



ESTUDOS NIETZSCHE

Vol. 16 - N. 2 ISSN 2179 - 3441

Festa do Asno. Festa dos Loucos. A Paródia da Liturgia dos Mistérios na obra de Nietzsche

Feast of the Ass. Feast of Fools. The Parody of the Liturgy of the Mysteries in Nietzsche's Work.

Oswaldo Giacoia Junior 

Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e do PPGF da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Curitiba, PR, Brasil. Contato: ogiacioa@hotmail.com

Resumo: O presente texto parte de um *insight* filosófico original de Giorgio Agamben a respeito da relação entre comédia e seriedade, incluindo uma referência estratégica à figura de Zaratustra, para desenvolver uma reflexão a respeito do vínculo entre a crítica paródica do Cristianismo e o diagnóstico da modernidade cultural na filosofia de Friedrich Nietzsche.

Palavras-chave: Seriedade. Comédia. Tragédia. Religiosidade. Cultura.

Abstract: This text is based on an original philosophical insight by Giorgio Agamben regarding the relationship between comedy and seriousness, including a strategic reference to the figure of Zarathustra, to develop a reflection on the link between the parodic critique of Christianity and the diagnosis of cultural modernity in the philosophy of Friedrich Nietzsche.

Keywords: Seriousness. Comedy. Tragedy. Religiosity. Culture.

Nos livros *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017; e *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Milano: Nottetempo, 2015, Agamben desenvolve a ideia de um eclipse da política, uma vez que esta, em nossos dias, estaria posta sob a égide da economia planetária e da gestão securitário-previdenciária da vida, num processo que acopla todas as esferas da ação social aos dispositivos de controle tecnológico e bio-político. Por conseguinte, ter-se-ia talvez esgotado o paradigma clássico do agir, que, desde Aristóteles, firmou-se como a categoria fundamental da filosofia e da práxis jurídico-política.

Esta é a razão pela qual o gesto empreendido pelo artista Giandomenico Tiepolo entre 1793 e 1797 adquire para Agamben um significado e um valor emblemáticos. Com efeito, vivendo no ocaso da república de Veneza, Giandomenico concebeu e executou – numa Vila herdada de seu pai Giambattista Tiepolo, e situada nos arredores daquela cidade – um ciclo de afrescos centrado no

personagem Pulcinella, da *Commedia dell'Arte* italiana. Como é sabido, a *Commedia dell'Arte* é um gênero teatral cômico, surgido na Itália do fim do século XVI, integrando elementos de mímica e acrobacia circense, comédia de máscaras, pantomimas interpretadas por grupos de atores profissionais, treinados no improviso do diálogo e da ação, a partir de uma trama pré-estabelecida, construída com base em situações-padrão, estilizadas a partir de determinados personagens-tipo, como, por exemplo, o Pantaleão, o Doutor, o Arlequim, etc. A ambiência formada por mímica, gestualidade, humor e mascarada constitui o elemento vital do personagem Pulcinella, que figura no núcleo do ciclo dos afrescos de Giandomenico Tiepolo, e com os quais o artista decorou o interior da Vila na qual se refugiara, depois de ter abandonado Veneza. No livro intitulado *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, a atenção de Agamben se volta principalmente para as relações entre a arte, comédia e a política.

Giandomenico Tiepolo concluiu os dois últimos afrescos do mencionado ciclo sobre Pulcinella justamente em 1797, no estertor da república veneziana. A agonia da república mergulha Tiepolo profundamente nas peripécias da vida, nas aventuras, nas diversas narrativas das mortes e inacreditáveis reaparições ou ressurreições de seu personagem lendário, numa busca obstinada pelo *significado de Pulcinella*, ao qual dedica – além das pinturas da Villa – 104 placas de um álbum de desenhos intitulado *Divertimento per li regazzi*, que foi também seu último trabalho artístico.

Partindo deste trabalho e do gesto paradigmático de Giandomenico Tiepolo, Agamben revisita Platão para interrogar-se sobre a relação – curiosamente ainda pouco explorada – entre a filosofia, a política, o gesto e a comédia, fazendo-o com os olhos voltados para o contemporâneo, para o panorama da política mundial em nossos dias. Nesta ocorrência, o retorno a Platão é inspirado numa insólita relação entre Platão e a poesia – incluindo o mimo e, portanto, a comédia, numa investigação que remonta aos registros de Diógenes Laércio: “Aparentemente Platão foi o primeiro a introduzir em Atenas os *Mimos* de Sófron, negligenciados até então, adaptando alguns de seus personagens ao estilo desse poeta; segundo consta achou-se um exemplar dos *Mimos* sob o seu travesseiro”.¹

Interessa, então, a Agamben, nesse exercício arqueológico sobre política, a inaudita coincidência, no destino de Tiepolo, entre o ressurgimento de Pulcinella para o artista e a morte política da república de Veneza: não simplesmente no sentido em que a política não consegue mais funcionar, ou que parece frágil diante dos outros poderes – econômicos, oligárquicos ou até mesmo imperiais –; mas no sentido literal do termo política: entendida como o espaço do discurso e da ação conjunta na esfera pública, esfera que garante a conservação e responde pelos destinos da *civitas*.

¹ Diogenes Laercio. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. [III, 18]. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Ed. UNB, 2008, p. 89.

Para Agamben, tudo se passa, então, como se também em nossos dias a política tivesse renunciado a si mesma, na medida em que não pode mais assumir o papel de garantir a vida e o futuro da *polis*. Assim, ao evocar o gesto do artista Giandomenico Tiepolo, Agamben tinha em mente, por certo, o acontecimento histórico concreto da extinção da República de Veneza, em 1797 – entregue a Bonaparte pelos membros de seu próprio parlamento, e posteriormente cedida à Áustria pelo mesmo Bonaparte –; um escândalo que fez o escritor revolucionário e poeta italiano Ugo Foscolo dizer, na ocasião, que ‘ainda que nos seja concedida, a vida só restará para que choremos nossos desastres e nossa infâmia’. Mas, à luz desses episódios, Giorgio Agamben também tem em vista a nossa própria condição contemporânea.

Refletindo sobre o significado de Pulcinella, Agamben adverte, então, que o personagem é o oposto de uma figura impolítica, como poderia parecer à primeira vista; justamente para assinalar seu caráter político, Agamben teria dado a seu livro o nome de Pulcinella, para trazer à tona sua íntima e estreita vinculação tanto com a comédia quanto com a política:

Escrevi esse livro justamente para provar que a comédia é desde a origem ligada à política e à filosofia. Não se deveria esquecer que as comédias de Aristóфанes foram escritas em um momento catastrófico da história de Atenas, como por exemplo *Os Arcanânios*, quando o território fora devastado pela guerra com Esparta e os camponeses tinham sido assassinados na cidade onde por duas vezes a peste se alastrou. Tanto em Atenas quanto em Nápoles, e muito mais do que a tragédia, a comédia sempre teve um íntimo significado subversivo ou, como prefiro dizer hoje, destituente. Pulcinella mostra que ainda há algo para fazer quando não é mais possível agir, e ainda há algo para dizer quando não é mais possível falar. (AGAMBEN, 2015).

Por esta razão, penso que Pulcinella pode nos ajudar a compreender melhor o sentido principal do termo abandono, o gesto praticado por Agamben com seu livro *O Uso dos Corpos*, publicado em 2014, obra em que anuncia justamente o abandono do programa filosófico levado a efeito ao longo de mais de vinte anos sob o título geral de *Homo Sacer*. Pulcinella pode ser tomado como um signo do gesto icônico de abandonar, uma vez que este abandono talvez corresponda à manifestação de um novo sentido para a ação política, a descoberta de uma *linha de fuga*.

Logo na abertura de *O Uso dos Corpos*, inserindo o gesto de abandono numa relação essencial com o binômio teoria e prática, Agamben escreve:

Ocorre, de fato, recolocar decididamente em questão o lugar comum segundo o qual constitui boa regra que uma pesquisa comece com uma *pars destruens* e se conclua com uma *pars construens*, e, além disso, que as duas partes sejam substancial e formalmente distintas. Em uma pesquisa filosófica, não somente a *pars destruens* não pode ser separada da *pars*

construens, mas esta coincide em todos os pontos, sem resíduos, com a primeira. Uma teoria que, na medida do possível, tenha liberado o campo dos erros, com isso exauriu sua razão de ser, e não pode pretender subsistir enquanto separada da prática. A *arché* que a arqueologia traz à luz não é homogênea aos pressupostos que ela neutralizou: ela dá-se unicamente na perempção daqueles pressupostos (*nel loro cadere*). A sua obra é a inoperosidade dos mesmos. (AGAMBEN, 2014, p. 10)²

Pulcinella seria o símbolo ostentatório desta inoperosidade, ou melhor, o signo da desativação e do tornar-se inoperosas das obras humanas, bem como o gesto inicial de seu abrir-se para um novo uso possível, um uso inspirado e brotado justamente dos efeitos lúdicos de carnavalização da vida. Nem início, nem conclusão, nem construção nem destruição, nem teoria nem prática, nem ação nem ausência de obra, resta apenas gesto, a pantomima.

Este é o limiar no qual e pelo qual Agamben se obstina em transitar, nos patamares de uma indistinção entre as oposições pretensamente absolutas, pelas cinzentas zonas de indistinção, das atopias paradoxais, sobretudo pela indiscernibilidade, reversibilidade dos conceitos fundamentais firmemente enraizados no tecido histórico da tradição, como, por exemplo, ato e potência, produtor e produto, obra e operação. Trata-se de uma teoria que desvela o campo dos erros que se obstina em investigar, ao mesmo tempo que, exibindo-os, também os libera e expõe para um uso reflexivo e crítico; com isso, a reflexão *torna-se prática e gesto*, transfigurando-se; e assim também a realização de uma obra se transmuta tanto em perfeição e conclusão, quanto em seu abandono, em sua desativação e inoperosidade.

Com efeito, se a ação (*actio*), herdada da esfera jurídico-religiosa, forneceu à política suas matrizes teóricas fundamentais, em *Karma* e *Pulcinella* o que está em questão é justamente a experiência, em nosso presente, da derrocada do primado da ação como categoria político-filosófica fundamental, e a tentativa de encontrar, no cenário do fim da política, uma linha de fuga em relação aos dispositivos de captura e sequestro bio-político da vida, das estratégias de totalização pelas grandes teorias do conhecimento e da ação, cuja desativação acena para o advento de uma nova política, nascida da inoperosidade – como gestos que, enquanto meios puros, são consequentes com a experiência que estão a ponto de se realizar.

O gesto não é, de fato, simplesmente privado de obra, mas define, antes, a própria atividade especial, através da qual se opera a neutralização das obras a que estava ligado enquanto meio (a criação e a conservação do direito pela violência pura, os movimentos cotidianos voltados para um fim, no caso da dança e do mimo). Ele é, pois, uma atividade ou uma potência que consiste em desativar e tornar inoperosa as obras humanas, e, desse modo, abri-las para um novo uso possível. Isto vale tanto para as operações do corpo quanto para aquelas da mente: o gesto expõe e contempla a sensação na sensação, o pensamento no pensamento, a arte na arte, a palavra na palavra, a ação na ação. (AGAMBEN, 2017, p. 138).

²As traduções são de minha autoria.

Este é o sentido do gesto que vem à luz no mimo: uma ação performativa especialmente paradoxal, um *tertium genus agendi*, situado entre o fazer e o agir, no espaço restante entre a poíesis e a práxis; para Agamben, descerra-se com o gesto o campo da política como âmbito de pura medialidade, ao exhibir os dispositivos que atrelavam instrumentalmente as ações humanas à conexão entre fins e meios, dispositivos de imputação e culpabilização, mérito e punição; uma vez desativados estes dispositivos, tornados então inoperosos, libera-se pelo gesto a potência das ações para novas finalidades e novos usos, para novas modalidades de relação.

Certamente Pulcinella é, para Giandomenico Tiepolo, aquilo que sobrevive ao fim de seu mundo, à morte da Veneza que havia conhecido e amado – nesse sentido, ao fim da política. Mas não é, apesar de tudo, apenas uma figura impolítica. É, sobretudo, aos meus e, talvez, aos seus olhos, a figura de uma outra política, para a qual nos faltam os nomes, a política que começa quando toda ação se tornou impossível. O que suas piadas e gestos mostram é o que pode um corpo quando não pode mais agir politicamente. Por isso me interessa. Penso que o modelo da política que conhecemos, fundado sobre a ação e sobre a luta, no contexto do domínio da economia e do estado de segurança em que vivemos, tenha se tornado obsoleto. O paradigma da luta, que monopolizou a imaginação política da modernidade, deve ser substituído por aquele da linha de fuga. E isso não é verdade apenas na política, mas também para a existência individual: o essencial, em todo caso, e Kafka não se cansa de lembrar, não é lutar, mas encontrar uma linha de fuga. Como diz Pulcinella: *ubi fracassorium, ibi fuggitorium*, onde há uma catástrofe, aí há uma linha de fuga. (AGAMBEN, 2015).

É nessa relação tensa e problemática entre tragédia e comédia, alegorizada por Pulcinella, que podemos discernir, segundo Agamben, tanto um resto quanto uma promessa: uma linha de fuga, que tanto reata com as origens – no sentido da vigência do arcaico que determina o presente – como abre o horizonte para o que advém. Esta concepção de linha de fuga – que certamente faz lembrar Deleuze – constrói-se com apoio na interpretação por Agamben das célebres saídas ou conclusões (*Ausgänge*) das narrativas de Kafka. As conclusões das alegorias de Kafka encerram sempre um fecundo paradoxo: elas encenam um dilema e, ao mesmo tempo, abrigam inarticuladamente, como saída, a possibilidade de uma absoluta inversão do significado dos termos em jogo.

O exemplo mais característico, segundo Agamben, ocorre na parábola presente em *O Processo*, e conhecida como *Diante da Lei*, ou também como *O Portal da Lei*: a conclusão da narrativa realiza a completa inversão de uma figura da vida inexoravelmente submetida ao sortilégio da Lei num estado ou condição em que a vigência e a validade da Lei são definitivamente postas em suspenso. Do mesmo modo, Agamben destaca em seu livro sobre Pulcinella, como um momento

fundamental nesse processo, a figura essencialmente teológico-jurídica do juízo, da decisão, da jurisdição e do julgamento, isto é, a inserção da vida sob a égide da Lei. Por esta razão, Agamben pergunta-se, em relação a Pulcinella, suas aventuras, sua vida, suas mortes e ressurreições, qual seria a necessidade da intervenção de um julgamento, ao qual Pulcinella tem de se submeter.

Porque um processo? Porque na vida de Pulcinella deve intervir o direito, em seu aspecto mais extremo e tremendo, onde este aparece domo um ‘mistério’ – o mistério do processo? Pulcinella, como Pinocchio e como o Carnaval, deve submeter-se ao processo, deve confrontar-se, como Cristo, a um Pilatos, que, na tradição dos processos carnavalescos, é um homenzarão ‘com sobressaca e chapéu alto em forma de tubo na cabeça, com bigodes pintados com carvão’. Essencial, porém, é que haja aí um julgamento e que este julgamento tenha a forma do direito. Pois somente depois de ter sido submetido às formas prescritas pelo direito, somente depois de ser julgado e condenado à morte, Pulcinella pode ser verdadeiramente *como ele é*. Nas mãos do direito, ele depõe toda substância e toda ação imputável: ‘vocês acreditavam que eu era insolente, fraudulento, mendaz, voraz, nojento, estúpido, bronco, bisão (*onto*, *bisonto*)... preparem vocês a sua tragédia, julguem-me e condenem-me por essas coisas que eu não posso *ser*, e cujos despojos abandono nas mãos de vocês na forma de piadas e caretas’. A piada não é uma ação imputável, não prevê responsabilidade – é um puro, irreparável *como*, sem substância nem pessoa moral. Se eu sou apenas um caráter, uma *signatura*, um *como*, então estes caracteres não podem definir-me de modo algum, nem serem imputados a mim: é isso que deponho incessantemente nas mãos do direito, sem por isso assumi-lo nem negá-lo. (AGAMBEN, 2015, p. 70s.).

O dito picante e zombeteiro, debochado, a pantomima, a acrobacia gaiata, o voltejo cômico das piruetas e piadas, as máscaras, a capa e o chapéu do palhaço, são ‘modos do como...’: são figuras de uma ‘ontologia modal’, desprovida de substância, que escava e atravessa toda imputabilidade. Estes múltiplos gestos perfazem a única instância de manifestação adequada para o que efetivamente se é – ou se pode ser –, quando existimos no modo do despojamento, do *mero corpo*, para além do direito, do chamamento a juízo e da condenação.

Isso não significa que o cômico goze daquela liberdade que é negada ao trágico: ele também parece agir por uma espécie de necessidade mecânica, quase como se Arlequim, Roger Rabbit ou Harpo Marx não pudessem deixar de produzir sua piada; mas esta é justamente sua inocência, aquilo que é irreparavelmente conferido a um personagem (*carattere*). Uma vez que o herói trágico teria podido agir de modo diverso, o erro (*amartia*) o inscreve num destino e numa culpa; a errância (*amartema*) do cômico, ao invés disso, consigna-o unicamente a um personagem (*carattere*). *Que alguém ou alguma coisa seja irreparavelmente como é; isto é Pulcinella. Mas agora a idéia do irreparável, que tinha sido e é tão importante para mim, é em si mesma cômica.* (AGAMBEN, 2015, p. 52s.).

O fundamental consiste, portanto, numa retomada da relação profunda entre a comédia, o mimo, a filosofia e a política, numa operação por meio da qual pode abrir-se a dimensão em que algo ou alguém venha a ser, ou possa ser, irremissivelmente o que é, e *como é*. Naturalmente, num contexto como este, Nietzsche é outra personagem indispensável para uma conversa ou diálogo parodístico. E como que numa atestação desta convocação paródica, Agamben suspeita que a reivindicação do riso por Nietzsche, tal como esta se formula, por exemplo, na *Gaia Ciência*, tenha sido feita *ainda* com demasiada seriedade – a tal ponto que a própria ideia de uma ciência gaiata e jovial possa aparecer como seu contrário, como prenúncio de uma ‘grande seriedade’.

É por meio deste invencível resto de seriedade que Nietzsche, ainda que em *Ecce Homo* defina-se como um ‘bufão’, teve, no final, de assumir a máscara – em última análise severa – de Zarathustra e não aquela de Pulcinella, na qual teria talvez podido encontrar aquela feliz superação da oposição entre riso e pranto que lhe falava tanto ao coração. E por vezes parece-me que se tivesse escolhido Pulcinella ao invés de Zarathustra, Nápolis, ao invés de Turim, talvez tivesse – no longo inverno de 1888/89, quando vem a faltar-lhe toda identidade – conseguido fugir à loucura (sempre me afetou como um sinal de mau augúrio o fato de que justamente no mês de dezembro, imediatamente antes do desmoronamento, ele se compare a Zarathustra na Molle antonelliana). (AGAMBEN, 2015, p. 20s.)³

Ora, à vista desses elementos, e da importância que adquirem na obra de Giorgio Agamben, não se pode passar ao largo da ambiguidade cada vez mais vultosa que adquire o personagem Nietzsche para o pensador italiano, e que pode ser colocado com justiça ao lado de Kafka e Benjamin, no que diz respeito à obra de Agamben. Com efeito, basta lembrar que *O Anticristo*, o escrito no qual culmina a obra filosófica e a vida de Nietzsche – seu texto certamente mais histriônico e paródico – é também a encenação paródica de um tribunal, de um julgamento e de uma condenação. Com efeito, salta aos olhos, mesmo pelo mais superficial exame, que *O Anticristo* se desenvolve na forma de um libelo acusatório inesgotavelmente paradoxal: nele o personagem do Anticristo encena, contra o Cristianismo eclesiástico, contra a teologia e a moral cristã estatutária, uma denúncia da medula religioso-jurídica da tradição ocidental, lastreada na concepção de história como economia da salvação – sobretudo a partir da teologia política de Paulo, passando pela Reforma luterana, e culminando na condenação exarada sob a forma da *Lei contra o Cristianismo*.

Podemos acompanhar em detalhes a teatralização poética deste conteúdo na minuciosa análise feita por Heinrich Detering, no livro intitulado: *Der Antichrist*

³ A *Molle Antonelliana* é uma estrutura em alvenaria localizada na cidade de Turim, Itália, cuja construção se deu entre 1863 e 1897. Projetada pelo arquiteto *Alessandro Antonelli*, de onde seu nome provém, possui 167 metros de altura e deveria, originalmente, abrigar uma sinagoga.

*und der Gekreuzigte*⁴. A meu ver, no entanto, seria plausível suspeitar que Nietzsche, em particular com sua filosofia do niilismo europeu, tenha antecipado justamente o enredo que Agamben encena em sua própria obra. Se recorrermos ao prólogo de *A Gaia Ciência*, constatamos aí que Nietzsche não se limita a considerar este seu livro um divertimento, após demorada privação e impotência – uma celebração do júbilo da força que retorna, brotada novamente de uma fé renascida no amanhã e no depois de amanhã, de um repentino sentimento e pressentimento de futuro. Nietzsche leva muito além disso sua potência disruptiva e paródica: ele arrisca-se a incluir os seus venerados poetas trágicos entre os mestres da finalidade da existência, e, por conseguinte, situá-los, de algum modo, entre os representantes do espírito de gravidade, daquela grande seriedade, de que cogita Agamben. Quanto a si mesmo, Nietzsche afirma, em contraste, o seguinte:

Quem poderia experimentar tudo isso como eu fiz? Mas quem o fizesse me perdoaria certamente mais que um pouco de tolice, desenvoltura, ‘gaia ciência’ – por exemplo, o punhado de canções que agora vêm juntadas a este livro – canções nas quais um poeta, de maneira dificilmente perdoável, zomba de todos os poetas. – Ah, não é apenas nos poetas e seus belos ‘sentimentos líricos’ que este ressuscitado precisa dar vazão a sua malícia: quem sabe que vítima ele não está procurando, que monstruoso tema de paródia o estimulará em breve? *Incipit tragoedia* – diz o final deste livro perigosamente inofensivo: tenham cautela! Alguma coisa sobremaneira ruim e maldosa se anuncia: *incipit parodia*, não há dúvida... (GC, Prólogo 1)

No rastro de uma empreitada de paródia cínica, de sátira e de ironia em Nietzsche, pretendo explorar um pouco mais este veio, expondo a leitura de um texto extraído da quarta parte de *Assim Falou Zaratustra*, que, em minha opinião, realiza uma formidável performance filosófica de carnavalização da vida, na qual ao riso é reservado o desempenho de um papel crítico fundamental.

Trata-se de uma passagem estratégica, inserida na quarta parte de *Assim Falou Zaratustra*, que põe em cena a dramatização das relações entre o personagem Zaratustra e os homens superiores, que sobem as montanhas em busca do mestre solitário e de seu ensinamento; uma procura que é anunciada por grito de socorro em estado de necessidade (*Notschrei*). Ao ouvi-lo, Zaratustra é arrastado para sua última tentação, a saber, é levado a sentir compaixão e piedade pelos homens superiores – os lídimos representantes do que foi alcançado de melhor e mais elevado pelo processo civilizatório do Ocidente.

A passagem em questão recebeu o título de *A Festa do Asno*⁵. Num esboço preparatório da versão finalmente publicada, a passagem se intitulava *Da*

⁴ Cf. Detering, H. *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*. Stuttgart: Reclam, 2012.

⁵ Para uma interpretação exaustiva da figura do asno em *Assim Falou Zaratustra* e no conjunto da filosofia de Nietzsche, cf. SALAQUARDA, 1997.

Antiga e da Nova Fé – indicando, portanto, uma alusão cínica e mal disfarçada à obra e à pessoa de David Friedrich Strauss, como ilustre representante da *intelligentsia* europeia do final do século XIX. A versão re-elaborada e publicada por Nietzsche no quarto livro de *Assim Falou Zaratustra* realiza, então, uma paródia de paródias, combinando elementos da sátira, da comédia, da bufonaria, da irreverência, de cinismo, derrisão, do mais cru sarcasmo. Convém ainda mencionar que anteriormente Nietzsche já tinha se referido à Festa do Asno e à tradição da qual ela é proveniente tanto em seu epistolário, como num apontamento inédito⁶, e também no aforismo número 8 de *Para Além de Bem e Mal*. Em seus comentários a esta obra, Andreas Urs Sommer indicou as fontes possíveis de Nietzsche:

A pesquisa costuma reconduzir a adaptação de Nietzsche a um artigo *A Festa do Asno* no Calendário de Bolso de Göttingen 1779 de Georg Christoph Lichtenberg, artigo que se encontra em sua *Miscelânea de Escritos*. Nietzsche a possuía, sem, no entanto, ter deixado nela nenhuma marca de leitura: “No século XII, em memória da fuga da Virgem Maria para o Egito, selecionou-se do mesmo modo, a jovem moça mais bonita da cidade, vestiram-na da maneira mais esplêndida possível, puseram-lhe nos braços um mimoso menininho, e a assentaram em um burro luxuosamente atrelado. Nesse cortejo, com acompanhamento de todo o clero e de uma multidão de povo, conduzia-se o asno com a virgem à catedral e se o dispunha ao lado do altar principal. Com grande pompa, a missa era então celebrada. Cada parte da mesma, a saber, o Intróito, o Kyrie, o Gloria, o Credo era finalizada com o alegre e edificante refrão Hmhan, Hmhan. Tanto melhor se o próprio asno gritasse também o refrão. Quando a cerimônia chegava ao fim, então o sacerdote não pronunciava a bênção, ou as costumeiras palavras, mas zurrava três vezes como um asno e o povo, ao invés de corresponder com seu Amén, zurrava como o sacerdote. Para concluir, era entoada em honra de Sua Senhoria o Asno (Sire Asne) uma canção meio em latim e meio em francês. Aqui estão as primeiras estrofes: *Orientis partibus / Adventavit Asinus / Pulcher et fortissimus / Sarcinis aptissimus.* / (Das partes orientais / Chegou um burro / Belo e muito forte / Muito adequado para carregar cargas/). Hez, Sire Asne, *carchantez / Belle bouche rechignez, / Vous aurez du foin assez / Et de l’avoine a planter. / Com bela boca relinchais. Vós tendes feno suficiente e aveia à vontade.* Quem quiser ler na íntegra a canção, da qual alguma coisa se afasta parcialmente em inventividade o que se encontra no Almanac de Muses, pode encontrá-la no dicionário de du Cange, no artigo *Festum*, no terceiro volume, p. 424”. (SOMMER, 2012, p. 112-113).

⁶ “Adventavit asinus/ Pulcher et fortissimus./ *Mysterium*” (FP 1884, 26[466]).

O próprio Andreas Urs Sommer, no entanto, observa que ainda que Nietzsche tenha efetivamente lido a referida obra de Georg Christoph Lichtenberg, ele, no entanto, poderia ter tomado ciência da festa do asno numa série de outras fontes encontráveis entre seus livros – por exemplo, numa longa passagem de Carl Julius Weber:

Essas elegias me agradam mais do que mil elegias do asno e para o asno, que até mesmo escritas estão disponíveis em grande quantidade; mas, de coração, uno-me ao hino ao burro, que talvez ainda seja cantado em Verona: *Orientis partibus / Adventavit Asinus / Pulcher et fortissimus / Sarcinis aptissimus. / Lentus erat pedibus, / Nisi foret baculus / Et eum in clunibus / Pungeret aculeus. / Das partes orientais / Chegou um burro / Belo e muito forte / Muito apto para carregar cargas. / Ele era lento nos pés, / A menos que houvesse um pedaço de pau / E um espinho em suas nádegas / Para picá-lo*. Este jumento era, sem dúvida, descendente daquele em que Jesus entrara em Jerusalém e, em rememoração celebrativa, em tempos mais piedosos, o jumento desempenhava seu papel em todas as catedrais no Domingo de Ramos, e crianças piedosas montavam no jumento sagrado e prodigalizavam oferendas sobre ele. [...] / Convencido de que a teimosia do jumento provém unicamente de suas orelhas compridas, que lhe permitem ouvir mais e mais facilmente do que os outros, e que sua má feição (*Ungesltat*) sob trato mais cuidadoso, como os jumentos da terra propriamente ditas, tenho todo o respeito por este animal. Não somos nós mesmos suspeitos de teimosia semelhante à dos jumentos quando ouvimos bem e, no entanto, não podemos ou não estamos autorizados a dizer o que ouvimos? E, se o dizemos, então nossas orelhas curtas são transformadas em orelhas compridas com tanta injustiça como quando fazemos dobras de lembrança em livros (*Eselsohren*)⁷, onde faríamos melhor inserindo marcações em papel. (SOMMER, 2012, p. 113-114)

A referência feita acima ao artigo *Festum*, no ‘terceiro volume do dicionário de du Cange’, diz respeito, com maior exatidão à versão da festa do asno mencionada no *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis* do filólogo e historiador francês Charles du Fresne, conhecido também como Du Cange. Este ritual – *Festum asinorum cuius officium die natalitio Christi celebratur* – tem seu “ofício celebrado no dia natalício do Cristo e cuja nomenclatura adquire seu significado a partir do ordinário, quer dizer, da ordem das festas, da Igreja de Rouen” (SOUZA NETTO, 1998/99, p. 22)⁸.

⁷ *Eselsohren* significa orelhas de burro. Coloquialmente, a palavra se refere a um canto dobrado de uma página de livro, revista ou outro pedaço de papel para marcar a página e memorizar uma passagem. A expressão deriva do formato do vinco, que se assemelha a uma orelha, e também pode ser entendida como um sinal de desleixo ou descuido no manuseio de livros. Além disso, *Eselsohr* também pode se referir às orelhas de um burro.

⁸ Este artigo contém uma rara e notável tradução para o português de trechos da Festa do Asno, de grande relevância para os propósitos do presente trabalho.

De acordo com este documento, a Festa do Asno era uma procissão, levada a efeito com grande aparato, acompanhada pelo clero e pelo povo, no gênero das festas medievais de caráter profano, realizadas dentro ou a partir do espaço sagrado ou litúrgico, com sentido precisamente inverso àquele que vige nas liturgias, num jogo desconcertante entre o lúdico e o litúrgico-sacramental.

Dentre as variantes destas celebrações festivas, a mais célebre e duradoura é justamente o carnaval – cujo nome é provavelmente deriva de *carnevalet*, significando: é permitido comer carne, já que a quaresma tem início na Quarta-Feira de Cinzas e, a partir daí, durante quarenta dias era proibido comer carne. Como consta da fonte histórico-filológica acima citada, os nome *festum* designa a celebração de um mistério ou de mistérios, bem como reverência a memória dos santos. É somente por extensão que o termo *festum* é aplicado a outras ordens de realidade profana, mas que se originam a partir de algo que se considera sagrado, o que implica que a extensão da significação visa a profanação que escandaliza, é feita para liberar para um uso lúdico e paródico o espaço consagrado à liturgia.

No caso da Festa do Asno, um elemento importante consiste na referência ao Livro de Números, cap. 24, que, na referida festa, põe em cena inicialmente o profeta Balaão, encarregado de profetizar a desgraça dos hebreus.

Balaão ornado, assentando-se sobre o asno, donde o nome da festa, é obstado por um jovem que sustenta um gládio, e que vai impedir Balaão de profetizar. Quer dizer: após Balaão que introduz a figura do asno, este entra na igreja por ele montado. É por intermédio dele que Deus falou a Balaão, proibindo-o de profetizar a desgraça do povo de Israel. Seguem-se outros profetas [...]. No fim da missa, o sacerdote, voltado para o povo, em lugar de *ite missa est*, canta três *Hinam* e o povo repete. [...] No Códex 500 encontramos inclusive um hino: das partes do oriente chegou-se o asno, belo e fortíssimo, aptíssimo para as cargas. Aí vem um responso francês em que se faz uma reverência: *Ó senhor asno por que cantais? Com bela boca relinchais. Vós tendes feno suficiente e aveia à vontade*. Um texto latino segue-se de novo: *era lento de pés a não ser que se usasse o báculo para bater no asno para ele andar*; a que se seguem várias referências a Siquém, a Rúben, ao Jordão, a Belém. A ideia, portanto, é de que o asno ingressa: ele emerge da liturgia porque ele é o asno da fuga para o Egito e do retorno do Egito. É o asno que serviu de instrumento de salvação para o Messias. (SOUZA NETTO, 1998/99, p. 24-25)

Justamente este jogo lúdico de inversão dos polos opostos, que se transmutam em seus respectivos contrários, constitui o efeito mais corrosivo da carnavalização, dos carnavais às festas medievais infantis e de loucos, em que animais e crianças são coroados dentro da igreja, em que asnos são adornados por clérigos com a mitra dos bispos e salmodiados com litanias,

em que o marido é convertido em mulher e vice-versa, o miserável em abastado, em que o súdito e o soberano invertem seus papéis, o rei vira mendigo e o mendigo rei, numa famigerada quebra dos artifícios e convenções sociais, assim como das leis da natureza.

Evidentemente, terminada essa parte que se desenvolvia dentro da igreja, a festa se prolongava do lado de fora e aí é que havia ensejo para tudo, porque este extravasamento, uma vez desbloqueada a regra segundo a qual o lugar litúrgico se reserva ao culto, permitia que se desdobrassem também outras práticas. Regada pelo vinho, a festa levava a orgias e, no interior das orgias, inclusive, à libertinagem, práticas que, infelizmente, para a nossa informação, não sabemos quais eram. A preocupação dos autores que se insurgiram contra isso nos revela que se ia até extremos limites, na prática inclusive, da fornicção, distinguindo fornicção de concubinato. (SOUZA NETTO, 1998/99, p. 25)

É precisamente a elaboração literária de uma peça de gênero semelhante que Nietzsche promove na quarta parte de *Assim Falou Zaratustra*, ao encenar sua própria versão da Festa do Asno. Penso que com ela Nietzsche leva a efeito sua mais incisiva deposição da seriedade, uma vez que o próprio Zaratustra aparece convertido em epicentro da zombaria, ao término da qual, no ápice da derrisão, o leitor é conduzido – pela irresistível potência do riso – à revelação do mistério e do fundamento a partir do qual ganha pleno sentido o pensamento abissal de Zaratustra: o eterno retorno e o consequente *amor fati* – a variante nietzschiana da Redenção na imanência, como superação do rancor e da impotência humana em face da experiência da finitude, do horizonte temporal em que transcorre a existência humana, marcada pela dor e pela sujeição ao inexorável fluxo do tempo.

Acompanhemos alguns estágios desta paródia da liturgia cristã, que contém, ao mesmo tempo, uma impiedosa derrisão do mal entendimento do próprio ensino nietzschiano do *amor fati*. De início, vale lembrar que em *Assim Falou Zaratustra* a litania entoada durante a Festa do Asno é inspirada numa irreverente retomada da tradução por Lutero do Livro do Apocalipse de São João, em permanente diálogo intertextual com outras passagens bíblicas:

Amém! Louvor, e glória, e sabedoria, e ação de graças, e honra, e força ao nosso Deus, para todo o sempre! – Mas a isso o asno respondeu ‘I-A’. Ele carrega nosso fardo, ele tomou a forma de servo, ele é paciente de coração e jamais diz Não; e quem ama o seu Deus também o castiga⁹. – Mas a isso o asno respondeu ‘I-A’. Ele não fala: exceto para dizer sempre Sim ao mundo que criou: assim glorifica seu mundo. É sua esperteza que não fala: assim raramente está

⁹ Aqui seria preciso lembrar a associação tanto com o texto paulino de Hebreus XII, 6 (“Porque o Senhor corrige o que ama e açoita a qualquer que recebe por filho”), quanto com as fontes históricas para a festa do asno acima citadas: “era lento de pés a não ser que se usasse o báculo para bater no asno para ele andar”.

errado. – Mas a isso o asno respondeu ‘I-A’. Sem dar na vista anda ele pelo mundo. Cinza é sua cor, na qual envolve sua virtude. Se tem espírito, ele o esconde; todos creem em suas longas orelhas. – Mas a isso o asno respondeu ‘I-A’. (Z IV, O despertar 2)

A ação dramática arquitetada por Nietzsche mostra um Zaratustra aturdido, perplexo ao presenciar este culto – e, ainda mais do que isso, moralmente indignado, tomado por uma espécie de ira sagrada contra a atitude piedosa e devota dos últimos homens:

Que sucede? Que fazem eles?, perguntou a si mesmo. Mas, prodígio dos prodígios, o que não teve ele de enxergar com seus próprios olhos! ‘Todos eles tornaram-se novamente *devotos*, eles *rezam*, estão loucos!’ – disse, extremamente admirado. E, de fato, todos aqueles homens superiores, os dois reis, o papa aposentado, o feiticeiro mau, o mendigo voluntário, o andarilho e sombra, o velho adivinho, o consciencioso de espírito e o mais feio dos homens: todos estavam de joelhos, como crianças e velhinhas crédulas, e rezavam em adoração ao asno. (Z IV, O despertar 2)

Zaratustra, então, sem poder controlar-se, exasperado e furioso, interpela bruscamente cada um dos homens superiores, procurando despertar neles um sentimento de vergonha pelo culto cínico e despudorado do asno. No entanto, dos homens superiores, Zaratustra recebe uma resposta desavergonhada e bandalha, juntamente com uma escusa e ardilosa revelação: o culpado pela ressuscitação do Deus venerado – então transfigurado no asno – é a mesma personagem que fora responsável pela morte do Velho Deus, isto é, o mais feio dos homens. Retomo um trecho de sua impagável réplica à interpelação indignada de Zaratustra:

Quem possui demasiado espírito bem pode se apaixonar pela estupidez e a tolice. Pondera tu mesmo sobre isso, ó Zaratustra! Tu mesmo – na verdade, tu também poderias, por superabundância e sabedoria, tornar-te um asno. Um sábio perfeito não toma de bom grado os caminhos mais tortos? A evidência o demonstra, Zaratustra, a *tua* evidência. (Z IV, A festa do asno 1).

Em seguida a esta resposta, já muito próximo, então, de compreender o sentido autêntico das ladainhas e da celebração da festa, Zaratustra não se furta a interpelar novamente o mais feio dos homens, que ele percebe, no entanto, já transfigurado:

Tu mesmo pareces esperto: que fizeste? Por que voltaste atrás? Por que te converteste? Fala, ó indescritível!’ ‘Ó Zaratustra’, respondeu o mais feio dos homens, ‘tu é um velhaco!’ Se *ele* ainda vive ou tornou a viver ou está completamente morto – qual de nós dois sabe mais sobre isso? Eu te pergunto. Mas uma coisa eu sei – e contigo mesmo aprendi uma vez, ó Zaratustra: quem quer matar mais completamente, *ri*. ‘Não com a ira, mas com o riso é que se mata’ – assim falaste um dia. Ó Zaratustra, homem oculto, aniquilador sem ira, santo perigoso – és um velhaco! (Z IV, A festa do asno 1).

É somente então que Zaratustra, profundamente chocado pelo espanto, desperta para o sentido profundo da festa cultural do asno, tendo sido levado a esta descoberta pela pantomima das personagens e velhacaria das respostas; só então ele reconhece como seus amigos os homens superiores – por efeito da patranha desses bufões e palhaços.

Zaratustra se dirige então em voz alta a todos os homens superiores e os chama de ‘palhaços’ [*Possenreissern*], que encenaram sua regressão à piedade com entusiasmo e a partir da soberba. Ele classifica o retorno deles a formas superadas e, em sua opinião, infantis de religiosidade (orar e cruzar os braços) como um espetáculo efêmero – assim como também a Festa do Asno medieval significou uma aliviadora ruptura com a ordem religiosa vigente, que não a questionava fundamentalmente. Pois os homens superiores teriam disposto sua existência não para o ‘reino dos céus’, mas para o ‘reino da terra’, não para a vida após a morte, mas para este mundo. Em correspondência com isso, Hans Blumenberg vê a Festa do Burro reinterpretada como um culto ao endurecimento: ‘Era preciso passar pela Festa do Asno como o culto ao Bezerro de Ouro, a fim de transformar a recaída em imunidade contra recaídas’. (GRÄTZ, 2024, p. 797).

Na verdade, eles são ainda adoradores do *Hoje*, da moderna civilização democrática, que transforma as antigas esperanças da fé em promessas de felicidade terrena, desta modernidade cultural e política a que prestam culto, e, portanto, ao fazê-lo revelam justamente que *não* são ainda os esperados filhos e herdeiros de Zaratustra, mas nem por isso deixam de ser uma estação no caminho para eles, isto é, para aqueles que, no final do livro, são simbolizados na enigmática figura do leão que ri.

“Ó meus novos amigos”, disse, “ó singulares, homens superiores, como me agradais agora, – desde que vos tornastes novamente alegres! Em verdade, vós todos desabrochastes: parece-me que flores como vós necessitam de *novas festas*, – de um pequeno e ousado absurdo, algum ofício divino e festa asinina, algum velho e alegre bufão-Zaratustra, um vendaval para varrer e clarear vossas almas. Não esqueçais esta noite e a festa do asno, ó homens superiores! Isso inventastes aqui, isso eu tomo como um bom sinal – só convalescentes inventam coisas assim! (Z IV, A festa do asno 3).

Por causa disso, Zaratustra agradeceu-se intensamente dos homens superiores.

Na sequência da narrativa, acontece, então, o mais desconcertante dos acontecimentos prodigiosos: o mais feio dos homens volta a tomar a palavra, desta vez não para entoar outra soturna canção da meia-noite, mas para cantar jubilosamente uma elegia do *amor fati*, transfigurando em alegria o que ele ainda conservava de opressão e gravidade:

“Vós todos, meus amigos”, disse o mais feio dos homens, “que vos parece? Por causa desse dia – estou contente, pela primeira vez, de ter vivido a vida inteira. E proclamar apenas isso não me basta. Vale a pena viver na terra: um só dia, uma só festa com Zaratustra me ensinou a amar a terra.

‘Foi isso – a vida?’ direi à morte. ‘Muito bem! Mais uma vez!’ Meus amigos, que vos parece? Não direis à morte, como eu: ‘Foi isso – a vida? Por causa de Zaratustra, muito bem! Mais uma vez!’?” – – – . (Z IV, O canto ébrio 1)

A louvação do mais feio dos homens aproximou seus companheiros do limiar de compreensão do sentido profundo do ensinamento fundamental de Zaratustra. Com isso, eles chegaram a entrever como pode ser vencido o mais pesado dos pesos, como se pode, afinal, zombar do espírito de gravidade, o pior inimigo do mestre do eterno retorno: só a potência do riso é capaz de matar completamente. O deboche do Velho Deus e de todos os seus sucedâneos leigos – a carnavalização do culto do Hoje pela festa do asno, amadureceu os últimos homens então tornados crianças, para então poder penetrar o mistério de Zaratustra – a sua versão da confluência entre tempo e eternidade, prazer e dor, vida e morte. É isso, portanto a vida venturosa: poder dizer Sim à totalidade, e não à felicidade de um único dia.

Se mesmo os homens superiores puderem dizer à vida Sim, mais uma vez,

em virtude daquele momento de felicidade, então eles têm, portanto, de estar preparados para dizer ‘por toda eternidade’, pois todas as coisas estão entrelaçadas. A felicidade, neste único momento, se funda num ilimitado Sim para tudo o que foi e é: em virtude deste único fragmento, a felicidade quer o todo de que é parte. Este é o caminho para amar o mundo, para querer todo momento e toda entidade, pois a alegria é fome e sede do mundo, conhecendo a sua dor e o seu sofrimento. (LAMPERT, 1986, p. 310).

Os homens superiores sabem agora que não somente os poetas, mas também o mais sábio dos homens é um louco, que sua sabedoria está fundada no enigma da unidade inseparável dos opostos, em seu máximo de tensão. “Aprendestes o meu canto? Adivinhastes o que ele quer dizer? Muito bem! Vamos! Ó homens superiores, cantai agora minha canção de roda! Cantai agora vós mesmos o canto cujo nome é ‘Outra vez’, cujo sentido é ‘por toda a eternidade’, cantai, ó homens superiores, a canção de roda de Zaratustra” (Z IV, O canto ébrio 12). Amadurecidos pelo ensinamento, eles podem entoar uma nova canção, ao mesmo tempo em que brincam e dançam como crianças, pois agora foram libertados de todo peso e dos grilhões do Hoje, deste mundo do ultraje, do aleijão, da aflita felicidade banalizada e medíocre reservada aos últimos homens – pois agora *eles conhecem bem este mundo*, cujas mensagens são dirigidas às grandes e insensatas orelhas do asno sacralizado:

Todo prazer quer a eternidade de todas as coisas, quer mel, quer borra, quer a bêbada meia-noite, quer túmulos, quer consolo de lágrimas nos túmulos, quer crepúsculos de ouro – o que não quer o prazer? Ele é mais sequioso, afetuoso, faminto, misterioso e terrível do que toda dor, ele quer a si, ele morde a si, nele peleja a vontade do anel, – ele quer amor, quer ódio, é riquíssimo, presenteia, joga fora, suplica que o recebam, é grato a

quem o recebe, bem gostaria de ser odiado, – tão rico é o prazer, que tem sede de dor, de inferno, de ódio, de aleijão, de *mundo* – pois esse mundo, oh, bem o conheceis! Ó homens superiores, por vós anseia o prazer, o indomável, o bem-aventurado – por vossa dor, ó malogrados! Por malogrados anseia todo eterno prazer. Pois o prazer quer a si mesmo, e por isso quer também pesar! Oh felicidade, oh, dor! Quebra, coração. Ó homens superiores, aprendei a dizer: o prazer quer eternidade, – o prazer quer a eternidade de *todas as coisas, quer profunda, profunda eternidade!* (Z IV, O canto ébrio 11).

Penso, com isso, que o diagnóstico de Agamben sobre a alegria demasiado séria de Nietzsche não faz inteira justiça a esta exaltação carnavalesca do sagrado e da totalidade da vida. Significativo é que Giorgio Agamben se recorde da experiência associativa entre *molle antonelliana* de Turim e Zaratustra, às vésperas da síncope mental que acometeu o filósofo: “sempre me afetou como um sinal de mau augúrio o fato de que justamente no mês de dezembro, imediatamente antes do desmoronamento, ele se compare a Zaratustra na *Molle antonelliana*” (AGAMBEN, 2015, p. 20s). Para Agamben, invés de Zaratustra, talvez a vilania de Pulcinella tivesse salvado da loucura e da infâmia o filósofo do eterno retorno.

Contrariamente a este entendimento, num dos assim chamados escritos da loucura de Nietzsche, encontramos um sentido completamente diferente para esta associação de Nietzsche com a *molle antonelliana*, numa passagem onde o mesmo monumento comparece na célebre carta endereçada por Nietzsche ao seu insigne historiador e amigo Jacob Burckhardt:

Querido senhor professor, ultimamente eu teria muito mais gosto em ser professor da Basiléia do que Deus; mas não ousei levar longe demais meu egoísmo-privado, para, por causa dele, descurar da criação do mundo. O senhor vê: a gente precisa fazer sacrifícios, como e onde se vive [...] Uma vez que estou condenado a manter a próxima eternidade com anedotas ruins, então eu trago aqui uma escrevinhação, que propriamente não deixa nada a desejar, muito bonita e de modo algum cansativa. (Carta a Jacob Burckhardt, de 06 de janeiro de 1889).

Para muitos, inclusive o próprio Jacob Burckhardt e o para o dileto amigo de Nietzsche, o teólogo Franz Overbeck, esta carta foi considerada pedra de escândalo, um ominoso escrito de loucura e sintoma inequívoco de enfermidade e demência. E, no entanto, examinado em seu todo e em profundidade, o documento não deixa de conter insinuações labirínticas sobre a potência do chiste, do humor, da carnavalização e do deboche no pensamento de Nietzsche. A carta faz lembrar o gesto de vestir com gosto o chapéu de palhaço, de fazer uso da carapuça de pícaro e assumir voluntariamente o papel do bufão, para evitar ser confundido com os santos paladinos do espírito de gravidade, com os fundadores de religião, com os espantalhos morais, de assustadora aparência; ou seja, também esta carta pode ser tomada como gesto que transforma em crianças alegres, em foliões, os pesados filósofos, mesmo aqueles que, por vezes, são mais peso do que homens e

mulheres. Compreende-se, pois, que, ao despedir-se dos homens superiores, tornados seus amigos, Zaratustra os conclame a elevar os corações: *Sursum Corda*, mas sem esquecer também de, como bons dançarinos e subversivamente, erguer bem as pernas:

Erguei vossos corações bem alto, meus irmãos! Mais alto! E não esqueçais as pernas! Erguei também vossas pernas, ó dançarinos, e melhor ainda: ficai de cabeça para baixo! [...] Ó homens superiores, o pior que há em vós é: não aprendestes a dançar como se deve dançar – indo além de vós mesmos! Que importa se malograstes? Quanto coisa é ainda possível! Então *aprendei* a rir, indo além de vós mesmos! Erguei vossos corações, ó bons dançarinos! Mais alto! E não esqueçais o bom riso tampouco! Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós, irmãos, arremesso esta coroa! Declarei santo o riso; ó homens superiores, *aprendei* a – rir! (Z IV, Do homem superior 19-20).

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, G. Karman. *Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017

AGAMBEN, G. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Milano: Nottetempo, 2015.

AGAMBEN, G. Do desastre nos salvará a vileza de Pulcinella. Entrevista concedida a Alessandro Leogrande. Trad. Vinícius N. Honesko. Publicação Novembro/2015. <http://flanagens.blogspot.com/2016/09/do-desastre-nos-salvara-vileza-de.html>

AGAMBEN, G. *L'Uso dei Corpi*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2014.

DETERING, H. *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*. Stuttgart: Reclam, 2012.

GRÄTZ, K. *Kommentar zu Nietzsches Also Sprach Zarathustra III und IV*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2024.

LAMPERT, L. *Nietzsche's Teaching. An Interpretation of Thus Spoke Zarathustra*. New Haven; London: Yale University Press, 1986

NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*. Ed. G. Colli; M. Montinari. Berlin; New York; München: de Gruyter; DTV, 1986.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe (KSA). Ed. G. Colli; M. Montinari. Berlin; New York; München: de Gruyter; DTV, 1980.

SALAGUARDA, J. Zarathustra und der Esel. *Theologia Viatorum* nº 11, 1973, p. 181–213.

SALAGUARDA, J. Zarathustra e o Asno: Uma Investigação sobre o papel do asno na Quarta Parte do Assim Falava Zarathustra de Nietzsche. *Revista Discurso* nº 28, 1997, p. 159–165.

SOMMER, A. U. *Kommentar zu Nietzsches Jenseits von Gut und Böse*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2016.

SOUZA NETTO, F. B. Do Sagrado ao Lúdico. A Festa do Asno. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, nº 21/22, 1998/1999, p. 21–26.

Recebido / Received: 02/07/25

Aprovado / Approved: 29/10/25