copiosamente nos escritos juvenis, e chegam com respingos filosóficos na fase madura da obra nietzschiana, como também tentou-se mostrar. Ao primeiro contato, soa deveras estranho e quicá, esta dissertação não conseguiu desvelar devidamente, a inspiração filosófica que os sentidos homéricos e dionisiacos despertaram em Nietzsche. Não obstante, os possíveis desvios epistemológicos e interpretações arbitrárias, causadas invariavelmente pela ausência de uma fortuna crítica que tratasse da temática, a satisfação nesta pesquisa foi constante.

Ao tratar da abordagem realizada pelo jovem Nietzsche sobre a cultura homérica emerge uma aparente ambivalência entre a filologia e filosofia. Desde a conferência que inaugura sua docência na Universidade de Basileia, a filologia passa pelo crivo da filosofia. Por outro lado, é notória a presença da filologia no regimento de várias análises que Nietzsche oferece da cultura helênica e insere na sua filosofia. Essa aparente consideração fleumática esconde o tumulto acadêmico causado pela interpretação nietzschiana acerca do legado grego. No entanto, no final do século XX, ela receberá mais crédito da filologia contemporânea do que a do seu principal delator, Wilamowitz²⁵⁸. Interpretação que o faz romper com o rigor filológico para se enveredar na atividade filosófica, e nos seus últimos 11 anos de vida, à *mania* total, a aniquilação da individualidade.

Da questão homérica, do anômalo Arquíloco ao disparate dionisiaco. Da Grécia serena e jovial, de Sócrates como símbolo dessa magnitude à negação nietzschiana dessa unidade cultural através da tragédia. Nietzsche postula uma filosofia contrária a tudo que tente refrear a poesia e o *mainomai* da vida. Esse delirar da vida, e o apossar-se do tirso de Dioniso, farão o filósofo em ataques súbitos e manifestações repentinas, debater em contradições em meio ao sofrimento trágico que equivale ao final, à alegria. É a vontade trágica que rompe as limitações e estabelece uma paradoxal unidade entre natureza e homem. Nietzsche não foi só

²⁵⁸ ADRADOS, Francisco Rodriguez. Nietzsche y el concepto de la filología clásica. **Habis**, n.1, p. 103, 1970.

influenciado pelos gregos, mas encontrou-se neles, e quando enrijecia contra a filosofia grega, abrandava-se em Dioniso.

O estabelecimento da cultura homérica é engendrado por uma concepção aristocrática que envolve a dimensão humana e divina. Nessa cumplicidade invejável de dimensões, a variedade de artifícios lançados pelo aedo em sua narrativa, constitui o *pathos* dessa cultura. A reflexão, sobre a *arete* desde Homero e Teógnis, animou o filósofo a intuir uma nova aristocracia. O desprezo pelo trabalho, como herança helênica, foi sutilmente reelaborado por Nietzsche para salvaguardar a produção artística, não menos laboriosa. A ardilosa conciliação entre trabalho artístico e aristocracia foi construída a partir dos valores, enquanto poder intuitivo e imagético do filósofo. O problema motriz era o impulso artístico e a justificação metafísica da existência. Com o desprezo à idolatria do trabalho moderno, a atividade artística se coliga com as características do elemento dionisíaco. Seguindo tal intuito, o agonismo e até mesmo a crueldade surgem como necessidade da criação.

A intrepidez de Aquiles encontra um determinado reflexo na dureza da filosofia nietzschiana, quando o assunto é agonismo e crueldade. Aquiles se apraza diante do derramamento de sangue, Nietzsche se mostra irredutível ao afirmar o destino trágico do homem. A crueldade ainda que repugnante é imprescindível na formação de valores no indivíduo e na cultura. A diferença crucial entre a crueldade homérica e a nietzschiana, é que nesta última, cruel significa quebrar o medo construído por valores decadentes. Significa mostrar publicamente pela filologia e genealogia, ou seja, pela reflexão filosófica, o invólucro sob o qual tais valores se edificaram, e por qual motivo ainda se mantêm. É a luta na construção de novos pensamentos que valorizem a vida imanente e sua natureza caótica, a ponto de afetar a direção da própria existência. E distanciando de eufemismos literários ou de narcóticos, que amorteçam os sentidos, é a pura luta em suportar o peso, e ao mesmo tempo, afirmar a vida. Mas, o agonismo de ambos se reencontra em torno da inocência.

Sufrimento, dor e finitude são características inevitáveis mesmo para quem afirme a vida por ela própria. Entretanto, no ato de afirmar essa completude, a vida não é tomada pela culpa ou dívida, dois *pathos* da decadência. O ciclo da crueldade é nada mais que a circulação de instintos animais que saem e retornam ao indivíduo, e constroem um caráter afirmador das forças naturais, como acontece com Homero e Nietzsche em seus escritos. A inocência é a ousadia em tratar o universo dos valores como um jogo, no qual determinados valores preexistentes são suplantados. Nietzsche reconhece que a humanidade vive em função da vontade apolínea e dionisíaca, e a obrigação do filósofo não está em rebaixar moralmente uma para elevar outra, mas em criar novas realidades a partir dessa completude. Completude que

em um momento, o filósofo chega a intitular de embriaguez.

De acordo com a tentativa desta dissertação, a relação entre a embriaguez vinífera e a embriaguez nietzschiana, não é, nem direta ou imediata. Ela ocorre a partir do desdobramento daquilo que se entende por *mania*, enquanto elemento dionisíaco. Ora, esse elemento *mainoménoio*, é o impulso norteador de Dioniso, deus da arte e do vinho! Portanto, diante desse entrave etnológico irresoluto em torno da embriaguez, convém desconsiderar a necessidade de uma definição cabal, e seguir adiante, o mais próximo “pela analogia” intuitiva. É por isso que o gênio artístico de *O nascimento da tragédia* é o filósofo da arte, que escreve como artista para aqueles que tomam a vida como arte. Uma estética irresoluta pode aproximar o sentido grego de percepção e sua consonância moderna com a obra de arte, em meio a uma renovação filosófica, como a nietzschiana. Corpo, intuição artística e filosofia que nessa renovação recebe corajosamente o retorno do mito. Mito no sentido de palavra transformada em reflexão filosófica, despreocupada com a comprovação da não contradição. É nessa abertura que Nietzsche trabalha Dioniso, ele usa o *logos* da palavra escrita, para inserir o contraditório mundo divino em sua justificação estética da imanência humana. Da tragédia grega ao trágico nietzschiano é o mundo como lugar e a vida como momento de incorporação e realização da experiência dionisíaca. Semelhante a um círculo de aventura especulativa, o jovial impulso artístico acabará se entrelaçando com a madura vontade de poder do dançarino Zarathustra, numa experiência mística da agora filosofia de Dioniso.

Nesta época Contemporânea, da grande revolução tecnológica promovida pela comunicação cibernética, pode parecer inusitada a pesquisa sobre uma cultura originária, como a homérica, através de um filósofo do século XIX. Ele toma o mito e o *logos* ou o misticismo e o racionalismo como dois fenômenos sucessivos de uma mesma fonte, a vontade. E traz, de maneira paradoxal e anacrônica, mais uma epifania daquela divindade campestre da embriaguez como símbolo da autoafirmação humana! A Grécia, sempre a Grécia. Não só por Homero e Dioniso, mas também por Platão, Aristóteles e tantos outros o homem ocidental, ainda pensa em grego. Por isso, a necessidade do aprofundamento na *philía* do *sophós*. A necessidade, no sentido nietzschiano significa quebrar o monopólio intelectual da lógica e do racionalismo. Afinal, a liberdade de falar uma coisa pensando noutra, ou escrever algo e fazer o contrário, faz a riqueza da mente humana, que definitivamente não é um computador. A filosofia nietzschiana não se desenvolve no sentido de abater a existência da razão. Mas, é o lutar para que o lado vibrante, até então obscuro, do caráter humano volte à tona, e possa compartilhar da luminosidade desse mundo em palavras e atos – *épei kaí érgo*.

REFERÊNCIAS

- ADRADOS, Francisco Rodriguez. **Fiesta, comedia y tragédia**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- _____. Nietzsche y el concepto de la filología clásica. **Habis**, n.1, p. 87-105, 1970.
- ADRADOS, Francisco Rodriguez et al. **Introducción a Homero**. Madrid: Guadarrama, 1963.
- ANDINA, Tiziana. **Il problema della percezione nella filosofia di Nietzsche**. Milano: Albo Versorio, 2005.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 9. ed. Tradução de Roberto Fonseca; posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- ARQUÍLOCO. **Fragmentos poéticos**. Introdução, tradução e notas de Carlos A. Martins de Jesus. Lisboa: Casa da Moeda, 2008.
- BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 2002.
- BERGE, Damião. **O Logos Heraclítico**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- BUNSE, H. A. W. **As biografias de Homero**. Porto Alegre: UFGS, 1974.
- BURCKHARDT, Jacob. **Reflexões sobre a história**. Tradução Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.
- BURNETT, Henry. **Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Loyola, 2012.
- BUTTITTA, Antonino. Préface. In: _____. FORNIER, D.; D'ONOFRIO, S. (Org.). **Le ferment divin**. Paris : Ed. De la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. x.
- CAMPIONI, Giuliano. Friedrich Nietzsche: paixão e crítica da moral heróica. **Cadernos Nietzsche**, n. 22, p. 23-64, 2007.
- COLLI, Giorgio. **La nascita della filosofia**. 15. ed. Milano: Adelphi, 1998.
- CORDEIRO, Robson Costa. **O corpo como grande razão: análise do fenômeno do corpo no pensamento de Friedrich Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 2012.
- DENAT, Celine. Linguagem e Axiologia: análise da distinção nietzschiana de 'alma' e 'corpo' para a possibilidade de uma linguagem não-dualista. Tradução de Vincenzo Di Matteo. **Perspectiva Filosófica**, Recife, v.1, n. 37, p. 35-55, jan./jul. 2012.
- DETIENNE, Marcel. **Dioniso a céu aberto**. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DONÀ, Massimo. **Filosofia del vino**. Milano: Tascabili Bompiani, 2009.

GHEDINI, Francesco. **Il Platone di Nietzsche**: genesi e motivi di un simbolo controverso (1864-1879). Napoli: ESI, 1999.

GUTHRIE, W. K. C. **Orfeo y la religion griega**: estudio sobre el ‘movimiento órfico’. Traducido por Juan Valmard. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.

HEIDEGGER, Martin. **Parmênides**. Tradução de Sérgio Mário Wrublewski; revisão de Renato Kirchner. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Nietzsche**: Tradução Marcos Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2007. v. 2.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: _____. **Os pensadores originários**: Anaximandro, Parmênides e Heráclito. 3. ed. Tradução Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1999.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução do original grego e comentário de Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: UFF, 1979.

_____. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e notas de Alessandro de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

_____. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Três, 1974.

_____. **Homeri opera in five volumes**. Oxford. Oxford University Press. 1920. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collections>. Acesso em: 10 jun. 2013.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. 4. ed. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KOFMAN, Sarah. **Nietzsche et la scène philosophique**. Paris: Éditions Galilée, 1986.

KRAUSZ, Luis S. **As musas**: Poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: EDUSP, 2007.

LARGE, Duncan. Nosso maior mestre: Nietzsche, Burckhardt e o conceito de Cultura. **Cadernos Nietzsche**, n. 9, p. 3-39, 2000.

LEBRUN, Gérard. **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**: textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MARQUES JUNIOR, M. ; SOUZA, E. F. M. **O teatro da morte, da humilhação e da dor:** análise e tradução do Canto XXII da Ilíada, de Homero. João Pessoa: Zarinha Centro de Cultura, 2007.

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

_____. Nietzsche e a crítica da democracia. **Dissertatio**, UFPel, v. 33, p. 17-33, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. A disputa de Homero. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos.** Tradução e prefácio Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000c. p. 63-76.

_____. **A filosofia na época trágica dos gregos.** Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1998a.

_____. **A gaia ciência.** Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

_____. **Além do bem e do mal:** prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2005a.

_____. **Aurora:** reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. A visão dionisíaca do mundo. In: _____. **A visão dionisíaca do mundo:** e outros textos da juventude. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p. 5-40.

_____. **A vontade de poder.** Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **Crepúsculo dos ídolos:** ou, Como se filosofa com o martelo. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

_____. **Considérations inactuelles I e II:** et Fragments posthumes 1872-1874. Traduits de l'allemand par Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 1990.

_____. **Genealogia da moral:** uma polêmica. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. Homero e a filologia clássica. Tradução, apresentação e notas de Juan A. Bonaccini. **Princípios**, Natal, v. 13, n. 19-20, p. 169-199, jan./dez. 2006b.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles.** Apresentação, tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006c.

_____. La contesa degli aedi nell' Eubea. In: _____. **Friedrich Nietzsche Scritti giovanili 1865 – 1869**. A cura di Giuliano Campioni, Mario Carpitella. Milano: Adelphi, 2001b. p. 165-181.

_____. **La cultura de los griegos**. Selección y traducción del alemán por Felipe González Vicen. Madrid: Aguilar, [1954].

_____. **La naissance de la tragédie** : et Fragments posthumes 1869-1872. Traduits de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.

_____. Música e palavra: fragmento póstumo Nr. 12 [1], da primavera de 1871. Tradução e notas de Oswaldo Giacoia Junior. **Discurso**, USP, n. 37, 2007.

_____. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. 2. ed. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O drama musical grego. In: _____. **A visão dionisíaca do mundo**: e outros textos da juventude. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza.; revisão da tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005c. p. 47-70.

_____. **O anticristo**: ditirambos de Dionísio. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

_____. O estado grego. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Tradução e prefácio Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000b. p. 38-54.

_____. **Segunda consideração intempestiva**. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume, 2003.

_____. Sobre o PHATOS da verdade. In: _____. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos**. Tradução e prefácio Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000a, p. 21-30.

_____. Sobre o futuro dos nossos estabelecimentos de ensino. In: _____. **Escritos sobre educação**. 6.ed. Tradução, apresentação e notas Noéli Correa de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2012a. p. 49-160.

_____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: _____. **Os pensadores**. 3. ed. Seleção de textos Gérard Lebrun; Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 43-52.

_____. Sócrates e a tragédia. In: _____. **A visão dionisíaca do mundo**: e outros textos da juventude. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza.; revisão da tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005d. p. 71-93.

_____. **Teognide di Megara**. A cura di Antimo Negri. Roma-Bari: Laterza, 1985.

_____. III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador. In: _____. **Escritos sobre educação**. 6. ed. Tradução, apresentação e notas Noéli Correa de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2012b. p. 161-259.

OTTO, Walter F. **Dioniso**: mito e culto. 3. ed. Traducción de Cristina García Ohlrich. Madrid: Siruela, 2006.

PARMÊNIDES. Fragmentos. In: _____. **Os pensadores originários**: Anaximandro, Parmênides e Heráclito. 3. ed. Tradução Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1999.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 173-373.

SABATINI, Angelo. **Il Giovane Nietzsche**. Napoli: E. S. I., 1984.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. 2. ed. Tradução Lya Lett Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o fundamento da moral**. Tradução Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de M. F. Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001b.

TORRANO, Jaa. O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo. **Boletim do CPA**, Campinas, n. 4, p. 27-35, jul./dez. 1997.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade**: Na Grécia até o fim da época Clássica. Tradução de José Antonio Dabdab Trabulsi. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VASSILACOU-FASSEA, Toulia. L'usage du mythe chez Aristote. **Kernos**, v. 15, p. 67-74, 2002.

WATHELET, Paul. Dionysos chez Homère ou la folie divine. **Kernos**, v. 4, p. 61-82, 1991.