

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

THALLES VALENTE DE PAIVA

TRAGÉDIA E O TRÁGICO: NELSON RODRIGUES E A VIDA COMO ELA É...

**UBERLÂNDIA MG
2018**

THALLES VALENTE DE PAIVA

TRAGÉDIA E O TRÁGICO: NELSON RODRIGUES E A VIDA COMO ELA É...

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto História (INHIS), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito avaliativo para Monografia, orientada pelo professor André Voigt

UBERLÂNDIA MG
2018

TRAGÉDIA E O TRÁGICO: NELSON RODRIGUES E A VIDA COMO ELA É...

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto História (INHIS), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito avaliativo para Monografia, orientado pelo professor André Voigt

Uberlândia, 26 de novembro de 2018

BANCA EXAMINADORA:

Professor Dr. André Voigt
Orientador

Nome
Professor

Nome
Professor

UBERLÂNDIA - MG
2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer minha amável mãe, Maria Aparecida Valente, por todos os afetos, esses que foram e são importantes para as caminhadas para o fortalecimento. Com toda certeza, não estaria defendendo uma monografia se não tivesse recebido toda a generosidade de sua pessoa.

Gostaria de agradecer minha querida Tia, Lúcia Valente, por todo apoio e paciência. A Inêz Valente, minha tia querida, por todo o cuidado.

Agradeço, ao professor André Voigt, pela ajuda e paciência nos ensinamentos. Os apontamentos do trabalho foram importantes para aguçar as curiosidades sobre o tema.

Agradeço todos os colegas da faculdade que ajudaram direta e indiretamente na construção de minha pessoa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1 DA POÍESIS GREGA À TRAGÉDIA RODRIGUIANA	8
1.1 A tragédia Grega	9
1.2 Mímesis aristotélica: uma analogia com a tragédia rodriguiana	19
1.3 O classicismo poético	24
1.4 Classicismos: similaridades com a tragédia rodriguiana	33
1.5 A tragédia e a modernidade	36
2 EM BUSCA DO TRÁGICO	44
2.1 Os limites da sensibilidade e da racionalidade	45
2.2 O progresso como filosofia do trágico	49
2.3 Trágico como negação da vida	55
2.4 O tônico para o enfrentamento da vida	67
3 O TRÁGICO RODRIGUIANO	82
3.1 O pessimismo antropológico	83
3.2 A Vida Imitando a Arte	85
3.3 A tragédia rodriguiana	89
3.4 Arquétipos	91
3.5 A vida como ela é	96
3.6 O justo	103
3.7 Veneno	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

As percepções artísticas se transmutam com o passar do tempo, os signos e os significados se transformam, os mitos se ramificam em novas religiosidades. Podemos especular que algo semelhante aconteceu com a tragédia e com o trágico, logo pela fomentação e transformação de novos processos imaginados que surgiram no decorrer de inúmeras representações históricas poéticas e filosóficas da tragédia e do trágico. Essas linguagens proliferaram-se em novas metamorfoses, justamente por ser um signo, uma ficção, uma intersubjetividade, uma ideia, uma linguagem humana.

Por essa razão, para entendermos o trágico e a tragédia devemos nos distanciar, ou pressupor um desaparecimento. Como disse Hegel: “A arte é para nós coisa do passado”. Significa afirmar que algo ficou para trás, um sentido que jamais podemos retornar; a arte no tempo constrói novos significados, novas ideias. Entretanto, qual é o sentido dessa afirmação? O significado deste enunciado é afirmar que não existe permanência na arte. A tragédia e o trágico não deixaram de existir; entretanto, ocorreram mudanças, novos signos floresceram.¹

Como afirmava Hegel: “A arte não tem mais para nós o alto destino que tinha outrora.” O que Hegel quer nos dizer é que a arte se tornou um novo objeto representativo, não tem a mesma realidade de outrora, uma plenitude como se tinha para os gregos.² Nietzsche disse que arte pré-socrática foi usurpada pela filosofia, já que a arte tinha um valor e poderio imagético altíssimo no mundo grego. Neste sentido, a arte, decerto para nós, não tem o mesmo poder representativo que tinha para com o mundo grego pré-socrático. De maneira parecida, pode pressupor que a tragédia, ou o significado do trágico para a modernidade. Em tempos de “pós-modernidade”, talvez, o trágico moderno é para nós uma representação da ideia que dele fazemos. Como diz Lopes: “A ideia do trágico: é o que se apresenta para nós.”³

1

Lopes, Ângela leite. Nelson Rodrigues, O Trágico e a Cena do Estilhaçamento, p. 67

2

Hegel. Estética I, p. 26 apud Lopes, Ângela leite. Nelson Rodrigues, O Trágico e a Cena do Estilhaçamento, p. 67

3

Lopes, Ângela leite. Nelson Rodrigues, O Trágico e a Cena do Estilhaçamento, p. 68

Embora haja inúmeros estudos dedicados à tragédia, ela continua sendo um gênero de difícil definição, já que existem tantas especulações. É exatamente um dos objetivos deste trabalho é apresentar algumas interpretações dessas tragédias ao longo da história e se alguns desses fragmentos estéticos relampejam nas tragédias presentes. As variedades epistemológicas, desde a Grécia, arte clássica até as ramificações modernas, se apresentam como um rico material de fartas representações da tragédia e do trágico. E por esse longo saber, o intuito deste trabalho é interpretar os afastamentos e as representações desses fragmentos teóricos, poéticos e filosóficos da tragédia nos contos da “*Vida Como ela é...*” do Nelson Rodrigues. Não com o objetivo de fechar o tema, mas, sim, o de abrir para novas possibilidades, mesmo que genéricas, de novas representações.

Deste modo, notaremos que, para a poética da tragédia grega possa germinar e florescer e manifestar o seu poder, é imprescindível existir um cosmo universal, uma ordem, um mito dominante. Com a existência de um mito ordenando o cosmo, a poética trágica se realiza por ser uma imitação de uma ação importante e completa. Desta maneira, ela deve ser representada por homens que imitam ações, e eles, na tragédia, se encontram no limite tênue no que refere às virtudes e aos vícios, já que um mal terrível vai cair sobre eles. Este destino deve suscitar terror e compaixão, caso homem for bom demais não existirá o terror, e se for mal demais não suscitará a compaixão. O mal que cai sobre a personagem, portanto, não é perverso, é simplesmente uma queda ao infortúnio, é um erro de julgamento. Nas primeiras cenas é apresentada uma harmonia, uma afabilidade; entretanto, com decorrer da trama, o destino se processa em tremendas desgraças. A falta do herói no reconhecimento de sua falha, a ignorância dos acontecimentos deve produzir nos espectadores uma compaixão, um terror pelas imitações apresentadas na peça.

No que refere à tragédia grega, são os mitos gregos que dão alicerce cósmico, é este mecanismo imagético que possibilita o tecer a harmonia e o conflito – que, neste aspecto, faz desencadear a trama. O suscitar terror e a compaixão são o compartilhar dos afetos intersubjetivos depositados nas crenças e nos mitos. Todavia, sendo mitos, podem ser datados ou limitados por regiões culturais ou pelos costumes, ou seja, poderiam existir limites no que refere a crenças culturais. Por exemplo, o horror do incesto em *Édipo Rei* com certeza não suscitaria o mesmo terror ou compaixão para, por exemplo,

algumas sociedades indígenas do continente africano que possuem outras configurações familiares (matrilinearidade, poliginia, poliandria, etc.). Justo, pois, para eles talvez fosse uma prática natural, não se teme o que acredita ser natural. O destino imensurável de Édipo não suscitaria neles o terror e a compaixão, não faria sentido, não compartilham os mesmos signos.

Por essa razão, podemos dizer que a tragédia moderna se historiciza, o elemento cósmico universal se dissolve. Portanto, nos fragmentos trágicos modernos, as histórias que envolvem, por exemplo, as tramas de *A Vida como ela é* estão repletas de valores imagéticos que se relacionam de forma sincrética: a mitologia cristã, mitos nacionalistas, liberdade, igualdade, modernidade, gnosticismo, romantismo, amor romântico etc. Neste sentido, as representações tratadas por Nelson, misturam-se com as “realidades” imaginadas da modernidade tupiniquim do anos cinquenta; o que estimula a aproximação das fantasias dos espectadores em sua vida cotidiana carioca, isto é, as representações se misturam com a realidade; as fantasias suscitadas em suas peças, representam certos fragmentos de realidade que provocam o florescimento de uma multiplicidades de fruições subjetivas: o espectador, provocado pelas cenas, é incentivado a sentir, a imaginar. Os sentimentos são reais, é tão real a fruição desses afetos que não dá para afirmar que seja em si uma mentira. Ficção e realidade se misturam.

Os sentimentos do teatro como da literatura, como disse Veyne, se entrelaçam com a realidade e processam em um efeito que se transmuta com o decorrer dos processos da história. Exemplificando com os mitos da antiguidade grega, esses, considerados verdadeiros relatos do sobrenatural - pois os homens ouviam os relatos e passavam uns para os outros - mas não é apenas um simples comunicar: os homens repetiam, colocavam em ações no que eles acreditam do que se dizia dos heróis e dos seus deuses. Diferente dos modernos, que representam uma mescla entre realidade e ficção:

É por isso que a literatura realista é, ao mesmo tempo, uma aparência (ela não é a realidade), um zelo inútil (o feérico pareceria não menos real) e a mais extrema sofisticação (fabricar a realidade como o nosso real, que preciosidade!). Longe de se opor à verdade, a ficção não é senão um subproduto dela: basta-nos abrir a *Iliada* para entrarmos na ficção, como se diz, e perdermos qualquer orientação; a única nuance é que, em seguida, não acreditamos nela. Há sociedades onde, uma vez fechado o livro, ainda se acredita na história e outras onde se deixa de acreditar.(...) A literatura é um tapete mágico que nos transporta de uma verdade à outra, mas em estado de

letargia: quando acordamos, chegando à nova verdade, acreditamos estar ainda na precedente, e isto porque é impossível fazer os ingênuos compreenderem que Racine ou Catulo não pintaram o coração humano nem narraram sua vida, e Propércio menos ainda. Estes ingênuos, no entanto, têm razão à sua maneira; todas as verdades parecem perfazer uma só: *Madame Bovary* é "uma obra prima para quem se familiarizou com a província". É a analogia dos sistemas de verdade que nos permite entrar nas ficções romanescas, encontrar "vivos" seus heróis, e também encontrar um sentido interessante para as filosofias e os pensamentos de outros tempos. E para os de hoje. As verdades, a da *Iliada* e a de Einstein, são filhas da imaginação e não da luz natural.⁴

A poesia, a literatura e o teatro permanecem como uma *vontade de verdade*, justo, pois, acreditamos nelas. Assim, como a tragédia e suas composições se modificam com os desdobreres das inovações de novas técnicas para a *poiesis* e como os processos históricos. Já o trágico, o sentido dele, cabe aos filósofos e poetas a resolverem, pelo menos essa foi uma das metas da filosofia moderna. O trágico nos direciona para o sentido do conflito e para resoluções deles. Essa tragicidade que representa o real, o sentido para ela, alguns filósofos tentaram resolver por uma configuração que possibilita a libertação moral, ou um sentido moral, outros por resoluções metafísicas.

É importa ressaltar que este trabalho irá, primeiramente, apresentar os fundamentos aristotélicos da tragédia, com intuito conhecer melhor as estruturas estéticas da poética trágica — além de apresentar um pouco dos debates entre os gregos: Platão e Aristóteles. Mais à frente, debateremos as distinções entre a *mimesis* aristotélica com a clássica; aristotélica com a rodriguiana; e, não mesmo importante, a tragédia clássica com a rodriguiana. Ou seja, apresentaremos no primeiro capítulo a história da *poiesis* trágica.

O segundo capítulo, será dedicado à história e a filosofia do trágico, as sistemáticas que vão além da *poiesis*, o elemento trágico. Este capítulo é muito importante para o que vem a seguir, dado que esses elementos filosóficos nos auxiliaram nas possibilidades de especular sobre trágico rodriguiano. Neste sentido, apresentaremos o debate entre alguns filósofos modernos e românticos metodizando o trágico. Por essa razão, escolhemos três perspectivas do trágico: Hegel, o trágico do progresso histórico; Schopenhauer, o trágico como negação da vida; Nietzsche, o trágico como potencializador da vida.

Assim, o terceiro capítulo tem como proposta de comparar as representações românticas, essas que provocaram inúmeros relampejos para século XX, para que desta analogia, possamos comparar com a vida e obra de Nelson Rodrigues — além, é claro, de analisar alguns contos da “*Vida como ela é...*”. A partir da análise dos elementos estéticos do trágico alemão, faremos um paralelo com o trágico rodriguiano.

Bem, há imensas representações e significados para a tragédia. Portanto, para melhor entendimento, devemos ir à busca de suas representações.

1 DA *POÍESIS* GREGA À TRAGÉDIA RODRIGUIANA

*Homens de disposição basicamente guerreira, como os gregos do tempo de Ésquilo, são difíceis de comover, e, se alguma vez a compaixão vence a sua dureza, toma-os como uma vertigem, igualmente a uma “força demoníaca” — eles sentem-se cativos, e agitados por um tremor religioso. Depois têm reservas quanto a esse estado; enquanto se acham nele, desfrutam o enlevo do maravilhoso estar fora de si, misturado ao mais amargo absinto do sofrer: é justamente uma bebida para guerreiros, algo raro, perigoso e agridoce, que dificilmente é dado a um indivíduo. A tragédia se dirige a almas que sentem desse modo a compaixão, a almas duras e guerreiras, que dificilmente são vencidas, seja pelo temor, seja pela compaixão, para as quais é vantajoso, porém, serem amolecidas de quando em quando: mas de que serve a tragédia para os que se acham abertos às “afecções simpáticas” como velas ao vento? Quando os atenienses tornaram-se mais moles e sensíveis, no tempo de Platão — ah, como ainda estavam longe da sentimentalidade de nossos cidadãos!*⁵

1.1 A tragédia Grega

Nos últimos dias de inverno, na passagem para uma nova estação e do florescer da primavera no mundo antigo grego. Esse esperado grande acontecimento natural que alegrava tanto os grandes sábios agricultores, como a esperançosa comunidade, representavam o fim do repouso vegetativo e o início de um novo ciclo vegetativo das videiras. Assim, havia a esperança que os vinhedos anunciassem uma boa colheita; logo, se os gregos fossem agraciados por Dionísio (Baco para os romanos), haveria esplendorosas festas em agradecimento.

As Grandes Dionísias, também conhecidas como Dionísias Urbanas, ocuparam não apenas Atenas, mas também muitas cidades integrantes da Liga de Delos; suas presenças significavam o pagamento dos tributos à cidade, que no nosso presente essas festas quase tornaram um sinônimo de Grécia Antiga. Nestes dias de glória, havia apresentações de vários gêneros do teatro: ditirambos, tragédias e comédias, que exploravam várias sensações humanas consideradas boas e ruins, a fim de impactar, ou surpreender os olhos dos cidadãos, metecos e escravos.

Podemos dizer que, *grosso modo*, a poética trágica grega se conceitua no gênero dramático, ligada aos conceitos estéticos, morais e éticos. Contudo, para termos uma melhor compreensão do gênero, adentraremos na conceituação aristotélica presente na *Arte Poética*, que se preocupa em enumerar e racionalizar os elementos importantes para criação de uma boa tragédia.

É válido reforçar que Aristóteles não está pensando sobre as artes em geral, ou arte tal como a entendemos no presente. Entretanto, isso não tira o mérito e a sua notória importância na crítica literária, como sua grande influência ao longo da história da estética humana, sobretudo no período Moderno e Contemporâneo — muito das categorias teóricas de valores estéticos modernos, vêm de princípios e especulações aristotélicas.

Narrar a poética em Aristóteles é discursar sobre o belo artístico, sendo essa uma preocupação aristotélica que se preocupa em entender e conceituar o *belo* e o *sensível* que são estimulados pelas obras de arte. Assim, a *Poética* é um tratado de arte, é a ferramenta crítica para compor uma boa *poiesis*, concernindo os saberes e os meios para produzir o

*belo no sensível*⁶. É a prática das artes nas inserções das sensações, com intuito de elevação espiritual dos homens — ou seja, é um elemento primordial a arte criar este efeito no espectador.

Portanto, Aristóteles não está preocupado em criar uma crítica literária — do estilo, construção de personagens ou espetáculo em si —, mas, sim, quais seriam os elementos importantes para se criar as mais belas das tragédias. Na *Poética*, Aristóteles delinea a tragédia como a *mimesis* (imitação) de uma ação importante e completa, em outras palavras, a *mimesis* é a representação imitativa de uma ação a qual forma uma unidade de conjunto; uma linguagem embelezada num estilo tornado agradável para encenar. Essa ação é representada com ajuda de uma narrativa, de um mito, como, também, pelos atores que suscitam a compaixão e o terror no espectador. Esses fundamentos têm por efeito de suscitar a *katharsis* (purgação) dessas emoções.

É de Platão que Aristóteles herda o conceito de “*arte mimética*”. Aristóteles está disposto a resgatar a importância da tradição poética e os alicerces dos valores arcaicos tradicionais de sabedoria e verdade. Contudo, o pensamento aristotélico de *mimesis* se difere do de Platão.

O enquadramento da poesia nas artes miméticas — como havíamos mencionado — não é uma conceituação aristotélica. A tragédia, a epopeia e a comédia já eram consideradas imitações. Em *República de Platão*, Sócrates, define a poesia como uma mera imitação, perigosa e perversa:

Sócrates — E vê que ainda não acusamos a poesia do mais grave dos seus malefícios. O que mais devemos recear nela é, sem dúvida, a capacidade que tem de corromper, mesmo as pessoas mais honestas, com exceção de um pequeno número.

Glauco — Com certeza⁷

Sócrates em diálogo com Glauco, em *República de Platão*, adverte que para ele, o imitador da poesia — como imitador — está intrinsecamente ligado à ignorância. Disto, se encontra o problema: se o imitador não detém nenhum conhecimento válido do que

6

Por um lado, a afetação sensível (estética), imediata recepção dos sentidos e, por outro, a afetação emocional (patética) que pode ser mediada e constituída pelo discurso, suas figuras e ordenações, bem como pelo desencadeamento das ações.

7

PLATÃO, República, p.443

imitar, a imitação, como imitação, é apenas uma espécie de jogo infantil⁸. De fato é notória a sua forma de conspurcar a poesia, Sócrates denigre a poesia a fim de torná-la de mesmo valor que a pintura ou escultura. A sua *vontade* está alicerçada no acreditar que o ideal, quando é mimetizado no campo material, torna-se o uma atividade manual, uma ação inferior; já que o ideal sempre se deturpa com a realização da ideia no mundo material. Para isso, para o cumprimento desse ofício, incumbia-se aos artesãos — a profissão de artífices manuais — que eram considerados socialmente inferiores na hierarquia da cidade grega antiga.

Interessante que essas especulações sobre as artes eram tratadas de forma perplexa para o pensamento da época, principalmente para os cidadãos “comuns”, as pessoas que receberam essa teoria colocaram-se de forma impetuosa contra Sócrates. Um destes, que atacou de forma feroz, foi Meleto, o qual representava os poetas. Os argumentos contra Sócrates era por este ter tentado contra a sacralidade da poesia tradicional e dos deuses. O espanto pode ser considerado como uma ação esperada para época, já que no mundo grego antigo a arte estava em esplendor; o espírito da arte se misturava com a vida cotidiana, era a imagética da época — principalmente para os pré-socráticos.

É instigante como a arte poética era valorizada no mundo grego. O divino e o terreno se misturavam. Todavia, havia hierarquizações da arte: não havia um pintor em abstrato (como profissão específica), mas o oleiro que pinta seus vasos; não havia o escultor, contudo uma equipe de mestres, pedreiros e carpinteiros que edificam os templos e assim por diante. Distante disso havia o poeta, uma classe totalmente diferenciada, próxima à dos inspirados e possuídos, profetas e sacerdotes, os sábios tradicionais.

Com a chegada de Sócrates ao mundo, os gregos distanciaram-se das artes. Nietzsche dirá que a filosofia usurpa o lugar da arte; e pior, Sócrates e Platão instauram a decadência do mundo grego. Sócrates não suportava a “*Vida como ela é*” e, pelo espanto trágico da vida, busca uma saída, um suspiro, um alívio para o desamparo. Destarte, cria-se uma jornada imagética para procura do gozo máximo, não neste mundo, mas em outro. A partir das *vontades*, imaginasse um novo mundo onde Sócrates poderá reinar

solenemente e, a partir disto, depreciar tudo que não faz parte dele. Sócrates, dirá Nietzsche, será que foi um grande vingador?⁹

Na teoria apresentada na *República de Platão*, ao afirmar que a poesia é uma imitação; sendo uma imitação, significa que se distancia da verdade, pois, a verdade, está na ideia em si mesma. Exemplificando: se houver um artesão que, por meio das ideias, produz um determinado objeto, este sempre será gerado como certa distância da verdade. Assim como o poeta, ao escrever e cantar seus versos, sempre tomará distância da verdade.

A forma que Sócrates cita os poetas é em muitas vezes é de forma pejorativa e rancorosa, aparentando ter certo temor e ressentimento:

(...) Sócrates — São as de Hesíodo, Homero e de outros poetas. Eles compuseram fábulas mentirosas que foram e continuam sendo contadas aos homens.

Adimanto — Quais são essas fábulas e o que há nelas de condenável?

Sócrates — O que antes e acima de tudo deve ser condenado, mormente quando a mentira não possui beleza¹⁰.

O poeta, como o imitador, seria um mero “ilusionista”, isto é, um homem que não se preocupa com a verdade.

Todavia, Aristóteles, como herdeiro de uma tradição, reaviva o valor arcaico das artes: como a exemplo o elemento moral das artes, os valores como a educação dos cidadãos de agir e cuidar das virtudes de si e da cidade. Outro fato importante é que Aristóteles enquadra no mesmo gênero mimético as artes literárias e as artes plásticas; como certamente o fez Platão, entretanto não dando o mesmo “valor artístico”, como as artes não literárias: o ofício do artesão continua a ser uma atividade socialmente inferior.

A *mimesis* aristotélica é um contraponto à *mimesis* de Platão. A definição defendida por Aristóteles não define o valor artístico (baixo), mas, diferentemente, vem resgatar o que ele diz ser o valor verdadeiro da arte. Se, para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, por outro lado, em Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação.

9

Nietzsche. *Crepúsculos dos Ídolos ou como se Filósofa com o Martelo*, p. 14-18.

10

Platão. *A República Livro I*, p. 85

Portanto, na perspectiva aristotélica, a *mimesis* é uma representação de uma ação boa ou ruim — perspectiva que difere da de Platão —, em outras palavras, é uma apresentação das ações nas linguagens humanas a fim de representar as coisas. Sendo a *mimesis* a representação de uma ação, essa leva o espectador a se engajar na história, a se identificar. A arte poética mexe com as emoções humanas, mesmo sendo moralmente repreensíveis: elas servem para educar, para ser a mestre para o enfrentamento da vida.

No entanto, para Sócrates em *A República de Platão*, a poesia não apenas produz falsidades e sofismas por suas representações falhas. Mas, também, a arte teria um caráter sedutor como o seu valor estético e, talvez o mais perigoso desses atributos, a capacidade, ou o poder *patético* (sentimentos). Por esse temor, levou a Sócrates a “convidar” os poetas a se retirarem da cidade:

Sócrates — Assim, pois, se um homem perito na arte de tudo imitar viesse à nossa cidade para exhibir-se com os seus poemas, nós o saudaríamos como a um ser sagrado, extraordinário, agradável; porém, lhe diríamos que não existe homem como ele na nossa cidade e que não pode existir; em seguida manda-lo-íamos para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra na cabeça e o termos coroado com fitas. (PLATÃO, p. 118)

O Sócrates da *República de Platão*, afirma que a beleza sensível da obra de arte, aprisiona os jovens na falsidade, temos nas artes dramáticas o amolecer e o enfraquecer dos sentimentos dos jovens, a comédia ensina o despudor e, por fim, a tragédia desperta aos espectadores o fraquejar pela suscitação do terror e da compaixão. Disto, os guardiões dos mitos devem ser os filósofos, para que estes possam através da sabedoria e do conhecimento modelar o caráter humano, guardando e promovendo virtudes, e o mais importante: os mitos devem dar bons exemplos. Assim, são necessários heróis virtuosos e deuses que suscitam boas inspirações, enfim, que estejam intrinsecamente ligados a uma boa essência.

A filosofia para Sócrates é a única que pode resguardar o conteúdo dos mitos épicos, e não a tragédia e a comédia. Visto que essas artes sempre vão aliciar os maus sentimentos. Esses poemas sempre contam com indivíduos excêntricos e em muitas vezes de má índole, isto é, não e se compromete com a verdade.

Todavia, mesmo pelo temor socrático, este aparenta ter sido “enfeitiçado” pelos encantos da poesia. Caso as poesias e os poetas fossem bem vigiados com rigor e, como

também, se existem boas razões para a construção das artes, talvez essas tivessem a sua vez — caso a cidade estivesse bem policiada:

Sócrates — Tínhamos isto a ser dito, visto que voltamos a falar da poesia, para nos justificar de termos banido do nosso Estado uma arte desta natureza: a razão obrigava-nos a isso. E digamos-lhe também, para que ela não nos acuse de dureza e rudeza, que é antiga a dissidência entre a filosofia e a poesia. Testemunham-no os seguintes aspectos: “a cadela arisca que ladra para o dono”, “o homem que passa por grande nas palavras vãs dos loucos”, “o magote das cabeças magistras”, “as pessoas que se atormentam a subtrair porque estão na miséria” e mil outros que marcam a sua velha oposição. Declaremos, porém, que, se a poesia imitativa puder provar-nos com boas razões que tem o seu lugar numa cidade bem policiada, vamos recebê-la com alegria, porquanto temos consciência do encanto que ela exerce sobre nós, mas seria ímpio trair o que se considera a verdade. Aliás, meu amigo, não te sentes seduzido também, ainda mais quando a vês através de Homero?¹¹

Esse desafio lançado por Sócrates, como afirma Santoro¹²: “mais parece um desafio lançado pelo próprio Platão aos seus discípulos da Academia”. Quem aceita este desafio é Aristóteles, considerado o melhor aluno da Academia. Dito isso, a *Poética* de Aristóteles tem como um dos objetivos buscar as funcionalidades morais e políticas da poesia, as quais Sócrates acusou de enganar, e de ser traiçoeiramente sedutora, ou seja, de transmitir e fomentar sentimentos ruins: acusações de caráter noético, estético e patético.

A *mimesis* nunca foi um problema para Aristóteles — na verdade ela tem valor fundamental e pedagógico¹³ —, a propósito o poeta: que tem um papel importante no conhecimento universal, tal como os filósofos. Entretanto, para Platão, quanto para os

11

PLATÃO, República, p. 446

12

SANTORO, Fernando. Sobre a estética de Aristóteles. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro, Brasil.

13

Embora, Aristóteles nunca a definiu. Como elucida Roberto Machado: “Embora seja um dos temas mais importantes da Poética, Aristóteles não define a mimesis nesse livro nem em nenhum outro”. MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p.28.

sofistas, a poesia é um simples discurso com metro e ritmo. Diferentemente de Aristóteles, que averigua propriedades positivas e próprias ao objeto poético.

A produção da *mimesis* consiste em abstrair uma forma que possibilita um aprendizado que eleva o homem do particular ao geral. Neste sentido, o impulso mimético está originado no processo artístico. Para Aristóteles a *mimesis* é uma ação afável, pois o aprendizado mimético agrada e dá prazer. A atividade mimética sendo dirigida pelo prazer, que por meio do produto representado imitado suscita o gozo, ou seja, o prazer origina-se compreensão que é dada pelo aprendizado. Assim, o prazer na imitação consiste em faculdades naturais dos homens, justamente pela predisposição que o homem tem pela melodia e o ritmo. Em suma, em termos aristotélicos, a partir das primeiras improvisações humanas surge o nascimento da poesia.

A *mimesis* aristotélica não se constitui em uma simples imitação da aparência, ou uma cópia exterior de determinada realidade de certo objeto. A *mimesis* retrata um processo (complexo) estrutural, que se descreve em uma ação determinada. Neste sentido, o fazer mimético está contido e sendo regulada pelo próprio objeto. Esse objeto não é carente de ser, ou seja, não depende das propriedades que definem os modelos das coisas. Exemplo disto, temos a tragédia que é produto da ação mimética, ela não está contida na “alma” do espectador — não depende do espectador para fazer sentido, o olhar do sujeito não sustenta a realidade apresentada, ela existe por existir.

Para que *mimesis* aconteça, é necessário utilizar de maneira correta a *téchne* (técnica)¹⁴. Todavia, a noção de *téchne* grega se difere da concepção moderna (produto da ação humana¹⁵); sendo compreendida tanto como uma habilidade prática, quanto um conhecimento ou uma experiência sistematizada. Esse termo relaciona e se correlaciona de maneira abrangente, vai desde as práticas artesanais manuais, até as habilidades dos

14

Téchne significa, conforme o *Dicionário Grego-português e Português-grego*, de Isidro Pereira, “arte manual, indústria, ofício”, mas também “habilidade (manual, em coisas do espírito)”; ainda, pode significar tanto “artifício, intriga” quanto “obra artística”. Portanto, *téchne* está intimamente relacionada tanto com a habilidade técnica quanto com a sensibilidade/engenhosidade do artista em realizar uma obra. Ver PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-português e Português-grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990. p. 572.

15

Distinção entre o mundo natural e o mundo criado pelos humanos. SUSIN, André Luiz *Mimesis Platão e Aristóteles*, 48.

sofistas. Aplica-se também o uso dessa palavra aos saberes dos poetas, que posteriormente o termo *poiesis* tornou-se específico para denominar poesia.

Aristóteles recorre *mimesis* para explicar a origem ou o nascimento da poesia, por questões naturais humanas. Numerando como segunda causa da origem da poesia é a disposição natural do homem para a melodia e o ritmo. A primeira disposição é o homem ser o animal mimético por excelência. Aristóteles considera essa característica como algo intrínseco, ou seja, é da *natureza humana* não o apenas imitar, mas a imitação como aprendizado. Crianças aprendem na vida imitando: em suma o homem sempre aprende pela imitação, como sempre sentirá o prazer com a imitação.

Para Aristóteles, tanto a poesia como a dança, a pintura e a música são formas particulares da *téchne*, que abrange várias atividades das belas artes. Em suma para Aristóteles: a técnica seria a forma correta e racional de criar uma capacidade produtiva, que está ligada a produção humana, relacionado com sua comunidade. No entanto, esses objetos devem ser inteligíveis para atribuir valor na sua existência.

A *Poética* é um manual técnico para a dramaturgia, isto é, ela tem princípios de um método de ensino poético. Portanto a *Poética* pode ser tratada como uma *téchne* que investiga seus objetos de análises por meio de princípios metodológicos. Enfim, ela é uma análise “poética”, um estudo sobre a técnica poética em geral.

Feitas essas explicações, adentrarmos na conceituação aristotélica de tragédia. Aristóteles define tragédia como:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções¹⁶.

Logo, a tragédia utiliza-se de variados elementos: como as linguagens, para que destas ações miméticas fomentem as paixões — servindo-se tanto das músicas como das danças, ou seja, o espetáculo em si. A tragédia é a imitação de uma ação: ação que tem caráter elevado é completa e possui certa extensão, como uma linguagem ornamentada por ritmo, harmonia e canto; imitação que se realiza através de atores e não por uma

narrativa e, finalmente que, provocando um prazer que lhe é particular, impelido ao espectador o terror e a compaixão.

Assim, as desventuras humanas são representadas na tragédia, a força imensurável do destino se manifesta de forma brutal e impetuosa; como um forte impacto de perplexidade a personagem é pulverizada de maneira física, psíquica e simbólica. Todavia, para aqueles que se posicionam contra essas forças, isto é, os homens que se aventurem em desafiar o cosmo com as ferramentas humanas: como os atributos da beleza, força ou pelo intelecto, tem a possibilidade de criar o seu momento de glória, uma memória da glória. Entretanto, a imitação de um deus é demasiadamente penosa, para conjecturar o signo da memória é necessário o sacrifício, já que houve uma ruptura no equilíbrio do cosmo. Os homens que imitam e desafiam aos deuses — por esse gesto de imitar algo que vai além do humano — desencadeiam uma força chamada por Nêmesis (a Inevitável), desencadeado o processo que não há mais nada que se possa fazer, exceto aceitar o destino e dar-se ao sacrifício.

A partir dessas forças que vão além do homem. Aristóteles afirma que para suscitar o terror e a compaixão é necessário que o público se identifique com as situações apresentadas no palco, porque através dessa *mimesis*, estes como meros mortais, estão suscetíveis a perecerem e sofrerem de um mal idêntico daqueles representados. Através do terror e da compaixão, é possível provocar a *katharsis* (catarse) — a purgação dos sentimentos de terror e de compaixão por parte dos espectadores:

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa; aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica deste gênero de imitação). Em primeiro lugar, é óbvio não ser conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade ao infortúnio (pois tal figura produz, não temor e compaixão, mas uma impressão desagradável);¹⁷

A *kátharsis* interessa a Aristóteles pela finalidade, pois, para ele, é necessário que a tragédia possa provocar a purgação das emoções. Para que ela ocorra, é necessário distinguir a forma e a finalidade trágica. Como apresenta Machado¹⁸, “a definição formal da tragédia, que distingue a *mimesis* trágica, como espécie de imitação, se distingue das

17

ARISTÓTELES, Poética, p.19

18

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p. 27

outras *mímesis*, isto é, a tragédia produz um efeito mimético próprio”. De modo igual, a catarse aristotélica é um efeito teleológico da *mímesis* vindo da própria tragédia, que por meio dos afetos trágicos, o medo e a compaixão, suscitam a purgação dessas emoções através do sofrimento dos personagens em ação.

A conceituação aristotélica de compaixão é definida com uma emoção que o espectador sente em relação ao ocorrido com o personagem, o tremor faz amedrontar a si próprio. É importante frisar um detalhe de suma importância, não é simplesmente o sofrimento do outro que produz compaixão, mas, sim, o sofrimento imerecido do personagem. À vista disso, os personagens trágicos nunca devem ser homens extremamente bons ou ruins, de outro modo, um personagem que passe da boa para a má fortuna, ora ao contrário: homens muito maus que passem da má para a boa fortuna ou da felicidade para a infelicidade. Não obstante, é um mero mortal. Um mortal como nós, um homem que não se distingue muito dos outros pelas suas virtudes, — um ser contraditório que cai no infortúnio por cometer o erro por ignorância. É a *hamartia* (o erro), a falta cometida por ignorância pelo personagem que faz com que o enredo trágico suscite a compaixão do espectador.

Logo, a tragédia tem sua finalidade de despertar essas emoções nos espectadores como intuito de purificá-las, seja passando pelas sensações do sofrer para o prazer. Conquanto, de onde poderia vir esse prazer? Como fomentar o prazer ao ver o herói em tremenda desgraça? E pior, sofrendo de um mal imerecido? Para Aristóteles isso é possível pela *mímesis*, pela representação dessa ação. A tragédia é em si é uma *mímesis*, que através das representações suscitam o medo e compaixão, é a partir desse processo que tem por efeito a purificação dessas emoções. O medo e a compaixão são produtos das atividades miméticas, em outras palavras, são efeitos produzidos pelas emoções suscitadas pelos *mythos*, pela história e pelo enredo, em suma: são *representações*; como representações, devem ser purificadas por representações. Por conseguinte, se a trama e a história conseguirem transmitir, por essência, o que é digno de medo e de compaixão — o espectador sentirá o medo e a compaixão —, como diz Machado “forma essencial,

pura, apurada”.¹⁹ Nesse sentido, essa emoção purificada que indivíduo sente, é uma emoção estética e é essa que causa o prazer.

É através do esclarecimento, ou pela compreensão das formas de medo e da compaixão, ou melhor, por uma reflexão destas emoções que aparecem na catarse trágica que é possível produzirem o prazer. Nesta lógica, a *mimesis* aristotélica faz o indivíduo pensar a sua condição e, a partir dela, a possibilidade de transmutação:

É a intelecção, o entendimento, a compreensão das formas do medo e da compaixão, tal como elas aparecem na catarse trágica, que produz prazer. Nessa mesma linha de argumentação, Lacoue-Labarthe destaca o fato de que a teoria da catarse de Aristóteles só pode ser bem entendida quando relacionada a sua concepção da *mimesis* como algo que faz pensar, que tem uma função “*matemática e teórica*”, o que explica não só a alegria e o prazer que ela proporciona, como também a transmutação do sofrimento em prazer, ou do negativo em positivo, produzida pela catarse.²⁰

E desta reflexão (a autoanálise individual — pensar a sua condição), pode-se concluir que uma das questões centrais da tragédia grega é: que o erro humano (*hamartia*) não é de causa moral, no sentido que não é nenhuma disposição de temperamento, ou, muito menos, de um vício ou a perversão. Ora, nem mesmo por um dispor de uma grande virtude. O herói é aquele que está voltado para as conquistas, às disputas, lutas — esse ideal pode ser concluído ou não; ele está nas mãos do destino de sair vitorioso ou cair na infelicidade — oscilará em vários campos éticos, mas sem fixar em nenhum deles, pois ação do erro é superior a esses elementos éticos. A *hamartia* é um dos componentes fundamentais que faz a tessitura da intriga na trama trágica.

A queda do herói em tremenda desgraça não é ação da sua mediocridade, isto é, a fatalidade não ocorre pelos atributos de um sujeito mediano, portador de uma mescla de virtudes e vícios. Pois o ato de imitar os deuses, como as suas virtudes, é algo que vai além das virtudes humanas, como também, para alguns heróis, o desejo de ser lembrado, o ponto máximo: a imortalidade humana, a memória coletiva. A busca de imitar a nobrezas dos deuses é algo muito difícil, e para aqueles que conseguem, por ir além, são pulverizados fisicamente. Deste modo, há uma força que está além do humano. A falta

19

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p. 30

20

Idem, p.30

não é do caráter humano, mas é da própria condição humana. Os dons divinos são naturais aos deuses.

Existe algo que é mais forte que as ações das personagens, esse poder é da *hamartia* (o erro), que é uma ação impessoal da tragédia, é ela que governa a ação da tragédia. As personagens são relegadas em segundo plano, e é neste aspecto que não decorre de características morais das personagens, suas ações são escritas nas tessituras dos fatos, a *hamartia*. Nos termos das ações éticas, o erro moral, a ignorância humana, tudo isso está em uma tessitura de falta, essa falta faz parte da própria ação trágica. É algo do desconhecido, aquilo que vai além das pulsões intelectuais, ou seja, a força da tragédia está na sua propriedade de ser insolúvel. É a *hamartia* que rege a força da falta humana: “A essência da *hamartia* é a ignorância combinada com a ausência de intenção criminosa.”²¹

O herói que se reflexiona no erro, reconhece que o fez — como, também, os espectadores espantados com os acontecimentos da tragédia. Esse ato de devanejar está ligado à ruptura que o herói faz ao cosmo da trama — e este sabe que acabou de cometer um crime hediondo contra os deuses, estes que, no mundo grego, ordenam a ordem vigente. Ao forjar a *hamartia*, não há mais salvação, sua alma foi corrompida; a constância se desfez, sua inocência virou cinzas e, portanto, perdeu-se a possibilidade do herói fazer parte do equilíbrio natural do universo, o reconciliar com o mundo é, basicamente, impossível.

Disto, notasse o grau de fatalidade da tragédia. A fatalidade está intrinsecamente ligada à falibilidade do homem, o ato ilícito é sempre objetivo — mesmo que aparenta ser justo ou, talvez, o certo a se fazer no prisma subjetivo —, o que vale é a ordem universal, que é, portanto, extremamente objetiva em avaliar gravidades das ações.

1.2. Mimesis aristotélica: uma analogia com a tragédia rodriguiana

É importante notarmos que, os princípios aristotélicos são de suma importância para entendermos alguns elementos da tragédia moderna e, logicamente, a rodriguiana. O conceito de *mimesis* que, na época de Aristóteles, tinha um conjunto certo de miméticas

artísticas, mas com o passar dos processos históricos as representações proliferam-se; existem mais possibilidades de imitações, em razão de existir muitas novas ações a serem representadas.

A tragédia, nos moldes aristotélicos, tem de seguir a *téchne* artística e realizá-las com eterno rigor. Como dito anteriormente, são as ações das personagens que tecem a trama, e são essas representações que suscitam os afetos nos espectadores. Portanto, a epistêmica trágica aristotélica, é uma peça harmônica; tendo a unidade tecendo a tessitura da narrativa, nas regras do tempo e espaço e as ações das personagens. J. Jones comenta que, à tragédia aristotélica é mundo da *práxis* e suas partes constitutivas, tudo é bem conectado:

É, portanto, a tragédia imitação de uma ação séria e completa, numa linguagem bem temperada com espécies de temperos separados em cada uma das partes, imitação feita por agentes e não por uma narrativa, suscitando por meio da compaixão e do terror a purgação de tais emoções.²²

Atentamos que, os elementos da narrativa poética aristotélica, seguem sistemáticas temperanças. Todavia, Nelson nunca seguiu as regras estabelecidas por Aristóteles de forma ortodoxa para a composição de uma boa tragédia. Aliás, desde o período do classicismo às regras já eram mimetizadas pelas imagéticas de seu tempo. Portanto, as ações de composição artísticas nas peças pluralmente estéticas rodriguianas, se distinguem das normas fixas aristotélicas. A tragédia, como a epopeia, era tratada de forma séria, não poderia haver espaço para humor, isso quebraria, para Aristóteles, a tessitura da ação trágica. Nelson, contrariamente, investia em seus contos trágicos os elementos de humor, como elemento estético para suavizar o enredo; para que esse cause mais impacto quando mudar atmosfera da peça, o famoso espanto para as possíveis desgraças que caíram sobre as personagens. É um artifício bem interessante, já que é um componente técnico que serve para acalmar os espectadores/leitores — relaxar os ânimos. Além do mais, a arte de Rodrigues está aberta a desfrutar de variados temperos proveniente das fantasias e, por vezes, até mistura-los, uma espécie delírio. Certamente, Aristóteles não aprovaria suas tragédias:

[Quando] comecei a pensar em *Vestido de noiva*. Comecei a trabalhar furiosamente. Todo o pessoal profissional achou que eu estava fazendo piada. Diziam: “Você não vê que isto aqui não pode ser organizado no palco?” “Então, paciência. O azar é meu.” — era a minha resposta. Todo mundo recusou a peça. Imaginei primeiro o sujeito na realidade, depois sonhando e delirando. Precisava então de um plano para a realidade, outro para o sonho e outro para o delírio. A ideia para a peça surgiu assim.²³

Neste sentido, notamos que nas peças rodriguianas a mimesis artísticas — no sentido da criação artística — se movem de forma mais livre do que rigor poético de Aristóteles:

O artista é um louco, como é louco o passarinho, como a estrela é louca, como é louca a flor. É louco, como o louco é amoroso, que vive do seu amor, absorvido egoisticamente no seu amor. O ato criador se basta. É como o homem que realiza o ato sexual, sem pensar em qualquer outra coisa do mundo. O resultado, no entanto, pode ser um filho, a existência de uma outra criatura. Na arte, igualmente, o movimento criador pode implicar resultados posteriores, mas estes serão sempre alheios ao ato gerador. O artista é indiferente a todo e qualquer resultado que se segue ao ato de criação.²⁴

Essa livre associação das ideias, permite o artista o poder criar multifaces dos objetos que o cercam com sua ação criadora. Entretanto, como disse Nietzsche, dessa livre potencia das fantasias, é necessário certo rigor. Depois de um bom delírio, é necessário o artista utilizar do seu *juízo*. Na verdade, os bons artistas produzem continuamente coisas boas, mediocres, ou simplesmente ruins, “mas o seu *juízo*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços.”²⁵

Os artistas com suas técnicas de imitar o mundo fenomênico: nota-se que, pelas ações de imitar, eles, para a epistêmica aristotélica, não imitam a disposição do real das coisas naturais; o que eles imitam são processos constituídos a partir da matéria — a criação de uma nova *forma*²⁶ — o resultado disso é que objeto recebe uma nova

23

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p. 33-34.

24

Idem, p. 57.

25

Nietzsche. Humano Demasiado Humano, p. 68.

26

Segue alguns exemplos de Forma: “Para Platão, a forma é um ideal eterno não-espacial e não físico que existe independente do mundo das coisas das coisas particulares. Para Aristóteles, a forma é essência de alguma substância que existe como parte da mesma substância. Para Agostinho, as formas discutidas por

discrição. Neste sentido, diferentemente de Platão, Aristóteles sistematiza os objetos pelas suas formas e suas partes materiais.

A *mimesis* aristotélica está na própria ação do palco, e não como conhecimento de vida. Posto que, a *mimesis* aristotélica não é o real, ela é uma abstração do artista que através das fantasias criam-se novas representações e essas são apresentadas no palco suscitando novas representações aos espectadores, isto é, o sujeito/espectador e as ações representadas nas peças provocam um florir no psiquismo humano, visto que, pela subjetividade do espectador entrar em ação, é ela que dará novos significados as ações representadas. Dessa forma, a arte, para Aristóteles, é apenas uma imitação da realidade, ela não reproduz o real.

No caso do teatro rodriguiano, conquanto, especulamos que para ele a arte vai além do real. Nelson, pelo que notamos em seus escritos, apresenta crenças sobre a arte que vai além da representação do real, ela tem poder transcendê-lo. Suas representações de homens e mulheres em seus dilemas são sempre afirmações de uma realidade humana. Para ele, suas representações são um retrato real da condição humana, ele dizia que a peça *Álbum de Família* é uma “peça humaníssima”²⁷. Sua fé no cristianismo influencia em suas percepções e na criação da ação mimética. No caso, diferentemente da conceituação de Aristóteles, a *mimesis* artísticas rodriguianas, em alguns casos, revelam que o teatro é mais real do que a própria vida vivida fora do teatro.²⁸

Portanto, Nelson está mais para o conhecimento moderno da *estética*, ela que se transformou em uma instância de conhecimento, principalmente, para episteme pós-romântica, que, *grosso modo*, não existem princípios *a priori* que regulem a realidade e ficção, como em Aristóteles. Apesar de existir a noção de pecado cristão, Rodrigues continua a ser um “moderno” mais que um “antigo”. O pecado apenas serviria, no máximo, para direcionar a *hamartía* grega e sua noção inicial de erro desconhecido pela

Platão subsistem como ideias na mente eterna de Deus.” Racionalismo: Teoria de que algum conhecimento não vem da experiência sensorial. Para mais informações: NASH, Ronald. Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia, p.428.

27

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p .39.

28

Isto será melhor debatido no terceiro capítulo: O trágico rodriguiano.

personagem para uma noção cristã de responsabilidade e culpa pelas suas ações – o que o distancia ainda mais da visão aristotélica.

Entretanto, podemos notar outras semelhanças, tanto a *mimesis* aristotélica como a rodriguiana, tanto as imitações são livres como a fruição dos afetos. Diferentemente de Platão, que via as imitações com teor moral, ou seja, a finalidade da tragédia aristotélica é agradar e causar prazer ao seu público e não torna-los melhores. Ademais, a tragédia não é conduzida por uma base, ou por um princípio que tem o fim racional; ao contrário, a poética leva ao contingente, dado que não há princípios que regulem as representações para os espectadores, não existe uma natureza universal — as fantasias são livres. Não oferecem o bem platônico, pois não existe uma natureza universal, a princípio. Para representar o bem, deve se dar bons exemplos. Não podem representar as prostitutas, por exemplo, pois suas ações levam ao “mau” comportamento. Todavia, para Aristóteles, a *mimesis* não imita o bem e o mal, ela é a representação de uma ação humana. A finalidade da arte é de mexer com alma do espectador — notamos isto na tragédia rodriguiana.

As imitações das tragédias rodriguianas são variadas, muito distintas da moral vigente de sua época. Suas representações eram, em muitas vezes, repudiadas, dado que elas tratavam de traições, incestos, assassinatos etc. Aristóteles como Rodrigues, acreditavam na livre fruição dos afetos, ou seja, o sentindo da arte vir da subjetividade do espectador. Mas Nelson acreditava que arte deve esmagar o espectador, isto aparenta que, mesmo sabendo não seriam todos que iriam refletir sua arte da maneira do que seu desejo queria, ele fazia suas tragédias com o foco de chocar:

A obra de arte tem que ser uma experiência muito sofrida, não só pelo autor, diretor e intérpretes, como também pela plateia. Diante de todas as atrocidades de *Álbum de família* o espectador é levado a fazer ele próprio um julgamento de sua vida, dos seus valores falsos ou autênticos. Aí está uma consequência moral da peça neste tipo de emoção, de angústia que ela causa diante de todas as atrocidades de sua história.²⁹

Suas representações eram para chocar, trazer a ideia que o ser humano já falhou. Neste sentido, notamos sua forte influência cristã do arrependimento, o palco era o lugar da confissão. Distintamente de Aristóteles, que especulava arte como uma ação embelezada, o palco não era o local puramente do arrependimento, mas da livre fruição

dos afetos dos espectadores, sem os elementos de certo ou errado. Aristóteles está mais preocupado com o *Belo*, enquanto Nelson a uma arte para o arrependimento.

Se a crença de Nelson, o artista têm mais possibilidades de mimetizar e, como também, existir a possibilidade, como em Aristóteles, das ações da peça provocarem novas representações/fantasia nos espectadores. Entretanto, uma vez que existe o desejo rodriguiano para a finalidade de a tragédia ser o palco do arrependimento, isto significa que a finalidade aristotélica é uma experiência mais livre — pois não existe o filtro do pecado cristão. Para as artes aristotélicas, ou para a tragédia, a finalidade é bem distinta do modelo rodriguiano, cristão, ou do classicismo. Para os gregos, os poetas tornam a vida mais leve; os poetas desviam os olhares dos espectadores do presente árduo, ou imitam luzes do passado que irradiam novas cores no presente. Existe um valor fantástico da arte, justamente pelo poder que ela tem de propiciar novas representações de mitos esquecido, religiões mortas ou culturas agonizantes, extintas. Como diz Nietzsche sobre os poetas e o alívio da arte: “certamente há coisas desfavoráveis a dizer sobre os seus meios de aliviar a vida: eles acalmam e curam apenas provisoriamente, apenas no instante; e até mesmo impedem que os homens trabalhem por uma real melhoria de suas condições, ao suprimir e purgar paliativamente a paixão dos insatisfeitos, dos que impelem à ação.”³⁰

1.3 O Classicismo Poético

O alicerce da tragédia grega é o universo intersubjetivo: em uma ordem divina objetiva, em mitos compartilhados, isto é, uma estrutura a qual o homem está integrado. Portanto, como diz Huppés³¹, “a tensão entre a ação humana e a ordem do mundo que gera a tragédia”. O homem que infringe as regras estabelecidas pelos deuses, está passando dos limites das linhas traçadas pelo cosmo, sua falta perpassa a sua subjetividade e torna-se universal.

Portanto, a tragédia grega não trata de um drama sofrido pelo sujeito por ele mesmo, mas do conflito dele com a ordem cosmológica, no processo de desestabilização

30

Nietzsche. *Humano Demasiado Humano*, p. 67.

31

HUPPES, Ivete Susane Kist. *Tragédia Clássica e Tragédia Moderna*. Letras de Hoje. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987. p. 78

da prescrição intersubjetiva a qual ninguém é proprietário. O mito é o alicerce da tragédia grega, é ele que comanda a vida dos homens. Como destaca Huppés, a tragédia se faz na relação entre o homem que está dilacerado, mortificado, e, do outro lado, a ordem comum abalada por essa subversão praticada por esse sujeito. O equilíbrio só se faz possível pela eliminação do infrator, ou por uma possível reintegração. Todavia, o “nó” trágico jamais será desfeito — homem que erra está condenado pelo erro —, a ordem sempre terá sido violada.³²

Enfim, como vimos, a tragédia grega está alicerçada em valores universais, portanto, os valores políticos, religiosos e sociais jamais são tratados separadamente, ou seja, estão sempre ligados. Entretanto, a medida que história da tragédia se processa com o passar dos séculos, a visão cósmica universal vai se transmudando, agora as crenças são fragmentadas: o valor subjetivo vai adentrando nos espaços imagéticos. Essas mudanças imagéticas se transmutam, principalmente com o advento da secularização ocidental que, para MARRAMAO, é um termo criado, provavelmente, antes do século XV. Em termos gerais, esse conceito é, basicamente, utilizado para descrever o processo da passagem do terreno religioso (Igreja) para mãos seculares, ou do Estado. Neste sentido, a secularização permite a Igreja consentir o seu poder para esfera secular, em síntese: de um ato político jurídico que reduz e desapossa os domínios e a propriedade da Igreja para destinar a outros.³³

A secularização, para muitos autores, é muitas vezes interpretada como uma crítica ferrenha à religião, ou por uma emancipação das vontades humanas. Mas existem outras interpretações que a tratam como um ideal racionalista, na medida em que acreditam que a secularização é um processo em que se procura perceber o mundo não mais pela ótica dos mitos e das religiosidades, mas pela *razão*. Em outra perspectiva, há outros autores que defendem que a secularização é um fenômeno extremamente dinâmico sendo fruto da própria modernidade, a qual se manifesta uma dupla interpretação da realidade: uma que se manifesta de forma crítica, no aspecto da perda de sentidos

32

Idem

33

MARRAMAO, Giacomo. Céu e Terra: Genealogia da Secularização. São Paulo, 1997. UNESP

religiosos, mas em outra que revitaliza a fertilização de novas espiritualidades³⁴. O animal *sapiens* nunca deixou de ser religioso, no decorrer das histórias humanas sempre se criaram e recriaram religiosidades materiais e transcendentais. Os mitos fazem parte das experiências humanas, necessitamos de significantes e significados — até procuramos eles em pedras, ou seja, precisamos de signos como o ar que respiramos.

Com os novos paradigmas que vão surgindo com a modernidade, a tragédia passa por mudanças. Anteriormente, *grosso modo*, os sujeitos estavam em volta de um mundo determinado e ordenado, o que dava sustentação na ordem mitológica, isto é, o alicerce que está em volta do imaginário do seu tempo, aquilo que dá referência à força e a fragilidade humana. Em tempos de modernidades o que tece a trama é o indivíduo, tanto em grandeza como na delicadeza. A tragédia grega e os seus termos universais representavam o homem contra o universo, toda a falibilidade e o mal eram a representação do todo; todo mal-estar estético apresentado na trama representava o mal que todos pereceriam. Na modernidade o mal, em partes, se subjetiva. O temor muitas vezes está nos conflitos que o próprio sujeito criou; são fantasias internas, um dilema psíquico, em outras palavras, não são mais os conflitos míticos universais. Portanto, o personagem, acima de tudo, é um indivíduo, isto é, não representa imagética da humanidade. Como Huppés afirma: “ele é um índice da secularização”, ou seja, são sujeitos que passam a enfrentar a si mesmos, suas religiosidades pessoais, suas limitações e particularidades. Enfim, suas próprias crenças. Seus exemplos de desventuras e males não servem para representar o temor e a compaixão para todos os indivíduos.

Seguindo o raciocínio, outra transformação importantíssima é que do renascimento à modernidade o elemento cósmico transforma-se em tempos históricos, ou seja, não temos um tempo-espaço universal, mas tempos espaciais. Das peças shakespearianas aos romantismos, não temos propriamente o fim do tempo, justo, pois, a *hamartia* do herói não empenhe o fim da corrente do tempo, ela continua fluir. Benjamin diz que os erros do herói não assinalam o fim de uma época, o sentido é individual. Portanto, a morte, enquanto figura do trágico, é individual; são raras as vezes que a morte

do herói — após o renascimento — surge como destino final da comunidade. A morte do herói na tragédia grega é “a mais exclusivamente de todas as vidas.”³⁵

Para que isso fique mais bem esclarecido — tanto as mudanças técnicas e teóricas sofridas pela tragédia, ou como as mudanças de cosmovisões — vamos aos contextos históricos de transição da tragédia clássica para a moderna, à procura de entender ou de se debruçar sobre escritos teóricos trágicos, portanto, os discursos sobre arte literária. Como afirma Peter Szondi, tanto na antiguidade como no medievo ignoravam a *Poética* de Aristóteles.³⁶ É claro que há exceções à regra, como diz Machado, havia o comentário de Averroes na metade do século XII, e, bem como, uma tradução latina feita a partir do grego por Moerbeke, que foi escrita em 1278. Nos primeiros anos da era cristã, o famoso poeta romano Horácio, que escreveu sua conhecida *Epistola ad pisones (Arte poética)*, se dedicou a tragédia, mas as influências aristotélicas, pelo que se sabe, foram indiretas; aliás, as diferenças entre Horácio e Aristóteles são bem claras, como nos afirma Machado que: “embora algumas das ideias de Horácio, como a interpretação moral da arte, que não se encontra enunciada no texto de Aristóteles, tenham sido projetadas sobre o filósofo grego”.³⁷

Depois de um longo tempo esquecida pela cristandade ocidental, nos espaços do Renascimento italiano a *Poética* foi trazida pelos Bizantinos — que chegaram a Veneza fugindo dos turcos. A *Poética* era reconhecida e tratada com grande estima, avivando, influenciando e, especialmente, criando uma autoridade no campo das ideias no que refere à arte e a poética ocidental.

No período da renascença, mesmo com o “descobrimento” de Aristóteles, a aproximação com a *Poética* não era muito evidente — principalmente no que se refere à finalidade da tragédia, estavam mais próximos das considerações da *Arte poética* de Horácio, o qual considerava que o desígnio da trágica é o aperfeiçoamento humano, ou seja, a busca de criar um homem melhor— finalidade que difere muito dos princípios

35

Stranitzky, Die Gestürzte Tyranny..., III, 12, o.p.cit., p.322 apud Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.140.

36

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p. 30.

37

Idem, p.30.

trágicos aristotélicos. Neste sentido, cria-se o conceito imperativo moral, que se faz necessário unir o ensinar, elevar a moral ao agradável; preceito do *utile dulci*, que é formulado nesses termos: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”³⁸ — é importante salientar esse conceito para que fique mais claro o que vem a seguir.

Até meados do século XVII a poética aristotélica não era seguida de forma dogmática. Houve mudanças, como afirma Benjamin, de espaço, novas formas de representar etc. Todavia, o elemento de destaque é a mudança da finalidade trágica. O temor e a piedade não são mais construídos como o fim total da ação trágica, mas como elementos do destino das figuras mais importantes. O temor se dá pelo vilão; a piedade, pelo bom herói. Entretanto, como dizia Birkin no século XVII, que apenas as mudanças de unidade de tempo e espaço são demasiado gregas, é preciso que a finalidade da tragédia seja cristã: “Em todas as nossas ações, portanto também na escrita e na representação teatrais, nós, Cristãos, devemos ter um único objetivo: a glorificação de Deus e a educação do nosso semelhante para o bem.”³⁹

O bem racionalista cristão irá influenciar na normatização das representações das finalidades trágicas. Entretanto, se voltamos poucos séculos antes, os exemplos de Pico Della Mirandola e sua busca pelos mistérios platônicos e herméticos — *Discurso Sobre a Dignidade do Homem* —, notaremos que a possibilidade da liberdade da *mimesis* era bem maior do que no classicismo. A exploração do céu e da terra e, naturalmente, a dignidade do homem, que é possibilidade da busca da razão buscar novas representações a cerca o homem e o universo criado por deus. No entanto, com surgimento das doutrinas da fé calvinista e luterana, essas olhavam com suspeita para as inúmeras possibilidades da liberdade do tempo renascentista, a busca dos mistérios indo além da razão poderia desencadear a loucura.

38

Idem.

39

Sidmund von Birken. *Deutsche Redebind – und Dischtkunst / verfasset durch Den Erwachsenen* [Arte retórica e poética alemã/ regida por O adulto] Nuremberg, 1679, p.336 apud Benjamin, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 55.

Essa possibilidade de experimentar uma razão, *mimesis* mais livres, ou até mesmo a loucura⁴⁰, cujas vozes a Renascença libertou, como diz Foucault.⁴¹ Entretanto, essas possibilidades vão se generalizando com era clássica, através da força do racionalismo que normatiza a *mimesis* árticas para aspecto moralizante cristão. Neste sentido, há uma mudança da *mimesis* aristotélica.

A recepção italiana da *Poética* aristotélica desencadeou processos, transformações e interpretações estéticas — todavia, Aristóteles era mais conhecido pelos seus comentadores do que por sua própria obra. Esse movimento teve um papel de grande influência para o classicismo francês, tanto quanto para os românticos alemães do século XVIII. Para entendermos um pouco desse processo, irei apresentar aspectos estéticos de dois dramaturgos da era clássica: Corneille e Lessing.

Um dos grandes estudiosos de Aristóteles, no século XVII, foi Pierre Corneille que era um profundo conhecedor da *Poética*. Apesar de sua reverência a Aristóteles, no entanto, fez distanciamentos, não o seguia de forma ortodoxa; ele não acreditava que a teoria aristotélica seja infalível para a composição de uma boa tragédia.

Contrariamente, Gotthold Ephraim Lessing, estava disposto a reavivar o processo de elaboração de uma dramaturgia alemã no século XVIII, ele foi muito conhecido por fazer críticas aos franceses, esses que se distanciaram da tradição grega. Esse retorno aos antigos, a qual Lessing tinha uma profunda ligação — na sua leitura, tanto da literatura como a poesia grega —, voltou às raízes aristotélicas. A *Poética*, para ele, é um manual de princípios da tragédia grega. Lessing procurou seguir com muito estima, e por consequência não deixou de fazer críticas a Corneille que expôs as regras aristotélicas de maneira “falsa e vesga”.⁴²

40

A loucura, neste contexto, não tem um viés *patológico*, ela é dialética, ou seja, ela está mais para uma noção mística, contingente e até mesmo trágica. Antes da era clássica, a Loucura está na “literatura erudita a Loucura está em ação, no âmago mesmo da razão e da verdade.” Foucault, Michel. *História da Loucura*, p. 15.

41

Foucault, Michel. *História da Loucura*, p. 48.

42

Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, 81ª parte, in *De teatro e literatura*, p. 89 apud MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. p. 37.

Para o francês Corneille, a catarse era a finalidade da tragédia. A catarse, em Corneille, parte do princípio *utile dulci* horaciano, alicerçando a dramaturgia corneliana em teor extremamente moral⁴³, em outras palavras, é a sua substância primária. Isso fica evidente em sua enumeração das utilidades, principalmente, na quarta que é exclusiva da tragédia: “pela piedade e pelo temor [*crainte*] ela purga de semelhantes paixões”⁴⁴.

Por essa fórmula distinguem-se dois aspectos que são a finalidade da tragédia: o temor e a piedade; que através delas, purgar as semelhantes paixões. Nesta exposição, podem-se notar as diferenças como o Aristóteles. O conceito paixão tem sentido diferente de emoção, a carga mitológica cristã é forte nesse ponto, pois todas as paixões são consideradas más — ou até mesmo uma influência socrática —, não pelos seus excessos, mas por elas serem simples paixões. Como diz Machado, Corneille traduziu *pathos* por *passion*, transformou as emoções — que foram teorizadas por Aristóteles sem o teor negativo moral —, em sentimentos desprovidos de coerências, logo, são irracionais.

Por outro lado, o alemão Lessing — em 1769 — publicou sua coletânea de pequenos ensaios a conhecida *Dramaturgia de Hamburgo*, esse texto se consolidou por ser uma base para teatro moderno alemão, a influência aristotélica fica explícita nas linhas escritas por Lessing, constituindo-se uma verdadeira poética do teatro moderno. Novamente, foram feitas duras críticas aos franceses por terem distorcido os conceitos do filósofo grego, a catarse que foi jogada para uma finalidade moral, agora com Lessing, retorna, em certa medida, aos princípios trágicos de finalidade aristotélica, uma fruição mais subjetiva no ato purgatório da tragédia. A compaixão é o verdadeiro elemento principal da catarse, e não o temor. Para o filósofo alemão o conceito de tragédia é um poema que excita a compaixão, a “imitação de uma ação digna de compaixão.”⁴⁵

43

A moral, neste contexto, está no sentido de ensinar o “bem”, caminhar para uma progressão normativa positiva.

44

Cf. *ibid*, p. 822-3 apud MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p. 33.

45

Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, 77ª parte, in *De teatro e literatura*, p. 66 apud *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. p. 33.

Lessing, em sua defesa, afirma que o terror (*Schrecken*) que significa: um temor abrupto, que ao ver o sofrimento chegar de forma súbita ao herói trágico existe a ânsia, o receio do espectador. Esse mal-estar é compreendido como uma compaixão, ou seja, no terror está contida a compaixão. Mas diferente do temor de Corneille, que mal iminente do outro é que desperta o temor no espectador, Lessing afirma que o temor está em nós mesmo, é a nossa semelhança com o herói é que está o terror. Podemos notar nitidamente o elemento moderno especulado neste trabalho, é o subjetivo que possibilita a interpretação e a representação do objeto. Neste sentido, não existe o herói universal que possibilitará a catarse para todos os espectadores, mas, sim, os temores que já estão na imagética do espectador que, ao ver o herói imitar uma ação trágica, temerá que aconteça a si mesmo, ou, talvez, por suscitar fantasias tenebrosas que estão no espectador. A compaixão, neste caso, é um elemento de crença interna do espectador, as suas crenças já estão internalizadas muito antes de serem apresentadas as personagens da trama: “Onde não existe tal temor, tampouco haverá compaixão”, e “nenhum mal de outrem que não tenhamos para nós próprios desperta nossa compaixão...”.⁴⁶

Elas encarnam no amor profano, cegando os sujeitos que se deixam dominar. Pode se notar que seu posicionamento e interpretação de *pathos* estão mais para Sócrates e Platão do que para Aristóteles. O que Corneille buscava era a purgação das paixões — nota-se bem que o sentido é purgar e não mais purificar —, pois elas são imorais e perigosas e sempre estão ofuscando a razão. Corneille muda o sentido e objetivo da catarse, vê-se que a influência da *Poética* aristotélica sobre a dramaturgia francesa fez um movimento de reformular os princípios teóricos gregos, esse distanciamento criou problemas a qual a tragédia grega não tinha o poder de resolver.⁴⁷

Já Corneille, para resolver esse problema e esclarecer a finalidade trágica, apela para o herói trágico, no sentido de qual seria o herói capaz de purgar as tenebrosas paixões do espectador. Na busca de compreender qual tipo de herói que poderia fazer essa façanha, Corneille acredita que seria o sofrimento imerecido do herói, junto com a

46

Ibid., p. 56, e ibid., 76ª parte, p. 60, apud O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p. 39.

47

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p.33

semelhança com o expectador, assim trazendo a condição de compaixão. Portanto, para Corneille, a ideia de compaixão necessita do temor do expectador para gerar a purgação, contudo o temor, frequentemente, não necessita da compaixão, isto é, a catarse não é gerada unicamente pela compaixão. Portanto, é a piedade de ver o herói cair em tremenda desgraça é a causa o temor, ao ver o semelhante padecer em sofrimento, nasce o desejo de evitar — para que isso ocorra há uma necessidade de empatia para com a personagem — “e esse desejo, a purgar, moderar, retificar e até mesmo desenraizar em nós a paixão que, a nossos olhos, mergulha na infelicidade as pessoas que lamentamos, pela razão comum, mas natural e indubitável, de que para evitar o efeito é preciso suprimir a causa.”⁴⁸ Por conseguinte, se o espectador não sentir temor de cair na mesma infelicidade do herói, ele não será curado de nenhuma paixão.

Na perspectiva corneilliana, lamentamos pelos infortúnios vividos pelo herói não por um sentimento de culpa, mas por sofrer um mal provido de sua ignorância. Muitas peças gregas para Corneille não produzem o efeito da catarse, justamente por não conter o efeito moral, isto é, se na peça não ficar explícito de maneira didática a forma de abster-se das paixões para que o espírito humano seja mais livre e equilibrado. Assim, essa maneira de ensino, deve impactar pelo temor, pela infelicidade de um herói, que cai em desgraça por ser arrebatado pelas paixões — que para Corneille é sempre uma fraqueza humana —, essa infelicidade é tão grande que, ao ver o herói padecendo pela sua ignorância, é capaz de dar pena no espectador, que é um homem comum.

O espectador ao ver o herói exposto aos perigos, por um processo desencadeado pela sua ignorância, tem receio de cair em um mal igual ou, provavelmente, pior. Neste sentido, o olhar está sempre no espectador que ao assistir o mal provocado pelas paixões, e o dano que elas podem provocar para si, teme por sua vida, e não pelo mal sofrido pelo herói — a compaixão com o herói normalmente não existe. Porém, a tragédia não perde seu sentido e sua finalidade por não ter provocado uma, possível, empatia — pois a didática está alicerçada pelo tremor e temor, o efeito da catarse deve refrear essas paixões no sujeito que se abisma em ver o igual cair em tremenda infelicidade. Por esse medo (de modo igual como na perspectiva aristotélica que o temor e a compaixão purgam as

emoções), purificam-se no espectador suas paixões pelo efeito do excesso pago pelo herói trágico, as mazelas traçadas na trama trágica serão capazes de servir de exemplo para os homens comuns que as paixões são males terríveis para a alma humana.

Contra o argumento de Corneille, aquele que defende a possibilidade de catarse sem a compaixão, Lessing, por outro lado, afirma que os dois afetos são necessários e devem caminhar juntos, pois a compaixão pelo outro é, na verdade, por nós mesmos. Assim, à ação tratada na tragédia se aproxima do espectador de forma íntima, o temor junto com a compaixão torna a peça trágica mais forte e viva.

Para melhor entendimento, Lessing, a partir das teorias das paixões de Moses Mendelssohn, filósofo e amigo, deduz que a noção de compaixão é o um termo de maior sentimento, sendo, assim, não é apenas um sentimento, e sim um afeto — percepção de base aristotélica. Deste modo, a compaixão é uma “intensidade de um sentimento, ou melhor, um afeto no sentido de um grau máximo de intensidade”.⁴⁹ A esse tipo de compaixão se conceitua como filantropia. No que se refere ao temor: temor e compaixão devem andar juntos, já que um contém no outro. No temor, que é possível para Lessing apenas por iguais, se concebe necessário, pois é o primeiro que nos atinge, gerando não apenas a compaixão, mas que nos faz lembrar a nossa condição humana — as duas emoções estariam em perfeito equilíbrio. Entretanto, não é um equilíbrio entre as sensações de forma igualitária, já que o temor existe apenas como meio da purificação, esse tem a função de assegurar o efeito da compaixão. O afeto principal é a compaixão, é ela que tem o papel dominante na concepção de finalidade trágica grega, já o temor é o instrumento que ajuda e purifica a compaixão.

O classicismo francês, certamente como fez Corneille, conceitua que a tragédia purifica e purga as paixões no geral. Lessing, diferentemente, analisa por um viés aristotélico, como fez os intérpretes de Aristóteles que defenderam que a tragédia purifica, pelo temor e compaixão, as paixões suscitadas na peça. Nesta perspectiva, o efeito da catarse diz a respeito aos afetos suscitados pela tragédia, ou seja, e não os representados por ela, justamente porque os afetos já estão no espectador, apenas precisam ser estimulados pelos personagens da peça. Os afetos suscitados pela catarse

são aqueles que foram purificados no decorrer da ação trágica. Como afirma Lessing: “A tragédia deve suscitar nossa compaixão e nosso medo tão-somente a fim de purgar estas e semelhantes paixões, mas não todas as paixões indistintamente”; “a nossa compaixão e o nosso temor devem ser modo, a compaixão trágica, relativamente ao temor, deve remediar o que é demais e o que é de menos; assim como, por sua vez, o temor trágico no que diz respeito à compaixão.”⁵⁰

O desígnio de Lessing é, enfim, que a tragédia pudesse ampliar a capacidade de sentir a compaixão, que através da compaixão o homem se tornaria melhor. Podemos notar que ele, mesmo com aproximação em Aristóteles, fez distanciamentos, a tragédia grega procura o equilíbrio entre as paixões, os afetos. Lessing, por outro lado, acredita no aperfeiçoamento do homem pelo afeto da compaixão; quando o homem mais se compadece, mais ele é melhor: mais disposto a efetivar as virtudes em sociedade. Como diz Machado: “deixando claro que a tragédia, escola da compaixão que faz o homem se aperfeiçoar, tornando-se cada vez mais humano, tem como objetivo promover o aperfeiçoamento moral do espectador.” A moderação das duas paixões o temor e compaixão, são, em certa medida, resinificadas, no que diz aos princípios aristotélicos. Podemos dizer que essas crenças de Lessing, do aperfeiçoamento humano, estão ligadas aos movimentos estéticos do seu tempo, e, principalmente, pelos seus interesses.⁵¹

1.4 Classicismos: similaridades com a tragédia rodriguiana

Pois bem, entretanto, quais seriam as similitudes da tragédia clássica com a tragédia rodriguiana? A diluição do elemento cósmico é uma das principais semelhanças. A tragédia rodriguiana é histórica, os elementos que estão envoltos das imagéticas rodriguianas são acontecimentos que se dão do intersubjetivo ao particular. As peças não contam mitos de sujeitos que romperão com cosmo, mas, ao contrário, são rupturas com a vida do próprio sujeito. Como diz Benjamin, o tempo da história é infinito em todas as direções, e não existe preenchimento final. Nenhum acontecimento histórico é isolado

50

Ibid., 78ª parte, in De teatro e literatura, p. 74-5 apud Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche p. 42.

51

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p. 41).

por ele mesmo, ele tem relações com uma vasta constelação temporal. “O tempo é, para os acontecimentos empíricos, apenas uma forma, mas, o que é mais importante, uma formação não preenchida como tal.”⁵² Neste sentido, por transformações sectárias, Nelson aproxima-se da estética do classicismo, dado que são construídas por uma base histórica.

Todavia, notamos distinções dos elementos clássicos para à tragédia rodriguiana. Apontamos no trabalho que, os fundamentos cristãos da era clássica transformaram o sentido da *mimesis* aristotélica em um sentido moralizante, a finalidade da tragédia passa ser um aperfeiçoamento do humano. Isso deve muito aos movimentos racionalistas do classicismo, a *vontade de verdade* tem seu poder nas realizações artísticas. Aristóteles, mesmo sendo um empirista, sabia da importância da livre inspiração das musas, assim como a possibilidade de exercício livre das faculdades subjetivas dos espectadores. Entretanto, existe o fator pedagógico dos bons costumes, quase coação moral para o que é verdadeiro.

Lessing atuou de forma a resgatar os princípios aristotélicos, essa ação abriu novas possibilidades de mais liberdades artísticas para a modernidade. A arte, no classicismo, estava para um sentido estritamente, *grosso modo*, didático moralista e, rigorosamente, objetivista, ou seja, não há a possibilidade da subjetivação do espectador — distinto das finalidades grega das artes. A arte se tornava verdade, e não um conhecimento. As doutrinas platônicas das ideias postulam que o objeto do conhecimento não coincide com a verdade. Como diz Benjamin⁵³: “o conhecimento é questionável, a verdade não.” O conhecimento é construído em uma rede de conexões mediatizada, “nomeadamente por via dos conhecimentos isolados” — o conhecimento se dirige ao particular e de forma não imediata. Ora, a arte também faz parte do particular, e não do âmbito normativo.

Nelson acreditava, mesmo com um desejo do real, nas representações dos espectadores. Citamos o exemplo das peças que, em muitas vezes, foram censuradas, ou odiadas por ir contra a moral vigente. Nelson discordava do olhar moralizante que faziam

52

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p. 261.

53

Idem, 18.

de suas peças, mas argumentava que, essa ação é da própria da valorização do público; refere-se, portanto, a uma projeção da própria subjetividade dos espectadores, ou seja, suas peças incitavam valores reflexivos dos próprios espectadores:

A rigor, quem “pensa”, quem põe a “mensagem” na peça, é mesmo a plateia. O gangster há de acomodar a “mensagem” à ética do gangsterismo. Se é ladrão de galinhas ou caixa de banco, ou pai de família, a mesma coisa. Em suma: — a peça transforma-se numa simples e vil projeção do espectador. O bandido que ouve uma sinfonia de Beethoven há de sentir-se confortado e absolvido pela música. Eu falei em equívoco e já retifico: — a arte deve permitir, a todos nós, essa participação pessoal e criadora.⁵⁴

Do elemento normativo moralista aos fundamentos dos elementos clássicos cristãos, temos distinções entre a estética clássica para a tragédia rodriguiana. O classicismo foi muito influenciado pelas fantasias da reforma protestante. Houve, como diz Foucault⁵⁵, uma laicização normativa do lugar-comum. Novas sensibilidades à miséria, antes ligada ao sentindo patético, a glorificação da pobreza e da caridade como valor moral do cristão, no período clássico, entretanto, tornam-se obstáculos à ordem — a miséria foi muito admirada por Nelson, tanto no sentido material como espiritual ⁵⁶. Portanto, notamos os motivos para que a finalidade trágica seja aplicada ao ensino pedagógico no período clássico.

Nelson, contrariamente à visão protestante, partilhava de uma visão romântica medieval. Le Goff disse, em *A Civilização do Ocidente Medieval*, que a imagética do século XII era construída por um cosmo e um microcosmo. O microcosmo é o mundo dos homens, esse era dividido em seis idades: “a infância, a juventude, a adolescência, a idade madura, a velhice a decrepitude.”⁵⁷ Nessa época, o mundo estava na idade da decrepitude, não havia a possibilidade da ação, era a espera da morte. Acreditamos que esse microcosmo é muito presente nas fantasias trágicas rodriguianas. Esse pensamento

54

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.55

55

FOUCAULT, Michael. História da Loucura, p. 58.

56

Veremos isto no capítulo 3 deste trabalho.

57

LE GOFF, Jacques. A Civilização do Ocidente Medieval, p.152.

pessimista empregava as mentalidades mediáveis está presente na obra rodriguiana, já que ele tem a fé que o ser humano é um ser fracassado em todos os aspectos.

Acreditamos, também, que sua cosmovisão trágica imita, em alguns aspectos, uma tradição agostiniana. Agostinho defende que homem tem uma natureza refratária, o humano seria ser de natureza pecadora, mas recebe a misericórdia divina, ou seja, é um ser miserável. Em seus livros *Livre Arbitrio* e *Confissões*, Agostinho, como diz Martins, diz que o mal não possui uma existência em si, ele existe como privação, ou seja, uma corrupção do bem.⁵⁸ Nas tragédias rodriguianas os sujeitos são corruptíveis pelo mal, é de sua *natureza humana*⁵⁹ ser assim. Todavia, existem aqueles poucos que conseguem se redimir, a redenção vem pelo amor, que não é deste mundo. O humano não consegue por si amar, precisa da misericórdia de deus. Nas tramas trágicas rodriguianas o sujeito que consegue transcender é aquele que força a sua vida ao limite, aquele que se sacrifica; o que consegue abrir mão de si em prol do outro, aquele que rompe com a moral vigente por amor, é esse que consegue a redenção divina para Nelson.

O beijo no asfalto é a história do amor derrotado. Todo amor é a história de uma derrota, porque o homem, há milênios, ama errado. Ainda falta muito tempo para que o homem possa amar certo. Tudo nos induz ao equívoco do amor. A educação, o ambiente social, familiar, a comodidade nunca nos levam ao amor total. E o amor, até agora, só se tem realizado por acaso. E é muito perseguido por todos, porque ninguém admite que alguém seja bem sucedido no amor. É exatamente isto que procurei mostrar em minha peça. Um homem é sacrificado fisicamente porque teve um ato de amor puro, na hora da morte. Escrevi a peça baseado num fato que ocorreu com Alfredo Pereira Rêgo, um jornalista que conheci quando eu tinha vinte anos. Alfredo era uma pessoa muito boa e foi atropelado. Poucos minutos antes de morrer, pediu para que qualquer pessoa o beijasse. Queria morrer sentindo o carinho de um ser humano e por isso quis ser beijado. Podia ser qualquer pessoa, o que lhe importava era o ato do amor. Pois bem, por ser uma pessoa muito boa, os jornais fizeram escândalo com sua morte. Isto demonstra que o homem é invejoso e egoísta. E minha peça procurou mostrar exatamente isto, um momento de amor e a falta dele, no homem.⁶⁰

58

MARTINS, Andrei V. Contingência e imaginação em Blaise Pascal, p.32 apud LEME, Beatriz Curado. Nelson Rodrigues, Miséria e Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã, PUC,São Paulo, 2007, p.67.

59

Natureza humana está no sentido de: “Sentimento egoísta, admiração pelo próprio mérito, excesso de amor-próprio; arrogância, soberba, imodéstia (...); atitude prepotente ou de desprezo com relação aos outros; vaidade, insolência.” HOUAISS, Antônio e VILLAR, M. de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Verbete orgulho. P.2080 apud Nelson Rodrigues, Miséria e Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã, PUC,São Paulo, 2007, p.66 a 67.

60

Destarte, notamos que a perspectiva estética de Nelson se difere a *mimesis* normativa do classicismo. A *mimesis* rodriguiana é livres para representações, assim como aristotélica, ela não força no elemento moralista. A *mimesis* clássica, conquanto, imita uma tradição platônica, isto é, uma *mimesis* para o “bem”, para os bons costumes, da normatização. A sociedade clássica idealiza um homem que se ocupe pelos seus deveres para com sociedade, um sujeito que suprima as paixões. A imagética da tragédia clássica incorporou esses ideais que são bem díspares em relação à tragédia rodriguiana.

1.5 A tragédia e a modernidade

Vimos que, as transições da tragédia grega para ramificações, ou fragmentações dos classicismos sofreram sincretismos pelos adventos de novos valores históricos criados: crenças no poder da subjetividade humana, ressignificação do que é a natureza humana, entre outros elementos. Contudo, é válido ressaltar que os debates apresentados por Aristóteles, Corneille e Lessing é uma análise do que é a poética da tragédia — os elementos para se criar uma boa tragédia, isto é, os fundamentos estéticos para finalidade poética trágica. Assim, nunca se preocuparam o que é a tragédia, não a viam como uma cosmovisão ou como sabedoria de vida. Apenas com Schelling nasce a ideia do que é o trágico, uma reflexão do trágico; uma filosofia do trágico, o sentido do fenômeno trágico para a tragicidade da vida.

Para que isso fique mais claro, apresentarei o movimento literário alemão do século XVIII que é produto, e, conseqüentemente, de ideais estéticas que se opõe, em partes, às inclinações estéticas e sociais do Classicismo Francês. Esse movimento literário alemão que teve como expoentes como Klopstock, Herder, Lessing, “os poetas do Sturm und Drang,” os poetas da “sensibilidade” e o círculo conhecido como *Göttinger Hain*, o jovem Goethe, o jovem Schiller e tantos outros.

Para Elias esse movimento faz parte levantamento da burguesia. Lessing, que diz em suas *Cartas sobre a literatura mais recente* (Parte 1, carta 17) pede a criação de dramas burgueses apropriados para que desperte a autoconsciência da classe burguesa, “porque acredita que os membros da corte não possuem o direito exclusivo de serem

grandes”⁶¹. “Esta odiosa distinção que os homens traçaram entre si,” diz, “a natureza desconhece”. A arte literária distribui as qualidades do coração dos homens sem qualquer preferência por nobres, ou por ricos.

O intuito dessa autoconsciência, imaginário da segunda metade do século XVIII, era o retorno aos gregos, o modelo clássico grego era de suma importância para construção da Alemanha. A independência do teatro clássico francês, como propôs Lessing, era a busca de um nacionalismo, uma civilização própria. Havia um profundo interesse no papel das artes e da literatura na sociedade alemã do século XVIII. A figura de Goethe foi importante como um grande expoente do projeto de criação de um teatro nacional. O espírito do nacionalismo estava em alta na época, e para isso, a arte tinha um papel mitológico fundamental; assim como havia ocorrido na Grécia, os modernos acreditavam que era necessário a inspiração dos antigos. E para construção de uma cultura refinada era importante criar uma ontologia, ontologia da arte da tragédia.

A tragédia e o advento da modernidade se ramificaram em várias doutrinas, sistemas filosóficos, que criaram ideias inovadoras para pensar a tragédia. Disto, pode se notar os subjetivismos, as sensações, características dos movimentos românticos, como elementos de criação filosófica e estética — o sentido do trágico é uma pergunta moderna. O que seria a modernidade? Este debate é extremamente longo, e não se chega ao um argumento final, um determinismo. Por essa razão, utilizarei a temporalidade moderna foucaultiana de Roberto Machado em o *Nascimento do Trágico De Schiller a Nietzsche* (2006), que segue “Michel Foucault em seus livros “arqueológicos”: História da loucura, O nascimento da clínica, As palavras e as coisas”⁶².

Nesta perspectiva, a modernidade começa no século XVIII com Kant, pois no século XVII, Descartes inaugura uma metafísica da representação e não propriamente uma filosofia da subjetividade. Como afirma Machado, “o limiar de nossa modernidade ao pôr em questão o espaço da representação em seu próprio fundamento criando uma filosofia transcendental em que o sujeito aparece como condição de possibilidade do

61

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Volume I. Uma História dos Costumes. P.40

62

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p. 8

saber empírico.”⁶³ Neste sentido, por esse prisma os próprios sujeitos podem não delimitar ou interrogar o nascimento da modernidade, mas como fazer a reflexão sobre ela ou, mais precisamente, como essa crítica estética se tornou tema filosófico.

O berço do pensamento estético e filosófico do trágico na modernidade se dá na Alemanha. A construção de uma identidade nacional cultural é inaugurada por Winckelmann, por volta da metade do século XVIII. Sua proposta para construção nacional vinha do ideal estético baseado no conceito grego de beleza. Winckelmann é uma personalidade importante para entender esse processo moderno alemão. Sendo o precursor de um novo fenômeno artístico, considerado um historiador da arte. Sua renovação na história da arte vem da substituição das biografias de artistas pelo estudo histórico das próprias obras, ou seja, pesquisar seu aparecimento, seu desenvolvimento ou sua decadência. Winckelmann, objetifica aprofundar, o entranhar “da essência da arte”, dar conta do “sentido verdadeiro e profundo da arte”⁶⁴.

Com o olhar idealizado para a Grécia, Winckelmann escreve a sua obra *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* (1755), uma forma de um olhar moderno, de pensar a cultura, a arte dos gregos. Tanto no que se refere ao estilo dos escultores gregos, que para ele sempre expunham a suprema lei da beleza. Apresenta, em seu estudo, um essencialismo aristotélico, isto é, há uma essência da beleza grega, tanto em sua natureza, quanto na sua arte. Winckelmann acreditava que a beleza grega é mais bela, porque nela existe os esplendorosos costumes das práxis da beleza: os exercícios físicos, a busca da simetria perfeita, uma esplendorosa busca pela perfeição. Contrariamente no que se via na Alemanha do século XIX, não havia essa preocupação com os corpos, eram “descuidados”.

Era importante para Winckelmann resgatar a arte grega com fim de construir a beleza ideal para seu tempo. Todavia, para que se chegue neste ideal, Winckelmann desenvolve duas formulações, “a lei principal a que estavam submetidos os artistas gregos: reproduzir a natureza o melhor possível” e “representar as pessoas parecidas e ao

63

Idem

64

Idem p.10

mesmo tempo mais belas do que são de fato”⁶⁵. Essas leis tinham por finalidade o ideal universal da beleza, que, para ele, era “uma nobre simplicidade e uma serena grandeza”.

A simplicidade está no contorno no corpo que representa o espírito calmo e sereno, a nobreza está na *téchne* dos antigos, pois o escultor grego ultrapassa a simples representação da beleza natural, por essa perspectiva, é necessário copiar os grandes mestres. O imitar os antigos não é apenas o ato de copiar em si, mas um meio de reproduzir o real de forma clara e rápida, do que uma imitação de primeiro grau e exclusiva da natureza. Para que se crie o belo na modernidade é necessário imitar a arte antiga. Winckelmann disse: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos.”⁶⁶ Em suma, para que se possa criar o belo universal, os modernos deverão tomar os gregos como modelos, não apenas no sentido da pura cópia⁶⁷, mas, sim, da inspiração. Pois, só é possível produzir uma imagem ideal do belo universal, através da inspiração dos antigos.

Classicismo alemão foi marcado imensamente pelo ideal estético de Winckelmann. O qual defendeu não apenas a superioridade da arte grega sobre a arte de todos os tempos, mas também a importância e necessidade de imitá-la. Como esteta e historiador da arte, influenciou subsequentemente vários artistas e intelectuais.

Esse olhar admirado para os gregos, pelos ideais, Winckelmann influenciou o pensamento do poeta dramaturgo Goethe, que assim como Winckelmann, idealizava a arte grega — entretanto, havendo algumas diferenças entre os dois. Goethe pensava que o ideal de beleza está indo além das características apontadas por Winckelmann, não é apenas a relação à pintura e à escultura, o ideal também está na arte dramática. Neste sentido, vemos que Goethe chama à atenção para aquilo que é de seu interesse, em outras palavras, para ele, como poeta, é essencial o resgate de uma *poíesis* para criação de obras teatrais.

65

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p.11

66

Idem. p.13

67

Definindo a cópia como uma imitação servil, uma reprodução, um retrato, ele pensa que, quando o objeto é imitado ele pode tornar-se um original. MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p.14

Goethe crê que a peça de “gênero grego” é uma arte que permite a compreensão das mudanças que se processam em sua época, que outrora se baseavam em uma dramaturgia de bases shakespearianas, mas agora, no seu tempo presente, com o advento da modernidade e com retorno aos gregos se volta às fontes gregas.

No que se refere à influência de Shakespeare na Alemanha, este influenciou e muito a modernidade alemã. Shakespeare teve um papel importante na formação literária alemã. Lessing em seus ensaios (entre 1767 e 1769) a “*Dramaturgia de Hamburgo*”, disserta sobre influência exacerbada do teatro neoclássico francês na produção teatral alemã. Lessing, motivado pelo incomodo, defendeu a criação de um teatro nacional condizente com a sociedade alemã do final do século XVIII. Ele declarou, nesses mesmos ensaios, que o espírito das peças shakespearianas é muito mais adequado ao gosto e à sensibilidade do público alemão, do que o teatro neoclássico francês.

Por outro lado, Goethe era um grande admirador de Shakespeare, principalmente por suas tragédias. Todavia, em um texto escrito em 1816, a qual se debruçou em analisar o teatro de Shakespeare, afirmou que ele pertencia muito mais à história da poesia, do que à do teatro. Goethe argumenta que existem algumas razões para justificar esse julgamento: “as exigências teatrais lhe parecem fúteis”, “seu modo de proceder encontra no palco certa resistência” e “as peças de Shakespeare seriam no máximo contos de fada interessantes”. Ele continua: “representar Shakespeare palavra por palavra no palco alemão, o que deve estrangular atores e espectadores.”⁶⁸

Goethe, retomando os gregos e inserindo novas técnicas para modelagens das peças, escreveu em 1779, uma versão de *Ifigênia* — é válido ressaltar que na peça Goethe representou um dos papéis. *Ifigênia* é a primeira versão, como mero esboço, é feita em prosa, entretanto traz várias inovações para época: como o uso de pentâmetro iâmbico não rimado — pé de verso constituído de uma sílaba breve e outra longa —, metro imitado dos antigos, mas usado com certa liberdade para se harmonizar com o acento tônico do alemão⁶⁹.

68

MACHADO, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche. p.15

69

As peças shakespearianas possuem uma linguagem teatral que era muito bem estendida, tanto para um público que detém um repertório considerado erudito, como para cultura popular de época. Os espectadores ingleses entendiam todas as piadas e todas as “vulgaridades” dos seus textos, por mais sofisticadas que fossem. Contudo, no quesito linguagem, Goethe se pôs a inovar. Adotou, uma nova ação estética a encenação das suas peças. Preferiu suprimir os termos considerados vulgares para época — que havia em sua primeira versão de *Ifigênia* —, na concepção de Goethe, essa escolha tinha o propósito de dar mais clareza e nobreza ao texto. Uma poética limpa, características de uma *poïesis* grega.

Goethe fez mais alterações na peça, simplificando a sua estrutura: se exclui o prólogo e o coro — componentes esses que havia na tragédia de Eurípides —, sua construção dramática se aproxima muito das peças trágicas de Racine, por ter poucos acontecimentos, sendo estes simples, mas profundamente inter-relacionados. Racine, na construção das suas obras — como fazia parte do movimento classicismo francês, assim como Corneille — que estão alicerçadas na imitação dos clássicos, e no culto a razão, bem como a dedicação e os valores da nobreza. Sua construção visa a uma linguagem e uma poética extremamente refinada, prestigiando a musicalidade da linguagem, com métrica e rima perfeitos, termos nobres, gerais e abstratos.

As inovações goetheanas fez florescer as transmutações que ocorreram em sua arte, isto é, engrandecimento do valor subjetivo da arte, enaltecimento das sensações, emoções etc. Seu desejo de retorno ao passado belo, é uma paixão dos modernos. É no fundo uma representação romântica da arte, este argumento pode ser visto pelos olhares de sua época. Como o crítico literário Jauss, no artigo intitulado “*Da Ifigênia de Racine à de Goethe*”, afirma que Goethe fundou uma subjetividade, um novo acordo entre o homem e Deus, uma relação interiorizada com o divino, a interiorização do sentimento religioso, em que os deuses falam ao coração do homem. Jauss explana sobre o argumento de Hegel, que esteticamente toma o exemplo de *Ifigênia* de Goethe, descrevendo que a antiga metamorfose da relação institucional entre o homem e o divino, transforma em uma nova relação, “maquinaria divina puramente exterior em

A métrica do pentâmetro iâmbico foi muito utilizado por Shakespeare. Resume-se, grosso modo, em que cada linha do texto em verso é constituída de cinco pares de sílabas, uma fraca seguida de outro forte, sendo que as palavras importantes sempre caem na sílaba forte.

subjetividade, liberdade e beleza moral”.⁷⁰ Nesta perspectiva, o que define na peça de Goethe como grega é a sua forma; por outro lado, ela no ponto de vista de conteúdo, é uma peça moderna.

As modificações modernas que Goethe faz em *Ifigênia*, são os elementos de harmonia da forma. Goethe constrói a Grécia sobre valores modernos como o humanismo do final do século XVIII alemão, e até mesmo o cristianismo, isto denota o imaginário antropocêntrico que influenciou sua obra. O movimento artístico alemão está marcado pelo uso que se faz da arte grega, com intuito de se fazer a modernidade sobre esses princípios teóricos. Ele argumentava que só os gregos seguiram o único método verdadeiro. Apenas os gregos na história da arte, foram os inventores das categorias que permitem avaliar qualquer obra de arte, ou seja, foram os únicos a terem fornecido os instrumentos que possibilitam identificar o belo em outras épocas e lugares.

Neste sentido, Goethe afirma que as leis da arte são atemporais, isto é, que a natureza da arte é constante e imutável. Como também fez Winckelmann, que afirma que essa atemporalidade significa fundamentalmente que a arte é determinada por um ideal já encarnado em certas obras do passado, ou, mais precisamente, que o ideal da arte em estado puro já se encontra nas obras de arte gregas.

No fundo, o que Goethe pretende salientar é que: o criador da história da arte são, no cerne, os gregos. O que ele procura esclarecer, é que os gregos articularam de modo equilibrado todas as qualidades, conjugando um grande todo, impregnado de beleza, dignidade e grandeza, a criação de um prazer puro e livre dentro dos limites desse mundo de beleza — mesmo que seja pelo acaso. Nesse sentido totalizante, o grego é um ser uno no mundo. Como uno, o mesmo está apto a gozar da felicidade, ter o equilíbrio interno e externo; e, principalmente, ser forte para suportar as infelicidades da vida. Em somatória, a Grécia de Goethe, é um mundo em que se abrem as portas para que os homens possam se desenvolver em virtudes, tornando-se um homem completo, em harmonia consigo mesmo, e com o mundo. Nota-se como Goethe idealiza de forma demasiada os gregos, um romantismo na arte grega, um olhar sobre a arte que se difere de um olhar grego.

Essa busca da essência da arte é, sobretudo, um ideal de uma procura nostálgica, um romantismo que surge nos movimentos culturais do século XVIII na Alemanha. É uma metamorfose em relação ao sentido e valor da arte clássica e, como também, na baixa Idade Média. Se formos interpretar o sentido das artes da baixa Idade Média, essa tinha como finalidade o de representar substancialmente os mais variados aspectos da vida; uma forma, até mesmo, de temperar as mais variadas “belezas e virtudes” cotidianas, que vai desde negócios, casamentos até as festividades culturais.⁷¹ As artes na Idade Média não tinha a pretensão de apresentar como centro ou foco a *beleza em si* — no sentido mundano sectário —, mesmo que muitos autores utilizam dela para as representações. A *beleza em si*, poderia até ter um toque especial a fim de enfeitar os sentimentos de uma busca de transcendência, através da contemplação do divino, como também, embelezar as coisas terrenas a fim de que a vida torne-se menos dura.

Alguns movimentos culturais modernos alemães idealizam retornar a valorização do ideal grego de beleza, movimento que se inicia uma construção de uma identidade nacional cultural. Os modernos imitam os antigos, assim como Aristóteles afirmava que ser humano é um animal que tem um pré-disposição em imitar — sendo que a *mimesis* tem um valor pedagógico —, a arte retornar ao valor de educar, uma educação para o enfrentamento da vida. Apresenta-se, em parte, nesse movimento, uma nostalgia socrática (República de Platão) no que se refere aos bons homens — principalmente os filósofos —, como guardiões dos mitos, que através da sabedoria e o exemplo possam modelar o caráter humano. Tendo bons exemplos, que os heróis e os deuses fomentem boas inspirações.

As figuras de Winckelmann e Goethe foram grande expoente do retorno ao valor grego, como para o surgimento tanto de um teatro alemão, como também de um sentido de nação. Inicia com Winckelmann, e Goethe se torna um dos principais expoentes. Tornam-se um marco desse movimento, assim como os franceses do século XVII, é sua postura aristotélica. Pesquisam a realidade dramática a partir das unidades de ação, tempo e espaço, e, em suma, as características teóricas para compor a tragédia. Mesmo que, como vimos, modernizaram os elementos da técnica da composição trágica, em outras

palavras, a reflexão do que é a tragédia, ou melhor, o que é o trágico. Todavia, o que é o trágico? Essa é uma busca sistemática para a filosofia moderna.

Recapitulando, primeiramente é visto que, na segunda metade do século XVIII, os focos dos teóricos da arte estão, sobretudo, no estudo dos gregos ou, mais precisamente, da arte grega. A busca é de uma interpretação da Grécia de maneira mais fiel para a construção de nação forte e bela. Como vimos em Lessing, este iniciou, nesta mesma época, pensamentos de cunho reflexivos para independência do teatro nacional independente do teatro clássico francês. No caso de Goethe e Schiller, aprofundaram nas questões estéticas da arte, cada uma com suas prioridades poéticas para composição da tragédia. Todavia, existem figuras que vão para além dessas questões. Uma filosofia idealista está surgindo, Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer vão além de seus antecessores, a busca da coisa em si, resolução dos conflitos no campo da transcendência, no absoluto.

2 EM BUSCA DO TRÁGICO

*Seguindo o curso da história de qualquer ciência será possível descobrir que se descubra em sua evolução uma linha geral que servirá para compreender os fenômenos mais antigos e gerais do "saber" e do "conhecer". Nos dois casos o que se desenvolve primeiro são as hipóteses prematuras, as ficções, a estúpida boa vontade do "crer", a ausência de desconfiança e de paciência. Somente mais tarde nossos sentidos aprenderam que não completamente, a serem os órgãos do conhecimento. Para nosso olho é mais fácil reproduzir uma imagem amiúde reproduzida que reter o novo ou diferente de uma impressão, para que isso não sucedesse seria preciso mais força. Ouvir novos sons é difícil para o ouvido, compreendemos mal uma língua estrangeira e involuntariamente tratamos de transformar estes sons em palavras que nos parecem mais familiares. (...) Toda mudança, toda novidade nos provoca sentimentos de hostilidade. Nos fenômenos sensoriais mais simples reinam as paixões de temor, de amor e de ódio, incluindo a paixão passiva da inércia. (...) Um leitor, por exemplo, não lê as palavras e menos ainda todas as sílabas de uma página, de vinte palavras capta quatro ou cinco ao acaso e "adivinha" o sentido da oração. Mesmo assim, não vemos uma árvore de modo exato e em sua totalidade, com suas folhas, seus ramos, sua cor e sua forma; é muito mais fácil para nós imaginar aproximadamente uma árvore. Tudo isto nos mostra que estamos habituados a mentir. Ou, para dizê-lo de um modo mais refinado e velado, somos muito mais artistas do que acreditamos.*⁷²

2.1 Os limites da sensibilidade e da racionalidade

A reflexão trágica como filosofia aparece como uma categoria que é capaz de revelar a condição humana no mundo, de outro modo, é a dimensão fundamental da existência. Não que essa nova perspectiva se abstêm da análise poética, mas, o que se diferencia dos antecessores, é o seu elemento filosófico. Aristóteles não estava preocupado sobre visão do poeta no que refere à condição humana. Ele se interessava na *mimesis* e nos elementos e acessórios como a música e o espetáculo. Em contrapartida, são os modernos que estão interessados na condição humana, e a buscar das características, ou da essência do trágico; o elemento ontológico, talvez o mais importante da tragédia.

O elemento ontológico é a busca do entender o próprio ser, é a totalidade do passado e do presente é, em suma, a totalidade do que existe. Desta maneira, a filosofia moderna pretende resolver antagonismos do trágico. Podemos citar o exemplo de quando se pretende optar pela liberdade, ou pelo determinismo — já que no período anterior a Kant, o empirismo se tornou um dogma insolúvel com a filosofia de Hume. A tradição empirista de Hume conclui que todo conhecimento humano se dá pela experiência.⁷³ Segundo ele, tudo que experienciamos é uma mistura de sensações, e das conclusões que tiramos não possuem nenhuma validade filosófica. Seria possível superar isso? A razão consegue transcender essas limitações?

Alguns filósofos acreditam nessa possibilidade. A possível solução para esse paradoxo é a crença moderna de resolver a *coisa em si*, onde a razão impera solucionar conflitos de oposições, ou “antinomias”. Deste modo, muitas questões apareceram: o mundo é limitado em tempo e espaço? O mundo pode ser divisível, ou é indivisível? Finito ou infinito? Existem determinismos históricos? Existe um ser necessário ou seres contingentes? Existe, ou que é a *coisa em si*?

Para resolver essas questões, surgem vários movimentos filosóficos modernos para análise da tragédia como uma filosofia: pós-kantianos, romantismos e idealismo,

73

O empirismo adota o modelo mecanicista da teoria do reflexo que destaca a atuação do objeto sobre o sujeito. Neste sentido, considera o sujeito com agente passivo, contemplativo e receptivo que registra as imagens do exterior: “resultando o conhecimento que é, portanto reflexo, uma cópia dos objetos reais.” Para maiores informações: Reflexão N° 21, Conhecimento Científico e Filosofia. PUCC, 1981, p.22

movimentos esses que devem muito a Kant. Grande parte dos movimentos que surgem durante o final do século XVIII e XIX, começou, grosso modo, por uma reflexão sobre o kantismo ou, indo além, a superação do kantismo com a razão levada às últimas consequências: as reconciliações das oposições, ou da superação das distâncias, ou das cisões estabelecidas por Kant entre sujeito e objeto, beleza e verdade, “intuitivo e especulativo, imediato e mediato, sensível e ideal, finito e infinito, liberdade e necessidade”.⁷⁴

Assim, a tragédia moderna caracteriza-se pela preponderância do pensamento dialético Kantiano, o que significa que a tragédia foi vista como um padrão de uma solução a qual Kant chamou de “antinomia” (Livro II da “Dialética transcendental” da Crítica da razão pura): que é, substancialmente, um movimento da razão de forças contrárias: tese e antítese, mas que são coerentes entre si. A expectativa moderna para solucionar o paradoxo da liberdade e do determinismo, construindo a esperança de uma solução, ou melhor, a construção de um jogo de oposição elevando para a filosofia transcendental.

Essas questões modernas se resultam em conclusões conflitantes, entretanto não são simples conclusões arbitrárias, ou valores simples de contingência; pelo contrário são problemáticas de caráter universal. Para que a antítese tenha seu valor epistêmico, essa deve conter características idênticas à tese, isto é, que ela seja algo inevitável, não frágil, ou uma mera representação. Podemos dizer que, dentre alguns filósofos alemães, levaram o kantismo as últimas consequências, ou a superação de sua filosofia à procura da *coisa em si*.

Primeiramente, antes dá sequência à tragédia moderna, é válido ressaltar alguns princípios kantianos. Kant, em sua obra *A Crítica da Razão Pura*, entende que a razão tem seus limites, epistemologia muito influenciada pelo ceticismo de Hume, não há faculdades racionais que consigam conhecer a natureza fenomênica como o todo. Essa limitação da razão se faculta exatamente por não existir algo que se generalize, ou que o conhecimento se manifeste *a priori*. Neste sentido, existe algo de oculto nas diversidades do mundo fenomênico que vão além do alcance da razão e dos sentidos.

Muitos filósofos do século XVII aceitaram a premissa conhecida como *teoria das ideias*, que envolve assentimento à afirmação de que os objetos imediatos do conhecimento são ideias que existem na mente, ou seja, objeto de análise não é precisamente o objeto, mas a ideia representativa do objeto, já que ele existe na mente:

Até aqui, foi assumido que todo o nosso conhecimento deve conformar-se aos objetos. Entretanto, todas as tentativas para expandir nosso conhecimento, estabelecendo algo *a priori* em relação a tais objetos, por meio de conceitos, têm, com base em tal presunção, acabado em falha. Temos, portanto, de julgar se não teríamos mais sucesso nas tarefas da metafísica, se pressupuséssemos que os objetos é que teriam de se conformar com o nosso conhecimento.⁷⁵

Kant foi além do racionalismo⁷⁶ e do empirismo, conceituando o conhecimento humano em dois fatores: forma e conteúdo. O conteúdo do conhecimento é fornecido pelas experiências sensoriais dos sujeitos, já que todos humanos começam a experienciar o mundo pelos sentidos. Entretanto: “Embora todo conhecimento comece com a experiência, não se segue que ele surja da experiência”.⁷⁷ O que Kant pretende dizer é que, conquanto as experiências sensoriais sejam necessárias para o conhecimento humano, entretanto, elas jamais são a condição suficiente para o conhecimento.

Os filósofos anteriores a Kant por séculos tentaram explicar a influência do espaço-tempo no conhecimento. A filosofia kantiana argumenta que as noções de espaço e tempo são dependentes da mente humana, em outras palavras, estes não são percebidos ou apreendidos fora da mente humana. Neste sentido, a mente humana superimpõe as noções de tempo e de espaço sobre nossas percepções sensoriais, de maneira que nos pareça estarmos no tempo e no espaço. Em suma, o centro do universo epistemológico não é uma realidade, mas a mente.⁷⁸

O conhecimento é um composto de impressões sensoriais que se constrói através do *uso hipotético da razão*, esse mecanismo auxilia no uso particular entendimento de

75

KANT, Introdução, *The Critique of Pure Reason*, trad. Norman Kemp Smith, 2ª ed. Nova York: St. Martin's Press, 1965 apud Ronald. *Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia*, p.284.

76

Racionalismo: Teoria de que algum conhecimento não vem da experiência sensorial. Para mais informações: NASH, Ronald. *Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia*, p.431

77

KANT, Introdução, *The Critique of Pure Reason*, trad. Norman Kemp Smith, 2ª ed. Nova York: St. Martin's Press, 1965 Ronald. *Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia*, p.284.

78

Ronald. *Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia*, p.286.

dados que já estão apresentados para o sujeito. O que podemos notar que, em Kant, o conhecimento do diverso fenomênico não se realiza em conhecimento dado *a priori*, e que existem princípios que regulam a razão, ou seja, que regulam as faculdades cognitivas do sujeito que possibilitam a razão atuar em particularidades, sendo que não existe algum princípio que regulam essas particularidades. Disto, o conhecimento não se realiza apenas pela experiência, em relação com objeto, mas é a partir de sua análise, entretanto, não é possível à compreensão total do objeto; há limites para a razão.

Uma vez que o conhecimento deva ser mediado pelas categorias do entendimento humano, os sujeitos não podem saber de nada que não seja medido. Existe uma parede entre o mundo que nos apresenta e do mundo como ele é. Já que o conhecimento humano é restrito ao mundo fenomênico, um mundo de aparências, moldados pelos sujeitos. Qualquer coisa que vai além da parede, incluindo a *coisa em si*, é sempre intangível. Neste sentido, cabe aos sujeitos representarem as coisas no mundo fenomênico.

Um conceito que é importantíssimo para entendermos a tragédia e trágico moderno é o sublime kantiano. Por essa razão, irei me debruçar de forma efêmera no sublime em Kant. Há a divisão entre o belo e o sublime. A concepção do sublime segundo o kantismo é quando homem se sente livre, pois os impulsos sensíveis perdem toda a influência sobre a legislação da razão.⁷⁹ Neste sentido, pode se dizer que o sublime é uma ação emocional que, de alguma maneira, combina fruições, afetos que desassemelham entre si: sofrer e o prazer, angustia e a felicitação, terror e o júbilo. Esses impulsos afetivos conjugam a capacidade biológica da autopreservação. Entretanto, em contrapeso, enche-os de gozo e exaltação. Nesse sentido, nota-se que o sublime é algo complexo e contraditório.

Em Kant, a imaginação, combinada a sua relação com a razão, fracassa ao descrever o todo, em outras palavras, existem coisas que só é possível de pensar e imaginar, porém não é possível produzi-las ou entendê-las, exatamente, pelas imagens imaginadas; vão além das capacidades humanas. Por outro lado, as faculdades humanas criam, dão nomes às coisas, relacionam as ideias, abre as portas para novas possibilidades de projeções, podendo ir, até mesmo, além das divisões estabelecidas, ou das

experiências. Contudo, somos seres finitos, com corpos fadados ao pó, limitados pelo espaço e o tempo, não é possível transcender os limites de toda experiência em entender o todo.

Por essa incapacidade humana, inadequação de imaginar o todo, mas, em contra posição, na medida em que há exposição da ideia de um todo, é que a faculdade da imaginação atinge seu máximo, junto com afago de ampliá-la essa exposição. O que leva ao que Kant chama de prazer negativo, afeto que explicita admiração ou respeito. Essa manifestação ao sujeito recai sobre si de uma maneira comovedora complacência. A tentativa cai perante a limitação humana, a impotência e o fracasso da imaginação produz a dor. Mas de acordo com Machado, essa dor com a insuficiência revela um destino, um acordo, a conciliação com a imaginação com a ideia, isto é, imaginação remate ao suprassensível, o sofrimento se transforma em prazer.

Esse poderio da imaginação que na força das imagens de terror, a arte trágica afirma na realidade e, como também, em um sentido universal que propicia o sentido de prazer. Um gozo provocado pelas ações do horror e do sofrer. O prazer, assim como ocorre Lessing, é pelo suscitar da compaixão. A finalidade suprema da tragédia, assim como qualquer outra arte, é elevar o gozo, a moral mais elevada, que na tragédia só é possível pelo processo de desgosto e sofrimento. Assim, é notável e primordial a ação da figura do herói trágico. É ele que representará a razão, a vontade de triunfar sobre as desgraças, ou melhor, nas dores do mundo. Em suma, o “sublime nos faz sentir a infinitude não-sensível do espírito e a impossibilidade de lhe dar uma apresentação adequada”.⁸⁰ O prazer está em sentir que “a imaginação é inadequada em relação à razão e suas ideias, o que triunfa, nessa relação, é a parte essencial do homem: uma faculdade superior pela qual se manifesta sua essência de ser livre.”⁸¹

Essa sistematização filosófica guiará a dialética do trágico, ou a antologia do trágico. Existem importantes princípios que serão utilizados pelos modernos para entender o trágico. A representação da arte que se realiza entre o sujeito e objeto, ou o sujeito e arte. A tragédia moderna será pensada em uma ontologia de uma dramática

80

Idem (p. 63)

81

Idem (p. 64)

contradição, com conflitos e antagonismos. O ideal desses sistemas é, em grande medida, transcender a poesia grega trágica, sua contradição, e, ao mesmo tempo, criar um sentido da existência das desgraças da humanidade. Além de, como diz Safranski: “os sucessores de Kant não tão predispostos para a despreocupar-se com a “coisa em si” com a mesma serenidade com que o sábio de Königsberg também se despreocupara de contrair matrimônio.”⁸² Queriam entender o que era a qualquer custo.

2.2 O progresso como filosofia do trágico

O filósofo Schelling marcou a história da tragédia pela sua interpretação ontológica do trágico, sistematizando uma perspectiva metafísica. Para embasar sua filosofia, ele vai à busca da estruturação da metafísica do absoluto, estruturando a sua filosofia em referências a partir da filosofia de Kant e Espinosa, a procura das repostas se o incondicionado reside no “Eu” ou no “não-Eu”.

Sua crença no absoluto, que para ele, é princípio máximo de toda a filosofia, resumindo, o “Eu” é o incondicionado ou absoluto, que significa uma liberdade absoluta, o “Eu” é, em essência, liberdade, “que, por sua vez, é a posição incondicionada de toda realidade em si mesma e por sua potência absoluta”⁸³. Portanto, o absoluto não é um objeto, mas um princípio em que o “ser” e o pensamento se coincide, o começo e o fim, sujeito e objeto, o nada e tudo é o absoluto; é a similitude da liberdade e para ir mais além: o saber o está no “Eu”, isto é, “Eu” absoluto e a totalidade são sinônimos.⁸⁴ Neste sentido, Schelling vai além de Kant, o conhecimento absoluto está depositado no ‘Eu’, não existe mais a barreira entre sujeito e o objeto.

Para transcender o mundo sensível e apresentar o absoluto, esse só é possível pela arte, a tragédia, nesse ponto de vista, estaria em reflexão, substancialmente, independente de uma poética, agora, de outro modo, por uma filosofia dialética entre positivo e negativo.

82

SAFRANSKI, Rudiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 212.

83

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p. 82)

84

Idem p.81

Tal como Schelling se debruçou em analisar a tragédia em uma perspectiva transcendental como manifestação do absoluto, Hegel levará esse prisma às últimas consequências. Diferentemente de Kant, que privilegia o juízo de gosto e belo natural, a arte hegeliana é filosófica, uma filosofia do belo artístico. E o que seria o belo artístico hegeliano? Bem, o belo artístico é uma ação do sujeito e objeto na criação da arte, em outras palavras, é a atuação do espírito conscientemente ao homem. Isso se dá a partir de uma produção entre a relação do homem que se eleva a uma consciência do mundo interior e exterior apoderando-se da matéria e criando algo. À vista disso, o belo para Hegel muda com passar do tempo histórico — o belo é um ideal —, diferente de Kant, que acreditava que o belo é um dado subjetivo dos objetos que são avaliados pelo juízo de gosto do sujeito.

Retornando à ótica aristotélica da *mimesis*, homem é um animal mimético, isto é, o que imita a natureza. Hegel, por outro lado, critica a *mimesis*, no sentido da cópia — reprodução da natureza —, justamente pelo, que ele acredita, há um sentido transcendental da arte. Neste sentido, não seria uma mera imitação, justo, pois, pela influência do espírito na ação humana; a arte é ação do espírito lugar da experiência metafísica, lugar do finito e do infinito, circunstância do absoluto. Logo, o belo artístico é superior ao belo natural, justamente por ser uma revelação do absoluto no sensível. As artes são geradas pela própria natureza do espírito.⁸⁵

Portanto, Hegel, em sua análise, a arte se compõe em dois elementos: o sensível e a ideia. Ela faz parte do mundo sensível, mas, ao mesmo tempo, do espírito, em suma a arte é a mediadora entre mundo absoluto e o sensível. Hegel, como idealista, inferioriza a arte exatamente pelo seu teor sensível, a manifestação da arte no sensível é a prova dela ser inferior a ideia. A concretude é o abstrato e não o concreto, em outras palavras, quanto mais abstrato e conceitual mais é lógico.

Sua filosofia está instituída no movimento da dialética, *grosso modo*, é a lei do encaminhamento onde tudo tem conexão, tudo tem uma razão. A dialética é resolução dos problemas, é a realização das contradições: tese, antítese e síntese. O diálogo entre uma ideia e sua negação, supera a contradição. A síntese hegeliana, que é superior, transforma

as ideias distintas em uma identidade, unindo as duas, transformando em uma ideia que supera as duas teorias. Suas análises, como suas conclusões hierárquicas sobre a arte em geral, vão sempre passar por esse filtro idealista.

A arte, na concepção hegeliana, faz parte de um movimento do espírito no mundo sensível. Porém, como essa manifestação é limitada pelo sensível, a manifestação do espírito nunca pode ser contemplada totalmente. Podemos pensar em um pintor que se esforça para apresentar a sua maior obra, mas, para sua tristeza, a sua pintura jamais poderá apresentar o espírito em toda sua totalidade, visto que existe uma finitude do sensível, sendo uma ação contrária a sua obra. Na finitude não há a oposição e a contradição, não é possível fazer a síntese, abrindo caminho para aspectos relativistas. Portanto, a arte está subordinada a filosofia, no que diz ao processo dialético da história, ela encarna a ideia no sensível, é nela que está o conteúdo, que é a própria ideia da arte. Todavia, é apenas o conteúdo, e não o todo: no que diz a arte é o particular, aliás, uma “universalidade pura e simplesmente individualizada, sensível e singular”.⁸⁶

A finalidade dessa explicação é, basicamente, que as três formas de arte correspondem a uma explicação da essência da arte, articulando-se de forma hierárquica, a caminhada do espírito é sempre progressiva. Essas se manifestam em modo arquitetônico, para arte simbólica, as esculturas, e, finalmente, arte romântica, a pintura, música e a poesia.

Neste sentido, a poesia está no ápice da presença espiritual, constitui a verdade da arte, a superação da própria arte. E no teatro, a arte romântica, que se constrói uma arte autônoma e livre, constrói o mundo em si mesmo. Mesmo como expressão e a emancipação, agora, absoluta do espírito, mantém o contato com mundo sensível, os espectadores, e pra si, e para o todo. Com a subjetividade absoluta livre, ademais não se une com “objetivo e o particular traz à consciência o negativo desta dissolução no humor da comicidade”⁸⁷

Novamente há um ponto máximo desse movimento: o movimento da dialética da poesia que é dívida em três estágios, sendo que a poesia dramática é a síntese do processo

86

Hegel, Estética I p. 70.

87

Hegel. Estética, IV, p. 275.

entre a poesia épica e lírica. A poesia dramática segue uma hierarquia de três etapas: tragédia é a tese, comédia a antítese, e o drama a síntese, é a etapa mais elevada da arte romântica. Finalmente chegamos ao ponto chave, que devemos tratar: o trágico.

Bem, como todo movimento dialético hegeliano há três etapas na tragédia. A tragédia clássica é síntese das tragédias. Como sendo a mais alta patente das tragédias, a tragédia grega é, em suma, divina apresentando-se no mundo sensível através de ação humana, podemos notar a proximidade na sistematização como fez o filósofo Schelling: uma tragédia metafísica ou ontológica. Todavia, como diz Machado, ação do indivíduo, ou melhor, a ação do espírito no mundo, “no destino do herói trágico também já evidencia a originalidade de Hegel”.⁸⁸

Contudo, a manifestação do divino no mundo não significa, conceitualmente, o trágico, há outros elementos. Vimos que em Schelling existem forças que pulverizam o homem, mas como o herói trágico transcende moralmente este labor, manifestando a liberdade absoluta. Hegel com seu historicismo progressista, crê que a moralidade atua na história de forma mutável e gradativa. O espírito manifesta eticamente, ou seja, um valor ideal de cultura, normas de uma coletividade, e não uma moralidade: capacidade e princípios de valores individuais de uma subjetividade. Disto, Hegel afirma que não há moralidade na Grécia antiga, justamente, pois, a Grécia não está desenvolvida espiritualmente, uma superação da eticidade necessita de uma reflexão uma autoconsciência. Portanto a tragédia é ação coletiva, e não moral. Neste sentido, o herói não está responsabilizado pelo seu conhecimento, ou de suas intenções.

Como se bem sabe, o universo trágico clássico está composto pelos deuses gregos, são eles que determinam a vida do indivíduo, há uma substância ética e divina nos atos humanos. Como diz Machado, que há uma relação entre universal com o particular: um princípio do “absoluto tem que entrar na história e se concretizar, dividindo-se e fragmentando-se, no *ethos* do indivíduo, para que o caminho volta à unidade se realize plenamente”⁸⁹. O que isso significa? Bem, como vimos anteriormente, isso é a força do espírito que atua sobre os indivíduos, é a ação do ideal materializando no

88

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p.129)

89

Idem, p.130

sensível, em outras palavras, isso significa que os heróis trágicos são figuras animadas por uma ideia, que os levam a acreditarem de forma ortodoxa em substâncias religiosas, amor e princípios de protocolos sociais.

E por fim, como a dialética é movida por contrariedade e reconciliação, isso se dá a partir dos princípios da ação individual do herói com a substância ética, isto é, uma luta do indivíduo contra a ordem vigente. Neste caso, as forças assumidas pelo herói trágico, ao se revelarem, rompe com harmonia, provocando a tragicidade. Isso significa que houve um rompimento na unidade, na totalidade composta por forças éticas distintas. Um ponto de importância nesse pensamento hegeliano é que esse rompimento não se faz, ou melhor, não se resume a falhas determinadas pelas paixões (*pathos*) do herói que provocaram as provocações opostas, mas, também, por um embate entre duas forças igualmente justificadas: tese e antítese. O conflito, a colisão ética, é igualmente justificado, ela é legítima: o herói trágico é vítima e culpado. Sua ação pode levá-lo para atos de violência e de imoralidades, contudo ele se responsabiliza, e não foge de violação cósmica. E é exatamente por isso que é, em muito, admirado.⁹⁰

E disso, o que é para Hegel o mais importante, a solução do conflito: a síntese. A reconciliação elimina o que havia de unilateral no confronto. No final disso tudo, significa um embate entre justiça. A primeira, a qual Hegel chama justiça eterna, a outra, a justiça relativa. O que Hegel afirmar é que a tragédia grega “representa a vitória da substancialidade sobre a individualidade”.⁹¹ O interesse particular será esmagado pelo interesse coletivo. Desta maneira, é de suma importância a morte do herói para que o cosmo volte à suma harmonia. Assim, podemos dizer que, na perspectiva hegeliana, o indivíduo viola um princípio ético que está fundamentado em direito coletivo, dessa vontade humana contra o ético, se dá a tragédia.

Como vimos que, desde Aristóteles a catarse é a finalidade trágica: o temor e compaixão devem ser suscitados e purificados, o prazer está nesse movimento da *mimesis*. Já Hegel, diz que não deve se fixar em meros sentimentos de temor e compaixão, mas no conteúdo; o que lhe interessa é a causa dos afetos, a sua natureza. O

90

Hegel, Estética. IV, p. 254.

91

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p.129)

temor para Hegel não se consiste em uma violência exterior do mundo natural, mas a potência ética — uma determinação da própria razão livre, eterna e universal —, caso o humano se volta contra ela, se volta contra si mesmo. No que se refere à compaixão é a simpatia ética daquele que sofre, é o apreço com a justiça eterna, que comove a alma nobre.⁹²

Como afirma Machado: “Hegel está deslocando a temática da catarse da forma para o conteúdo, de uma poética da tragédia para uma filosofia do trágico”.⁹³ Isso significa que para o filósofo alemão, o argumentando está no que consiste, ou o que é a tragédia. O exemplo da catarse, o elemento que compõe a tragédia é a relação do divino com o humano, os dois em conflito sintetizam uma reconciliação, a catarse se consuma na harmonia. Disto, a finalidade da tragédia é a harmonia ética, a que garante a visão eterna da justiça, “que em seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais, porque ela não pode tolerar que o conflito e a contradição das potências éticas, umas segundo o seu conceito, se imponham vitoriosos na efetividade verdadeira ganhem consistência.”⁹⁴

A tragédia passa para outra perspectiva — anteriormente como a mimética do sofrimento —, os infortúnios da vida humana, a força humana e moral da liberdade em desafiar os conflitos intrínsecos à vida humana, ou compaixão pela desgraça do outro. Agora, entretanto, passa para abstrações de um espírito que faz a história caminhar progressivamente para um desenvolvimento. Existe um fim, uma necessidade do espírito, “pois só acima a necessidade do acontece ao indivíduo aparece como uma racionalidade absoluta e o ânimo se sente apaziguado eticamente.”⁹⁵ Enfim, Hegel e Schelling criaram uma perspectiva ontológica e especulativa da tragédia, no sentido dialético com princípios universais. Dá concretude a hipóteses abstratas, do concreto, em si, para si.

92

Hegel Estética. IV, p. 238.

93

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p.137)

94

Hegel, Estética. IV, p. 239.

95

Hegel. Estética, IV, p. 255.

Portanto, a poética trágica cósmica aristotélica transformou com o tempo em uma tragédia histórica (classicismo), isto é, há elementos históricos para composição da *poiesis*; a tragédia clássica é do particular, enquanto a tragédia grega é cósmica. Com os movimentos modernos românticos, a pergunta não é mais composição, mas o que é trágico.

Neste aspecto, o trágico hegeliano é o movimento do espírito para o progresso — tendo o sentido de movimentar para as superações através dos movimentos dos contrários. Essa movimentação tem em vista a produção de uma totalidade. De um conteúdo para o outro através de negações determinadas, “compreendendo com isso que o resultado das negações não é a anulação do conteúdo anterior, mas a revelação de como ambos os conteúdos estavam em profunda relação de interdependência.”⁹⁶ A totalidade está em compreender esse processo da própria história.

O processo histórico é para Hegel a movimentação da contradição, “a negatividade da possibilidade em relação ao afetivo é a processualidade que coloca o efetivo em movimento.”⁹⁷ O processo da dialética processa com pressão o irreconciliável, para abrir espaço para outra *reconciliação*.⁹⁸ Por esse sentido, o trágico hegeliano é movido pela *reconciliação* por meio eterna justiça. O absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais, já que elas não podem contrapor as potências éticas, pois faz parte do espírito absoluto.

2.3 O Trágico como negação da vida

Um importante crítico dos filósofos do idealismo alemão — contraditoriamente sendo um idealista —, um autor indispensável para entendermos o trágico na modernidade é, sem dúvida, Schopenhauer. Com sua célebre frase: “O mundo é a minha representação”, da sua obra *O mundo como vontade e representação*, aponta que meu mundo é uma representação. Qual é o sentido desta afirmação? No fundo o que Schopenhauer quer explicitar é que há metades inseparáveis: sujeito e o objeto, isto é, que

96

ADORNO, Theodor.W. Três estudos sobre Hegel. Apresentação à brasileira — Os deslocamentos da dialética, p.17.

97

Idem,p,23.

98

Hegel. Estética, IV, p. 229.

o sujeito se relaciona com o mundo e tenta o interpretá-lo, o mundo para fazer sentido depende da representação, mas é uma representação desse sujeito; o objeto (o mundo) que pressupõe o sujeito, que este relaciona, raciocina, interpreta o mundo a seu ver, por uma pulsão, uma força, uma *vontade*.

O ponto de partida da filosofia de Schopenhauer não é o sujeito nem o objeto, mas a sua representação. Deste modo, o princípio da razão, o tempo, o espaço e a causalidade são uma forma de representação. Podemos notar que o pensamento schopenhaueriano é, em muito, influenciado por Kant. Todavia, a representação é apenas um dos aspectos de sua filosofia. Outro conceito sistematizado no segundo livro, *O mundo como vontade e representação*, é o de vontade.

A *vontade* é a *coisa em si*, a substância, a essência, é o núcleo de cada coisa, cada ser possui uma *vontade*, desde a matéria inorgânica ao homem. O elemento *vontade* é independente do tempo e espaço, a vontade cria novas representações, e, principalmente, motiva o conflito. A *vontade* é uma unidade e uma luta, sendo um conflito em nível fenomenológico, em nível das vontades individuais, ou seja, a luta com ela mesma, tendo com ela a multiplicidades dos seres, dos indivíduos. Os indivíduos estão em uma disputa que é insuperável, em todos os seus graus; o mundo se torna uma contínua guerra entre todos os fenômenos que fazem parte de uma única *vontade*. Isso quer dizer que a vontade está esmigalhada, e, analisando pelo princípio schopenhaueriano de individuação, cada ser possui uma parte dessa *vontade*, ela pode ser despejada em milhões de fragmentos, mas faz parte de uma única vontade cega. Neste sentido, em toda parte do mundo fenomenal há conflitos, lutas e alternâncias de poder. Em suma: “Cada grau de objetivação da vontade combate com outros por matéria, espaço e tempo.”⁹⁹

Um ponto primordial dessa sistematização é que a *vontade* não tem sentido ou razão, não tem uma causa, determinações, ou, muito menos, uma finalidade. O argumento de defesa para essa ideia, é que a *vontade* está fora do tempo e espaço e fora do princípio de individuação, não está presa a causalidade. Schopenhauer, seguindo preceitos kantianos, esquematiza que a *vontade* é livre do princípio da razão, mas, por outro lado, suas manifestações fenomenológicas estão presas e submetidas à causa e efeito, em

outras palavras, o mundo, como Kant pensava, está submetido a um ordenamento de tempo e espaço, de causa e efeito. Contudo, a *vontade* está além: ela é livre.

Desta *vontade* cega, podemos notar um sentido de tragicidade da *vontade*, pois ela é livre, mas as ações individuais não — já que é a vontade que as determina. No final não existem escolhas, pois como as coisas provêm da *vontade* e essa é isenta de razão, essa está independente do princípio de razão. Podemos até mesmo citar os homens de conhecimento, estes, também, não são livres; justo, pois, a ação, ou pulsão pelo conhecimento, é uma representação da *vontade*. Por fim, ela é a essência do mundo, é um impulso cego, inconsciente, indeterminado, entretanto é livre.

Schopenhauer, mesmo sendo um idealista, é considerado o último dos idealistas. Podemos dizer que Schopenhauer subverte, ou pretende subverter, as sistematizações dos outros filósofos, fazendo uma crítica à razão. Sabe-se que a tradição idealista, está alicerçada na razão, um ideal de domínio filosófico, aquela crença tradicional que acredita ir além dos fenômenos; indo de encontro ao profundo, nos fundamentos últimos. Por outro lado, Schopenhauer rompe com o idealismo de Schelling e Hegel, por defender a subordinação da razão pela *vontade*. Schopenhauer, neste sentido, abre espaço para perspectivas relativistas: já que é uma representação do objeto, ele muda forma de acordo com a representação.¹⁰⁰

Bem, apresentado esses dois conceitos, temos que nos debruçarmos no terceiro, que é fundamental para entendermos a filosofia do trágico: a ideia. A conceituação de ideia está ligada ao pensamento platônico, apresentada na alegoria da caverna. A filosofia de Platão, ou melhor dizendo, o cerne de sua sistematização está alicerçado na sua teoria das *ideias* ou *formas*. Em resumo, Platão apresenta dois mundos: um físico que é experimentado pelos sentidos físicos que, para ele é o mundo “inferior”. O outro mundo, que é mais difícil de explicar: o “superior”¹⁰¹, o mundo das ideias (mundo das formas) é o mais real para Platão que o próprio mundo físico. Isso se deve, justamente, porque as

100

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p. 170 a 171)

101

Platão não usa a linguagem *superior* ou *inferior*, mas escolhi usar, como nos informa o filósofo Nash, para ficar mais útil e de fácil à explicação. Para mais detalhes: Nash, Ronald. Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia. (p.64 a 102)

coisas que se apresentam para o sentido físico são cópias, ou imitações, de seus arquétipos, de uma verdadeira forma.¹⁰²

Schopenhauer aproxima a filosofia de Platão a de Kant, pois o conceito de coisa em si, como, também, o mundo das formas são exatamente os mesmos, uma vez que as duas doutrinas consideram o mundo dos sentidos insuficientes para revelar a verdade, isto é, essa escapa do mundo dos fenômenos.¹⁰³ Entretanto, existem diferenças no pensamento dos dois. Kant, por um lado, não desvaloriza o mundo dos fenômenos, como Platão fez, considera uma realidade diminuta. Como diz Machado, em Kant, “o fenômeno é aparecimento e não propriamente aparência”.¹⁰⁴

Mesmo tendo algumas distinções entre Platão e Kant, podemos afirmar que Schopenhauer faz diferenciações entre a ideia e a *coisa em si*. Ele sistematiza que as ideias são como ideias originais, sendo propriedades universais, essas independem da existência humana, constituem a puras objetividades dos fenômenos. Contudo, há algumas diferenças da versão de Platão. Justo, pois, ele faz uma separação da ideia: a conclusão que ele chega é que esta é apenas uma manifestação da *coisa em si*, como manifestação, faz das ideias uma representação.

Se as ideias são representações, na filosofia schopenhaueriana, é porque estão submetidas pelas distinções do sujeito e objeto. Assim, para o filósofo alemão, a ideia, como conceito platônico, é um objeto, mas é um objeto diferente da *coisa em si*. No fundo, como afirma Schopenhauer, as ideias ainda não manifestam a essência em si, mas apenas o caráter objetivo das coisas, portanto, sempre apenas o fenômeno. Como vimos anteriormente que, os fenômenos são influenciados pela vontade, acontece que essa força atua de forma imediata, entretanto, na ideia, essa se manifesta de forma mediata, ou seja, a ideia é uma objetividade, está mais adequada à *coisa em si*. Nesta perspectiva, “as ideias são objetividades adequadas em diferentes graus de clareza e perfeição”¹⁰⁵. O que

102

Nash, Ronald. Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia. (p.67)

103

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação. (p.180)

104

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p. 170 a 171)

105

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 173.

seria esses graus? Esses graus — ditos menos e mais complexos — da vontade são: natureza inanimada, natureza vegetal, natureza animal e, o grau mais avançado, é a natureza humana. É válido ressaltar que apenas no grau de natureza humana é que a vontade toma consciência de si própria.

No final, a cosmovisão de mundo schopenhaueriana é dividida em três níveis: a vontade, que é a *coisa em si*; o segundo nível é a ideia, que é objetiva de forma imediata, que está adequada em diferentes graus de clareza e perfeição; por fim, o fenômeno, que é a objetivação indireta. Em suma, “a ideia é superior ao fenômeno, que é submetida ao princípio da razão, que é inferior à vontade, que é a *coisa em si*”.¹⁰⁶

Antes de adentrar na filosofia do trágico de Schopenhauer, é importante apresentar a sua conceituação da relação entre as ideias com o conhecimento. Como vimos anteriormente, o conhecimento é uma representação. O conhecimento está submetido ao princípio da razão que, logicamente, está a serviço da vontade. Para que fique mais didático apresentamos a ordem das relações: o conhecimento está a serviço da vontade — que está destinado relacionar, fazer representações de objetos particulares —, e, da mesma forma, o conhecimento está relacionado aos princípios da razão, isto é, a razão situa o objeto em relação ao sujeito e objeto, que pela vontade, o sujeito está empenhado em conhecer as relações dos objetos mais restritos. Porém, estão a seguir as leis, ou as formas do tempo, do espaço e da causalidade.

Existe uma hierarquia dos conhecimentos, o menos elevado é o que vincula, ou uni causalidades: onde, como, por quê e etc. O seu intuito, deste primeiro, é saber o lugar, o tempo, a razão das coisas. Isso significa analisar sobre o ângulo do princípio da razão. Existe o segundo tipo, que é mais importante do que seu antecessor. Acreditava ele que é um conhecimento de passagem, em outras palavras, é uma passagem das coisas, ou relação das coisas particulares para a ideia, que pode, mesmo sendo exceção, ser possível. Isso é exequível graças a sua herança platônica, que dá base para sistematizar uma possibilidade: “o conhecimento das ideias é o conhecimento que o sujeito torna-se sujeito puro, livre do serviço da vontade.”¹⁰⁷ Essa alternativa se dá a partir de uma ação a uma

106

Idem, p. 173.

107

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) p. 174.

contingência da servidão do indivíduo a vontade, isso quer dizer, que o indivíduo em uma postura à frente da vontade, permite se libertar da condição da vontade, mas para isso deve anular sua individualidade, renunciar a si mesmo.

A possibilidade do conhecimento das ideias é intuitivo, e não abstrato. As representações criadas pelos homens se estabelecem em um estado intuitivo e em um estado abstrato — bem como, são produzidas pelo princípio da razão. No estado abstrato, ou uma representação abstrata, deriva-se de uma reprodução, uma representação de uma representação. Já o estado intuitivo, é o conhecimento originário, ou seja, a representação só tem significado pela sua relação com a representação intuitiva, já que essa faz parte do conhecimento originário.

Neste sentido, para Schopenhauer, pela intuição toma-se consciência da essência. “O conhecimento das ideias é a apreensão intuitiva da essência dos objetos, proveniente do abandono do princípio de razão.”¹⁰⁸ E é pelo conhecimento intuitivo que se concebe a contemplação da arte, de forma pura e direta. A ciência se faz pelo princípio da razão, mas a arte reproduz as ideias eternas por meio de uma contemplação pura. Assim, como vimos anteriormente que o primeiro conhecimento pergunta o porquê das coisas, aspecto utilitário da vida (científico e o conhecimento comum) só consegue apenas servir à vontade. Porém a arte, esta contempla as ideias independentes da razão, que possibilita o homem se libertar da vontade; ele se eleva, como já proferimos precedentemente, eleva o sujeito a pureza. Pelo modo contemplativo da estética pode-se ver o mundo não como um simples subordinado ao tempo e espaço, mas do ponto de vista eterno. A exemplo disto está o poeta que apreende a ideia, a essência humana. A partir do belo kantiano, que se apresenta para o sujeito de maneira desinteressada. Este é o sujeito perante a arte, a vontade não o domina, este não está submetido ao querer, ao desejo; está livre para a contemplação pura e plena. Ao se liberta da vontade, faz com que o mundo como vontade desaparece no agora, e só permaneça o mundo como ideia.¹⁰⁹

Sua argumentação, em relação à ação de libertar da vontade, é que, diferente conhecimento comum ou científico, a ideia é acessível a quem deixou de reconhecer

108

Idem, p.176.

109

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação, p.267.

como indivíduo, ao se desconhecer se torna puro. Como no caso do artista, liberto do princípio da razão, vê o mundo do geral para o particular. O sujeito que consegue realizar essa perícia atinge uma libertação metafísica ontológica.

Como relata Machado, o pensamento schopenhaueriano sobre a arte e a beleza, não são puramente uma estética, mas, sim, uma metafísica, uma teoria especulativa da arte. Mesmo tecendo críticas aos filósofos idealistas, Schelling, Hegel e Hölderlin, Schopenhauer, todavia, criou uma metafísica idealista. O que ele defende é que a arte é uma reprodução do conhecimento da ideia previamente realizado por aqueles que se absterem da individualidade, que, no caso, é o artista que capta a essência do mundo, no sentido das ideias eternas e universais. Neste sentido, a obra do artista depende da contemplação do artista, que, no momento da criação, reproduz e comunica a contemplação das ideias universais, que são consideradas, no sistema schopenhaueriano, as formas originais.¹¹⁰

O sujeito dessa proeza é o gênio. A façanha da genialidade é a realização de um conhecimento puro, como acabamos de apresentar. A imaginação é umas das qualidades do gênio, a partir dela se cria os sonhos, as imagens, a expansão das abstrações. Como a arte faz parte do conhecimento intuitivo das ideias, ou seja, a visão do geral no particular, o que permite, a ele, a permanência restrita à ideia dos objetos que a expande seu horizonte para além da experiência pessoal. Em síntese, a imaginação permite expansão da visão, é uma inteligência livre.

As belas artes surgem dessa emancipação da vontade do gênio, é a essência da ideia de cada coisa. O gênio é aquele que é constituído da perícia de criar a arte, mas, similarmente, possui a habilidade de contemplá-la de forma estética. Para Schopenhauer, todos os homens têm a capacidade de conhecer as ideias. Entretanto, apenas o gênio possui essa capacidade em um nível bem mais alto do que os homens “comuns”. Neste sentido, o gênio é o excesso de capacidade intuitiva, é uma exceção, ou até mesmo uma anomalia, justamente por sua singularidade. Ele está em um nível de anormalidade da atividade da “inteligência que faz com que a separação entre o intelecto e a vontade atinja um grau muito elevado, caracterizando a perfeição e a energia do conhecimento

intuitivo.”¹¹¹ Em suma, o gênio está acima, ou consideravelmente, acima das necessidades da vontade.

E da contemplação artística está o prazer estético que é composto pelo conhecimento da ideia do objeto e o a consciência daquele que conhece como sujeito, elementos estes que já fora explicitado aqui no texto. O prazer está contido em observar a essência do objeto, a ideia, e, por outro lado, saber que está livre da vontade. Todavia, essa libertação é momentânea, sentir se livre dos desejos, ausência do desconforto e da dor, mesmo que por instantes, isto é resultado da indiferença à vontade. Como sabemos a vontade nunca está satisfeita, ela sempre quer mais, mais e mais representações. Como o desejo é uma representação da vontade, é sempre ilimitado, isto é, nunca está satisfeito. Tal e qual diz Schopenhauer:

Todo o desejo nasce de uma necessidade, de uma privação, de um sofrimento. Satisfazendo-o acalma-se; mas embora se satisfaça um, quantos permanecem insaciados! Demais, o desejo dura muito tempo, as exigências são infinitas, o gozo é curto e avaramente medido. E mesmo esse prazer uma vez obtido é apenas aparente: sucede-lhe outro, o primeiro é uma ilusão dissipada, o segundo uma ilusão que dura ainda. Nada há no mundo capaz de apaziguar a vontade, nem fixá-la de um modo duradouro: o mais que se pode obter do destino parece sempre uma esmola, que se lança aos pés do mendigo, que só conserva a vida hoje para prolongar o seu tormento amanhã. Assim, enquanto estamos sob o domínio dos desejos, sob o império da vontade, enquanto nos abandonamos às esperanças que nos acometem, aos temores que nos perseguem, ele não é para nós nem repouso nem felicidade amável.¹¹²

O desejo que se consumou, cede o lugar para um novo desejo, em outras palavras, “O desejo pode nos humilhar de duas formas básicas: negando-nos a realização de nosso desejo ou, pior, deixando que realizemos nosso desejo.”¹¹³ É um ciclo sem fim: a vontade quer realizar o desejo, conclui em deleite e o gozo, mas tudo chega a um fim. E no final, o resultado sempre é o mesmo: a satisfação finda e abre espaço para o vazio. Do entusiasmo, retrocede ao estado da insatisfação. Por este ângulo, é um esforço que sempre vai se culminar em sofrimento, conclui Schopenhauer. Justamente pela vontade, ela é por natureza uma fonte inesgotável de sofrimento.

111

Idem,p.179.

112

Schopenhauer. As Dores do Mundo, p. 38

113

Pensador, Citações: www.pensador.com/frase/MjExNTk0Mw/

A vontade, a vida, é no fundo uma tremenda dor. Por conseguinte, o sofrimento está qualificado como uma realidade positiva, justamente pelo seu movimento de retorno à dor. O seu oposto a satisfação, a felicidade é uma realidade negativa, pois depois de alcançada volta a seu estado de repouso, o tédio, que será substituído por um novo sofrer. Nesta perspectiva, notamos dois movimentos que a humanidade está fadada a realizar: o positivo estado de dor e o negativo o tédio. Schopenhauer conclui que a vida oscila como um pêndulo: do sofrimento para o tédio.¹¹⁴ O conjunto desse movimento, se resume que vida humana é uma verdadeira tragédia. Desejos que nunca se completam e o eterno vazio. As esperanças, ou as utopias de dias melhores, se resultaram em inúmeros fracassos e frustrações. O homem já estava fadado a este destino desde do seu nascedouro, é o bode a ser sacrificado no altar da vontade. Entretanto, sua vida pode ser libertada por alguns instantes, como vimos, pela contemplação artística.

A teoria da arte, em Schopenhauer, está baseada na concepção da beleza. O conceito é que contemplação artística é a forma pura da ideia. Logo, objetos são mais belos de acordo com a expressão da ideia, em outras palavras, quanto maior pureza da arte, mais bela ela é. Exemplo: temos que as artes arquitetônicas sejam uma representação da vontade, há uma resistência, duas forças, a representação e a vontade, com fim exprimir uma ideia. Na “poesia, que objetiva a ideia de humanidade, representando a luta da vontade com ela mesma tal como se manifesta nos conflitos humanos, tem como finalidade a expressão da ideia no mais alto da objetividade da vontade”.¹¹⁵ A poesia está bem mais alta que arquitetura, justo por conseguir captar a essência da humanidade, representando com maestria a luta da vontade contra ela mesma, isto é, vai ao cerne dos conflitos humanos.

Disto, chegamos à tragédia. A tragédia é um espetáculo de um grande infortúnio. Para representar uma boa tragédia deve existir a propriedade da perversidade, a iniquidade, a monstruosidade. Outra característica é o destino cego, o erro, a causalidade. E por fim, a situação recíproca, a relação dos personagens. Essa terceira peculiaridade da tragédia schopenhaueriana está ligada na questão no infortúnio que, grosso modo,

114

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação, p. 402

115

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 181

significa que as ações dos personagens, o caráter, ou conduta das personagens; os caracteres humanos: afetos, às ameaças a felicidade e os conflitos das vontades.

O papel fundamental da tragédia é apresentar a visão trágica de mundo, a condição do homem no mundo. As expectativas, as promessas de futuras felicidades, apenas aumentam mais a dor da existência humana. As dores nunca iram nos dar trégua, muito menos descanso. A vida se resume em uma metamorfose do sofrimento: “a miséria e o tédio — A vida é um espetáculo tragicômico, sob o reino do acaso e do erro — O Inferno de Dante e o inferno do mundo — Último alvo e último naufrágio.”¹¹⁶

As características centrais estética da tragédia, em Schopenhauer, partem de dois aspectos: apresentação do conteúdo e a finalidade. O primeiro diz sobre o mundo e a existência humana, o segundo é o processo de negação da vida. A tragédia é a pintura da realidade, e por essa característica deve apresentar o infortúnio, a desgraça, a catástrofe da existência. A perspectiva schopenhaueriana apresenta um olhar de desconfiança nas representações esquemáticas humanas: a esperança no êxito cai em ruínas, o reino do acaso pairando nas escolhas humanas, o erro do catastrofismo do bem-intencionado, ou melhor, daquele que diz ser bem-intencionado, ou pior, a vitória daqueles que são considerados os inimigos. O propósito da tragédia é apresentar a força do mundo contra nossa vontade.

E é por essas características que a tragédia é a mais elevada, em relação aos outros gêneros poéticos, pois apresenta a mais alta objetivação da vontade, a luta da vontade contra si mesma. Todavia, não é apenas apresentar o sofrimento humano, a tragédia deve purificar o sofrimento que ela mesma produz, representando a negação da vontade. O herói que pelo seu virtuosismo consegue negar a vontade, nega todo querer, afirmando que todo sofrimento se resignifica em potencial de santificação. A renúncia, após inúmeras batalhas, as resultâncias das frustrações do acaso, ou do caráter das personagens, mas, no final de tudo, se alegram de se eximir do fardo da existência. Ao calar a vontade cala-se a vontade. O herói trágico é o remédio, ou como diz Philonenko: “se não é possível curar a doença metafísica, pode-se ao menos lhe receitar um

calmante.”¹¹⁷ Libertar-se da vontade é transcender o princípio de individuação. É a libertação do maior erro humano, o de ter nascido:

É um fato deveras notável e realmente digno de atenção, que o objeto de toda a alta poesia seja a representação do lado medonho da natureza humana, a dor sem nome, os tormentos dos homens, o triunfo da maldade, o domínio irônico do acaso, a queda irremediável do justo e do inocente: é este um sinal notável da constituição do mundo e da existência... Não vemos nós na tragédia os entes mais nobres, após longos combates e prolongados sofrimentos, renunciarem para sempre aos desígnios que até ali perseguiam com violência, ou desviarem-se de todos os gozos da vida voluntariamente e com prazer: como o príncipe de Calderon; Gretchen no Fausto, Hamlet a quem o fiel Horácio seguiria da melhor vontade, mas que lhe promete ficar e viver ainda algum tempo num mundo tão cruel, tão cheio de dores, para contar o destino de Hamlet e purificar-lhe a memória; assim também Joana d'Arc, e a noiva de Messine: todos morrem purificados pelos sofrimentos, isto é, depois de se extinguir neles a vontade de viver... O verdadeiro sentido da tragédia é essa observação profunda, que as faltas expiadas pelo herói não são as deles, mas as faltas hereditárias, isto é, o próprio crime de existir: *Pues el delito mayor Del hombre es haber nacido.*¹¹⁸

A vontade é a coisa em si, e a partir do apaziguamento geral do querer, os princípios da individuação e do conhecimento tornam-se impotentes, justamente, pois, a vontade do conhecimento foi abolida e, não apenas isso, foi para um conhecimento diferente, o conhecimento da coisa em si, que é o calmante, o sedativo do querer. Como diz Machado, que conhecimento da essência das coisas faz a vontade desligar do mundo, da vida fenomenal, é um estado de paralisia do querer, de indiferenças das coisas. É a “negação da vontade de viver, a resignação resulta da compreensão do conflito da vontade consigo mesma”¹¹⁹

É exatamente por essa negação da vontade é que a figura dos acetos: seja o hindu, budista ou até o cristão, justamente pelo seu conhecimento da essência que nega a vontade. Eles estão além do nível catártico, a vontade é aniquilada. E é justamente o sofrimento, como espécie de combustível, que impulsiona o conhecimento puro. A dor tem um sentido de santificação das virtudes. E para que aja a libertação, essa deve vir pela dor. Conquanto, para que isso ocorra, é necessário passar por um processo de

117

Cf. Philonenko, *Schopenhauer*, p. 232. Apud Machado, Roberto apud *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas)* (p. 184)

118

Schopenhauer. *As Dores do Mundo*, p. 39.

119

Machado, Roberto. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas)* (p. 184 a 185)

sofrimento que conduza à verdadeira resignação, ou seja, um calmante para o querer. Portanto, a beleza da tragédia está em apresentar o sofrimento como a possibilidade da negação da vontade.

Esse critério da negação da vontade faz com que Schopenhauer afirme que a tragédia moderna é superior à clássica. Vimos essa defesa em Schiller — a tese do destino é a liberdade —, mas, diferentemente, Schopenhauer afirmar que os gregos não entenderam o verdadeiro sentido da tragédia, muito menos a concepção de vida. Não há renúncia na tragédia grega, logo, a morte acontece sem resignação, não existe a negação da vontade. Por outro lado, na tragédia cristã representa uma renúncia total da vontade de viver, a serenidade de abandonar a vida. Neste prisma, a tragédia shakespeariana seria superior a uma tragédia de Sófocles. Hamlet está em um patamar de superioridade, da coisa em si, de modo que a Édipo está em um estágio abaixo.

E por fim, chegamos à finalidade da tragédia. Pelo processo de resignação, o sujeito toma conhecimento perfeito do mundo. Essa perícia se realiza pela provocação que a visão trágica de mundo proporciona esse perfeito conhecimento. Pela catástrofe, ou pela tragicidade da trama, explicita que a vida é simplesmente dor e sofrimento. O sujeito ao tomar conta dessa cosmovisão, essa age como calmante, que floresce a renúncia à vida. Disto, temos o conceito de resignação, a evidência que vida é insignificante. Ao negar a vontade, resulta em conceber o real sentido da vida que é o conflito entre as vontades. E ao se assimilar a razão da vida, se expropria da individuação, e por essa ação torna-se liberto — a liberdade é a alegria do espírito. Os espectadores olhando os movimentos representados pelo herói trágico que nega a vontade, acalmando-os, libertando-os, pelos menos momentaneamente, da *vontade* e pelos seus inúmeros desejos. Com isso, o conhecimento perfeito da essência mundo produz a resignação.

No que diz a respeito ao prazer que a tragédia suscita, Schopenhauer dirá que nosso sentimento não se liga ao belo, mas ao sublime, ele afirma que a tragédia é semelhante ao sublime dinâmico. O sublime em Schopenhauer segue a herança kantiana, com algumas distinções. Existem vários acordos e desacordos, transições, graus do belo para o sublime. Por exemplo, um dos graus mais elevados do sublime dinâmico é o espetáculo da nossa vontade contra a natureza inimiga. Todavia, não deve haver aflição entre o perigo, se não há o sublime, justo, pois, elas trazem a vontade individual. Ou,

ainda mais elevado, a revolta do mar, uma tempestade em alto-mar, o indivíduo impotente contra a natureza enfurecida, sendo um sujeito que conhece o objeto pleno, uma representação que leva a contemplação das ideias, sua vontade já não se manifesta.

Exatamente como o sublime, a tragédia nos eleva acima da vontade, não existem mais prioridades dos seus desejos, o prazer está em admirar algo que lhe repugna. Na vida, infelizmente, não é possível ter a satisfação verdadeira, o sublime é a revelação da ideia, dá o sujeito uma verdadeira satisfação. Assim, o herói é a figura que suscita o caráter sublime na peça trágica, é ele que proporcionará aos espectadores o impacto estético, o forte trovão que fulminará, mesmo por alguns instantes, as vontades individuais. Pois a libertação da vontade faz com que se apresente um mundo diferente, que dele podemos conhecer indiretamente pelo sentimento que é suscitado pela tragédia. A tragédia é o sentimento de não querer mais a vida, dirá Schopenhauer. No final a tragédia despertará no sujeito que a vida é um pesadelo e é necessário acordar. Constatasse que a negação da *vontade* é a negação da vida, pensamento que, depois de romper com seu mestre, Nietzsche abominará; suplicará aos homens que permaneçam fiéis a terra, a “*vida como ela é*”.

Enfim, Schopenhauer, diferente dos idealistas de sua época, não via um sentido final para seu sistema, como a filosofia da história que tomaria, posteriormente, o cargo de custodiar o santuário da realização do progresso e do trabalho, conceituação protestante em que o progresso é um claro sinal da providência divina. A busca do progresso é fruto da *vontade*, entretanto, não há um sentido em si do progresso, já que a conceituação da vontade exclui qualquer sentido de espírito de desenvolvimento histórico, ou seja, não existe sentido final para a vontade.

Todavia, conhecimento sem *vontade* é a transformação do mundo em uma forma de um grande espetáculo artístico sendo contemplado de maneira desinteressada, já que o conhecimento artístico é libertado da vontade. A “melhor consciência” é o estado de arrebatamento, o abandono do tempo e espaço, abandono do ‘EU’ é a completa paz. O mundo contemplado de maneira livre é uma autêntica atividade metafísica é uma atitude estética:

O gozo de tudo quanto é belo, o consolo que arte nos proporciona, o entusiasmo do artista, que lhe permite esquecer as preocupações da vida, [...] tudo isto se baseia no de que [...] o “em si” (*Ansich*) da vida, a vontade, a própria existência constituem um padecimento contínuo, em parte deplorável

(*jämmerlich*) e em parte horrível; contudo, a mesma coisa, quando contemplada como representação pura ou reproduzida pela arte, que libera de todo o tormento (*Qual*), proporciona um espetáculo cheio de satisfação.¹²⁰

Safranski diz que Schopenhauer foi o “primeiro a outorgar à estética um valor filosófico assim tão elevado, tal como nenhum outro filósofo antes dele lhe atribuirá.”¹²¹ Isso se deve a epistemologia adotada pelo filósofo alemão que não pretende explicar o mundo, mas apenas informar a respeito dele, logo, que para entender realmente o mundo, significa originar-se da experiência estética: “A filosofia procurou tantas soluções inutilmente e por tanto tempo, porque permitia a si própria caminhar pela senda ciência, ao invés de seguir pelo caminho da arte.”¹²²

Nesta perspectiva, a contemplação do mundo deve ser estética, pois está libertada dos impulsos da vontade. A filosofia é a intermediária entre a arte e a ciência: a estética é sua modalidade de experiência, enquanto os conceitos que emprega são os mesmos da ciência; ela não obtém as suas verdades por redes conceituais, entretanto ela “deposita em conceitos”. Notamos a diferença entre Schopenhauer e os outros filósofos, já que outros atribuem o grau mais elevado aos conceitos, Schopenhauer, entretanto, é a intuição que é superior. A arte, aos demais, é somente uma expressão inadequada da verdade. Em Schopenhauer, ocorre exatamente o oposto: os conceitos são a expressão inadequada da verdade, enquanto a arte é que mais se aproxima da verdade.¹²³ Neste sentido, o sentido do trágico tinha uma força imensurável na filosofia schopenhaueriana.

2.4 O tônico para enfrentamento da vida

Nota-se que nas perspectivas modernas, ao se indagarem o que é o trágico — a ideia —, a busca de uma ontologia, os poetas, filósofos sistematizaram especulações filosóficas de cunho metafísico a procura da coisa em si. Formulações subjetivas de como se dá experiência estética, se é ou não é uma assimilação imediata ou mediata do todo.

120

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação, Tomo I, p. 372.

121

SAFRANSKI, Rüdiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 398.

122

Schopenhauer, Frühe Manuskripte [Primeiro Manuscritos], 1804-1818, p.154 apud SAFRANSKI, Rüdiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 398.

123

SAFRANSKI, Rüdiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 399 a 400.

Friedrich Nietzsche auto intitulava-se como um ser trágico propôs uma filosofia sem sistemas, ou metafísicas, nem dualismo, “*além do bem e do mal*”. Sua obra *Assim falou Zaratustra* sintetiza a visão trágica de mundo: apresenta uma personagem que amou, odiou, sofreu, mas que nunca deixou de amar a vida. Foi além de si, *além do homem*, superou o niilismo moral e a metafísica, amou a si mesmo e como seu destino.

Nietzsche e sua filosofia floresceram com extrema potência após o rompimento com Richard Wagner e Schopenhauer. Entretanto, o jovem Nietzsche seguiu o pensamento da trágica sobre o alicerce do século XVIII e o início do XIX. Sistematizou princípios ontológicos constitutivos de uma tragédia metafísica, o *apolíneo* e o *dionisíaco*. Nietzsche, sujeito que fora muito influenciado pelo seu mestre, Schopenhauer, que influenciou na conceituação do princípio do apolíneo, que é a base, sobretudo, do princípio da individualidade. A presença do apolíneo está ligada intrinsecamente à noção de disputa, combate, que é a noção de *agon*. Essa visão está muito ligada às epopeias, os gregos, que, para ele, eram os homens mais humanos da Antiguidade, possuem traços de crueldade, desejo de progredir e destruir.

Todavia, esses pensamentos de força, de potência, não se caracterizam por ser um mero elogio a impiedade, atrocidade, ou da vingança. Para ele, o mundo pré-homérico, era governado pelos filhos da Noite: a Discórdia, a Velhice e a Morte. São forças primordiais personificadas da Teogonia de Hesíodo. Nietzsche, através desse conhecimento, busca mostrar como os gregos lidaram com a questão da crueldade. O mundo grego é sombrio e perigoso, o que de fato os gregos fazem o possível para se protegerem — o elogio às virtudes, às propriedades homéricas de sobrevivência neste mundo hostil. O resgate de Nietzsche das virtudes como inveja, ciúme, cobiça, ambição ultrapassam uma concepção dualista judaica cristã, indo além do bem e do mal. A Eris de Hesíodo, que para ele é geralmente interpretada, ou mal compreendida, é aquela que engradece a ambição, ela que dava asas aos gênios dos artistas, elevando a perfeição, mesmo que ela impulsionasse para a guerra. Neste sentido, os vícios podem ter seus elementos bons — ou melhor, não é apenas bom, mas é, sobretudo, uma mistura de ambos, se é mais ou se é “menos bom”, depende de quem diz ou a circunstância da ação.

Os gregos, Nietzsche diz, era um povo invejoso, não como defeito, mas como um elemento de influência boa, pois quanto mais o grego é nobre nas ações, tanto mais é

fogo da sua ambição. Os gregos são um povo guerreiro, a epopeia grega, exemplo poético dessa virtude, transforma a crueldade em rivalidade, ou melhor, eleva o mundo grego a uma apologia a *agon*. Como no exemplo na “repetição incansável das cenas de combate e de horror da guerra de Tróia é contemplada por Homero *com delícia*”¹²⁴, justo porque a epopeia é a legitimação do combate e da alegria de combater. Podemos notar que o sentido *agon*, apresentado por Homero, está em outra perspectiva diferente da moral moderna, a luta não realiza contra um mal em si. Nietzsche afirma que para Homero, “tanto os troianos como os gregos são bons. Não é aquele que nos inflige dano, mas aquele desprezível é tido por mau.”¹²⁵ O inimigo não é considerado mal, o mal seria a falta de virtude.

Como afirma Machado, para entendermos a noção de *agon* não podemos nos aferrar no sentido moral, isto é, o juízo negativo do combate, mas, sim, no prisma de uma “resposta épica à questão do sofrimento, da crueldade, da morte”.¹²⁶ Essa, que para Nietzsche, só pode ser compreendida profundamente pela noção de individualidade. Ele argumenta alicerçado no sentido de *agon*, uma noção de luta individual. Essa óptica aponta para o brilho de uma vida bela, não para uma vida feliz, mas pelas conquistas heroicas do indivíduo, a busca do *Kleos*, a glória.

É essa arte apolínea, o princípio de individuação. A epopeia cria o indivíduo para arte da luta, a busca constante para a glória. A caracterização da luta pelos prestígios, o ressoar do nome pela eternidade. Em suma, o sentido de *aristéia*, isto é, a vida por desafios. Por essa razão, o mundo só tem sentido para o grego homérico pela constante luta por feitos, não apenas isso, estes feitos devem ser contados pelos homens vindouros. O símbolo máximo dessa luta é o signo da eternidade; já que o homem é mortal e tem uma vida efêmera, o que vale nisso tudo é simbologismo de suas ações gloriosas na vida sendo contadas e recontadas, elevando para uma imortalidade literária.

124

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p. 204)

125

Nietzsche. Humano Demasiado Humano, p. 30.

126

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) (p. 204)

A figura do poeta é essencial para o compartilhamento deste signo, justo, pois, é ele o mestre do *Kleos*, a ele confere a transmissão das glórias. Todavia, para herói atingir a glória é preciso enfrentar a morte, ou seja, é preciso arriscar a vida pela glória. A epopeia é a resposta ao sofrimento da dor, e ao sentido findável da dor. Como o herói que luta pela glória, marcará a memória dos homens que contaram com fervor os seus feitos. Toda violência da guerra, visa ressaltar de como é difícil atingir esse objeto, ou seja, infelizmente não são todos os que podem alcançar a glória, mas somente os fortes. Entretanto, que pelos feitos dos bons homens anestésiam os demais homens com o medo da vida apresentando a eles uma narrativa que, para os homens que se desviem do medo do sombrio e da desgraçada, que o sentido da vida transformará em um novo prisma, agora não mais ressentido, mas em uma aceção bela, artística, uma percepção de vida como uma causa boa a se lutar. No fundo, cria-se um modelo, um ideal a se seguir, dando sentido para a vida que é a sina humana.

Mas para seguir esse ideal humano, primeiro vem o modelo dos deuses. No mundo grego, os homens e deuses são indivíduos, não havia uma distância demasiada moral entre os homens e os deuses. Os gregos não viam os deuses homéricos, como seres distantes, intocáveis, ou como senhores acima deles e eles como meros servos, como faziam os judeus. Como diz Nietzsche, viam como “apenas o reflexo, por assim dizer, dos exemplares mais bem-sucedidos de sua própria casta, um ideal, portanto, e não um oposto de seu próprio ser. Sentiam-se aparentados uns aos outros, havia um interesse mútuo, uma espécie de simaquia.”¹²⁷ Contudo, temos uma diferença entre eles: o afastamento entre homens e os deuses. Os primeiros são mortais, enquanto os segundos são imortais. Com essa discrepância faz com que os homens devam se esforçar ao máximo para se aproximar de um deus, mas com devida prudência.

O ideal de força e de glória que impulsionou se manifestou em “Apolo fez com que nascesse todo o mundo Olímpico, e neste sentido devemos considerar Apolo como pai do mesmo.”¹²⁸ É Apolo que personifica a ideia de indivíduo. Nietzsche encaixa a imagem divina de Apolo no princípio de individualidade de Schopenhauer, que vimos

127

Nietzsche. *Humano Demasiado Humano*, p. 54.

128

Nietzsche. *A origem da Tragédia: Proveniente do Espírito da Música*, p. 30.

anteriormente, o qual se caracteriza pelo espaço e tempo, também, como, as condições formais de objeto. É a pulsão apolínea que dá forma aos objetos, ela cria a individualidade. Apolo cuidou para que os homens guardassem uma tradição da memória daqueles indivíduos que se destacaram em glória, coragem, para que no futuro os outros indivíduos se esforcem como seu antecessor.

Apolo é deus do sol é a divindade da luz. Dessa iluminação vem o conceito apolíneo, como próprio deus: que se caracteriza pelo brilho e a aparência, o deus das representações oníricas. No entanto, a propriedade luz não é atributo exclusivo de Apolo, existem outros deuses olímpicos que também possuem essa característica. O belo brilho dos mundos dos sonhos, cuja produção o homem é um artista perfeito, é a condição da existência para toda arte plástica que, é também, como veremos, uma parte essencial da poesia. Gozamos a imediata compreensão da figura, todas as formas falam conosco, não há nada de indiferente e desnecessário. Na vida mais elevada dessa verdade do sonho ainda temos o sentimento transparente de sua aparência; pelo menos é esta a experiência jovem nietzschiana, para cuja continuidade e as normalidades teriam de citar diversos testemunhos e os ditos dos poetas.

É o brilho que os mortais procuram, quanto mais feitos de coragem e glória, mais brilho eles possuem, mas, evidentemente, bem ínfimo em relação aos deuses. Essa luminosidade se contrapõe as fraquezas, o ressentimento, a força contra os infortúnios da vida. A representação da luz na epopeia é contra as trevas, é a proteção para os homens. É a proteção pela narrativa, a poesia épica é o escudo da coragem contra as desgraças da vida. E ela só pode ser entendida como uma singularidade artística, ou melhor, uma “ilusão artística”.

O sentido nietzschiano de ilusão artística, é no sentido que o brilho apolíneo é uma aparência e, como também, a epopeia é uma manifestação fisiológica do sonho. A arte, pela ilustração dos deuses, se manifesta como o sonho, como uma embriaguez. Como ele mesmo afirma que para que exista a arte, “que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer, é indispensável uma condição fisiológica a prévia: a *embriaguez*.”¹²⁹ A conceituação de embriaguez, apolínea produz, acima de tudo, como ele

mesmo diz: “a irritação que fornece ao olho a faculdade da visão.”¹³⁰ Essa visão, a mesma discutida em *O Nascimento da tragédia*, é o abrigo, o olhar de alegria o que há de sombrio no mundo.

Essa categoria de aparência, uma das originalidades *O Nascimento da tragédia*, é uma crítica da metafísica racional — isto denota um dos primeiros sinais do que viria a ser a sua posição no futuro, no que se refere a metafísica. A criação apolínea, as figuras de Apolo e dos deuses do olimpo, são representações, criação da arte apolínea. No fundo são ficções que impulsionam os homens, é um mito poético. A “ilusão artística” é o rumo da luta, são as miragens de sentido, o combustível para enfrentar a vida com desejo profundo.

O poeta, que é o narrador autêntico, é o que transmite a memória aos ouvintes/leitores que pela linguagem podem saber dos feitos dos grandes homens de glória, através das provocações suscitadas pelas tramas. Como a exemplo a *Odisseia* homérica, como diz Gagnebin, “relato exemplar de uma longa viagem cheia de provações e descobertas, da qual o herói sai mais rico em experiências e em história, mais sábio portanto.” Isto é uma grande singularidade nietzschiana, a qual os modernos perderam com o passar dos tempos, a possibilidade de compartilhar, lembrar e rememorar, um ritual de fortalecimento do espírito. Assim como os “Feácios não se casam em escutar as lembranças de Ulisses e esquecem mesmo do sono, o porqueiro Eu meu adoras suas histórias e as avalia com competência literária, Penélope e Ulisses trocam histórias e carícias”¹³¹, ou seja, uma capacidade enorme de lembrar e contar. Assim como, proteção apolínea é um espelho luminoso que os gregos colocam entre eles contra as atrocidades da existência.

As atrocidades, o sofrimento humano, *O Nascimento da tragédia* endossar concepções schopenhauerianas de como a arte épica exercita o poder de libertação da vontade. Como a vida é insuportável pelos seus inúmeros sofrimentos acometidos aos mortais, a aparência apolínea cria uma ilusão protetora contra os escândalos da existência. Isso vem do princípio de individuação, como diz Machado, a criação

130

Idem. p. 61

131

Gagnebin, Jeanne-Marie. O Trabalho de Rememoração de Penélope, p.11

homérica, a luz, encobre todas as forças de dominação do Estado, da família, e, claro, da existência, o modo de triunfar sobre “sofrimento apagando os seus traços ou dele se esquecendo.”¹³²

O elemento estético é uma das suas características. A beleza da harmonia do equilíbrio, a simetria, é a qualidade marcante no mundo grego, equilíbrio, proporção, esses atributos vêm do divino, do deus Apolo. O mundo da beleza, do sonho, o mundo da arte. É a necessidade prazerosa do conhecimento, exprimidas pelo seu deus Apolo: “deus de todas as formas criativas e, ao mesmo tempo, o deus-adivinho.”¹³³ Essa capacidade adivinhação é aparato simbólico do conhecimento profundo do mundo da natureza e, em geral, a arte. Uma representação de vida bela, uma aparência que torna a vida vale a pena ser vivida, ou melhor, digna para se lutar.

A beleza, no sentido nietzschiano, está na sensação de prazer, que oculta a verdadeiras intenções da vontade, ou seja, algo que é belo porque apresenta uma aparência de algo que agrada, a beleza é o prazer, aquilo que encobre o sofrimento. Nada diz sobre o objeto de prazer, ela só diz, ou aparenta o que agrada e o que tranquiliza. Essa calma que a beleza proporciona está intrinsecamente ligada a dimensão ética da beleza. As sensações serenas de liberdade provem das características apolíneas das medidas justas. Como diz Nietzsche:

Seu olhar deve ser “radiante”, correspondente à sua origem, mesmo quando irado se deve refletir nele o brilho formoso. E assim valeria para Apolo, num sentido excêntrico, aquilo que diz Schopenhauer do homem preso no véu de Maia, *Mundo como Vontade e Representação, I Volume*: “Como no mar tormentoso, que, limitado por todas as partes, eleva e abaixa com bramidos montanhas de água, está num barco o marinheiro confiando na frágil embarcação, assim se situa, num mundo de torturas, tranqüilo o indivíduo apoiado no véu e confiando no *principium individuationis*”. Sim, poder se-ia dizer de Apolo que nele recebeu a confiança inabalável naquele “principium” a sua mais excelsa expressão, e deseja-se mesmo designar Apolo como o magnífico quadro divino do *principii individuationis*, de cujo gosto e olhar falaria para nós todo o desejo e sabedoria da “aparência”, inclusive a sua beleza.¹³⁴

132

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 208.

133

Nietzsche. A origem da Tragédia: Proveniente do Espirito da Musica, p. 24.

134

Idem, p. 25.

Essa tranquilidade de ser é o equilíbrio, isto é, não nada de menos ou de mais: é o conhece a te mesmo, não como uma ferramenta psicológica ou uma consciência de uma bela reflexão, mas, como diz Machado, “o reflexo apolíneo, um jogo de espelhos pelo qual o homem se vê como belo reflexo da beleza e da medida, que ele mesmo criou.”¹³⁵

Todavia, a arte tem um elemento antagônico extremamente forte de natureza, um caráter titânico bárbaro. Se a primeira experiência, apolínea, eleva o espírito em harmonia e beleza, a segunda se caracteriza por impelir a realização da evolução: é a destruição, é o efeito dionisíaco. Então, logo, temos uma luta entre apolíneo e o dionisíaco; razão contra os instintos.

O dionisíaco é caracterizado pelo transe, os fervores das festas dionisíacas, orgias, contemplação a glória de Dionísio, o deus penetra que entrou no ideal de luminosidade grega. Nietzsche, afirma que seu ritmo selvagem vindo da Ásia, pensamento comum no século XIX, entrou de forma excêntrica na cultura grega homérica. Isso apresenta o sentido de terror, uma negação aos valores apolíneos. Diferente do princípio de individualidade, é um processo reconciliação com coletivo, é o sentimento místico de harmonia entre as pessoas e a natureza. Homem pelo êxtase sente-se livre da individualidade, por uma tempestade alegria, mas depois do êxtase profundo a alegria se transforma em um grande sofrer. Nem mesmo as fronteiras de castas são empecilho para o festejo quando existe a liberdade, não há nobres e, muito menos, plebeus.

Neste bacanal de puro êxtase produz a desintegração do eu, uma abolição da subjetividade até o total esquecimento de si, é a sensação de desprender de si mesmo. A possessão é tamanha que acaba acontecendo desgraças em meio ao fervor, uma impetuosidade dos instintos. Como no caso da tragédia *As bacantes* de Eurípedes, a perda de consciência, ou melhor, o delírio de Agave (filha de Cadmo, o fundador de Tebas), ela em plena loucura, espumando pela boca, olhos de delírio esquarteja Penteu, com o auxílio das irmãs (Penteu culpado por querer contemplar as bacantes sem a permissão e é sacrificado). Em sua alucinação quando pega a cabeça, que fora cortada, vê uma cabeça de leão. Quando, entretanto, volta a si arrepende-se do ato feito, o sofrimento em demasia arrebata em seguida.

Por esse frenesi, a representação da Grécia em Nietzsche é bem diferente das percepções de Winckelmann e Goethe, as quais representavam como bela e serena. Já Nietzsche tinha aos gregos um olhar primitivo, de povo guerreiro, selvagem e bárbaro, uma sociedade que “desenvolveu uma cultura excepcional valiosa dominado e redirecionado seus impulsos”¹³⁶ Todavia, essa visão não é nova, Hölderlin já apresentava essa violência grega.

Até sua filosofia da tragédia, apolíneo e dionisíaco, é fortemente influenciada pela dualidade schopenhaueriana de intelecto e vontade — mas não apenas isso —, como diz Hollingdale: “principalmente à arte e à natureza, extraídas de Wagner.”¹³⁷ Wagner *Arte e revolução* apresenta dois conceitos principais que ele discorre em sua obra que influenciaram em demasia o jovem Nietzsche, a dicotomia entre Homem e a Natureza, e a Arte e o homem. Esses elementos vão auxiliar na sua composição dos conceitos da filosofia do trágico, de princípio. Nietzsche, em sua juventude, estará preso, em grande medida, a essa dicotomia. Contudo irá se desvencilhará, mas somente 1876, quando romper com Schopenhauer e Wagner. Neste sentido, *O Nascimento da tragédia* publicado em 1872, está alicerçado, como diz Machado, em um princípio ontológico de um sentido único metafísico, o uno, e não uma aparência, ou uma representação fenomenal, “é como a vontade schopenhaueriana: único, eterno, incondicionado.”¹³⁸ Esse uno, segundo Machado, permite compreender o dionisíaco é fundado em sentido metafísico:

Da mesma maneira creio, se sentiu anulado o homem culto grego, em presença do coro satírico; e isto é o primeiro efeito da tragédia dionisíaca, que o estado e a sociedade, os abismos em geral entre homem e homem, cedam a um potentíssimo sentimento de unidade, o qual reconduz ao coração da Natureza.¹³⁹

Como diz Machado, isso abre especulações que o dionisíaco é fundado no uno de forma metafísica, ou seja, algo de puro, originário de uma *coisa em si*. Essa perspectiva

136

Hollingdale. Nietzsche Uma Biografia, p. 98.

137

Idem, p. 84.

138

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 218.

139

Nietzsche. A origem da Tragédia: Proveniente do Espírito da Música, p. 46.

retorna a vontade universal de Schopenhauer, aquilo move o mundo, a essência de todas as coisas, existe algo que rege relação entre o apolíneo e o dionisíaco.¹⁴⁰

É interessante que dessa luta ontológica, entre apolíneo e o dionisíaco, o apolíneo repreendendo sempre a invasão do dionisíaco; a razão em luta constante contra os instintos. Mas não se resumindo a apenas a isto, há momentos de reconciliação, mesmo que sejam de forma periódica. E é exatamente essa periodicidade entre essas duas pulsões que geram a arte trágica. A arte trágica é rica entre as duas experiências, confraternizando com Apolo e Dionísio. Deste modo, a tragédia não seria antagonismo, mas, ao contrário, uma reconciliação.

Aparenta ser um idealismo hegeliano, mas não é bem isso. Apolíneo e dionisíaco não se transforma em uma síntese. Pelo contrário, são dois tipos de força cada uma, de alguma forma, vencedoras. A filósofa Sarah Kofman nega essa interpretação dialética, ela prefere uma leitura heraclítica uma relação de conflito, “o triunfo provisório de um dos dois lutadores dando a aparência de uma harmonia, enquanto a guerra e a luta são, de fato, permanentes.”¹⁴¹

Dessa união entre os dois princípios constitui a tragédia, e esta suscita uma compreensão, a qual Machado chama de beleza, uma forma de sublime, ou melhor, um sonho do sublime com a embriaguez. É um desacordo, como uma dissonância, uma desarmonia entre as duas pulsões, mas que no final entram em um acordo. Isso em termos técnicos seriam as dualidades filosóficas modernas: no que se refere a Kant; imaginação e razão; Schiller; sensível e suprassensível, Schelling; intuição sensível e contemplação absoluta, Schopenhauer; representação e ideia, e, finalmente, Nietzsche apolíneo e o dionisíaco. O que podemos constatar é que sempre há um elemento que limita as potências: a primeira pela forma, o sentido de finito; já a outra, é aberto as limitações, é informe.

As dualidades modernas são conceituações de diálogos que, por um lado, há um dominante que se relaciona com seu inferior, de outro modo, uma relação que depende do

140

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 218.

141

Cf. Kofman, Nietzsche et la scène philosophique, p. 68-70, apud Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 220.

outro; seja no sentido de grandeza, no que diz a respeito de poder ou força sobre o inferior. Essas características são bem explicitadas por Machado, elementos que estão na obra de Nietzsche, sua tradição kantiana, isto é, o condicionado e incondicionado, umas das marcas do sublime de Kant.¹⁴²

Essas dualidades apresentadas por Nietzsche são: o horror dionisíaco e a representação apolínea, ou, em outros termos, embriaguez e a imitação. Do conflito entre os dois, não é o horror dionisíaco que é o sublime, mas a representação teatral do horror. Como também, não é a embriaguez apolínea que é o sublime, mas, sim, a imitação, a representação apolínea da embriaguez. O sublime é à essência da natureza. Seria um “intermediário entre a beleza aparência e a verdade enigmática e a verdade enigmática e tenebrosa, possibilitado pela união de Apolo e Dionísio existente na tragédia.”¹⁴³ A apreciação da tragédia não se dá mais como aparência, como nas representações artísticas da beleza, e sim ela um símbolo, um signo de verdade. A tragédia é a arte simbólica, que expressa a verdade dionisíaca pela ilusão apolínea.

Em suma, a arte trágica é a arte que o sublime que produz o simbólico na monstruosidade da natureza. Já que o apolíneo é aparência, o dionisíaco é o símbolo do horror da natureza. Essas realidades se apresentam as pessoas através de máscaras. A tragédia é a união das duas pulsões, que permite ação pelo distanciamento apolíneo da visão, ao terror da natureza. Em suma, o apolíneo é o belo e artístico, enquanto o dionisíaco é o terror da natureza. Essa relação se dá pela impossibilidade de uma apresentação direta do dionisíaco, por essa razão a necessidade da intervenção de Apolo, que propicia a aparência como um modo de tornar suportar a presença do divino ao homem. Como diz Machado, o sentido, ou apresentação do sublime para “Nietzsche é uma “apresentação indireta”, uma “apresentação negativa” do terrível da natureza, da vontade, do uno originário, possibilitada pela arte trágica.”¹⁴⁴

142

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas), p. 220 a 222.

143

Idem, p. 223.

144

Idem, p. 224.

Essa pulsão da arte, transfigura da própria vontade, e essa está nos próprios gregos, a vontade queria se ver transfigurada em obra de arte. Nietzsche, como discípulo, se aproxima de Schopenhauer evidenciando que a vontade está por trás da arte apolínea e dionisíaca. No final a tragédia grega é um ato metafísico da vontade. A vontade é a essência do mundo, da vida, como a tragédia, causa pelo absurdo da existência, o terror dionisíaco, selvagem, somente as representações tonam a vida possível.

As duas forças opostas da tragédia nietzschiana realizam-se a reconciliação de forma não-dialética, elas, agora, se tornam complementares. Não há mais um caos, ou propriamente um cosmo na tragédia, mas um “caosmo”. Em Nietzsche isso significa: “na tragédia, Dioniso fala a linguagem de Apolo, Apolo fala a linguagem de Dioniso.”¹⁴⁵

No que refere a finalidade da tragédia, Nietzsche interpretará a catarse com uma patologia, isto é, uma outra perspectiva para interpretação aristotélica, que é uma *mimesis* da compaixão do terror, que serão purificados por uma *mimesis* que produzirá prazer pela intelecção do reconhecer a essência do terror e da compaixão. Nietzsche analisa a cartasse musical sobre a ótica da *Política* de Aristóteles que a purgação tem sentido de um tratamento médico. Neste sentido, Nietzsche analisa a catarse sobre a olhar de uma descarga de determinados humores cuja concentração anormal está no estado patológico. Essa patologia teria a fonte do próprio distúrbio, quando esta fonte cessa produz o alívio.

A finalidade trágica nietzschiana é fazer o espectador aceitar o sofrimento com alegria, é naturalizar o sofrimento como algo comum na vida humana. A tragédia é um espetáculo musical, que exprime analogia, a relação da coisa em si e do fenômeno. É a consolação metafísica para ouvinte. A tragédia é capaz de produzir a alegria, prazer com aniquilamento do indivíduo, o horror trágico se transforma em alegria de viver. Pela tragédia, a apresentação da arte dionisíaca, nós podemos, mesmo que por alguns instantes, ser o ser primordial, sentimos seu desejo. Nietzsche a vida eterna continua fluindo:

(...) Pois é nos exemplos isolados de tal destruição que entendemos o fenômeno eterno da arte dionisíaca, que manifesta a vontade em sua onipotência por assim dizer atrás do *principium individuationis* a vida eterna longe de todo fenômeno e apesar de toda destruição. O prazer metafísico no trágico é uma tradução da instintiva e inconsciente sabedoria dionisíaca em linguagem da imagem; o herói, a maior aparição de vontade, é negado para

nosso prazer, por ser apenas aparição, não sendo tocada com sua destruição a vida eterna da vontade. “Cremos na vida eterna”, exclama a Tragédia; enquanto que a Música é a idéia imediata desta vida. Um fim completamente diferente possui a arte do plástico: Aqui anula Apolo os sofrimentos do indivíduo pela glorificação brilhante da eternidade do fenômeno, aqui a beleza leva de vencida a dor inerente à vida, o sofrimento se faz desaparecer dos traços da Natureza, por um certo modo mentiroso. Na arte trágica e em seu simbolismo a Natureza se nos dirige com sua voz verdadeira, não dissimulada: “Sede como sou! Sob a mudança contínua dos fenômenos, a mãe primitiva eternamente geradora, a que eternamente obriga à existência, a que eternamente se contenta nesta mudança de fenômenos!”¹⁴⁶

O propósito de Nietzsche é interpretar a tragédia como uma metafísica musical, o mito trágico é a metafísica do artista, o imitador. A natureza é artística, arte imita a natureza que já é artística, uma pulsão; o artista imita as condições criadoras imediatas da natureza. A música na tragédia é expressão dionisíaca, é a “força comovedora do som, o curso unitário da melodia e o mundo incomparável da harmonia. No ditirambo dionisíaco é impelido o homem para o maior aumento de suas aptidões simbólicas.”¹⁴⁷ A verdadeira tragédia musical expõe ao espectador a uma onisciência que o faz ir além da superfície das coisas. Aliás, com auxílio da música penetra no interior e apresenta o interior das vontades, a luta gloriosa do herói que cai, mas pela ação da sua força alegre com seu aniquilamento. Machado afirma: “O torna o “ouvinte estético”, da tragédia, na verdade, um ouvinte metafísico.”¹⁴⁸

A tragédia é uma bebida sanativa, tem função terapêutica purificar a vida do povo, é um remédio metafísico. É um calmante como pensava Schopenhauer? Não para Nietzsche, ela é um tônico que faz o espectador se alegrar com o sofrimento e, como também, com destruição da individualidade, e não sendo um aniquilamento do mundo, da vida ou vontade. O consolo está na arte salvar a vida:

Com este coro se consola o heleno profundo, o único igualmente apto para as dores mais suaves e mais cruéis, que com olhar enérgico fitou o terrível impulso de destruição do que se chama história mundial, da mesma forma como fitou a crueldade da natureza, encontrando-se em perigo de ansiar por

146

Nietzsche. A origem da Tragédia: Proveniente do Espírito da Musica, p. 86.

147

Idem, p. 29.

148

Machado, Roberto. O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche (Estéticas) p. 240.

uma negação budista da vontade. A Arte o salva, e pela Arte se lhe salva a vida.¹⁴⁹

Por fim, podemos notar que essas representações estéticas, poéticas e filosóficas, apresentadas no decorrer do trabalho, referente à tragédia, resultaram no surgimento de várias ramificações, especulações de cunho intersubjetivo e subjetivo em pensar a tragédia em relação à vida. Diferentemente dos gregos, cuja preocupação era com a composição da *poiesis*, isto é, os elementos que compõe a tragédia, a técnica correta para compor uma bela tragédia; apresentação de imitações universais de temor e compaixão. A procura de sistematizações poéticas e filosóficas fez medrar novas formas de arte trágicas. Mesmo com a influência grega, essas serviram como inspirações para uma criação de uma nova arte trágica; não apenas isto, mas elementos que direcionam a tragédia ao trágico — característica intrínseca à tragédia — o efeito estético de extremo impacto nos espectadores.

Destarte, podemos pensar os sentidos da tragédia e do trágico de uma forma histórico-literária, e não como um tratado de arte filosófica. O tratado filosófico da arte assimila como uma ideia de unidade, enquanto o primeiro pretende demonstrar a multiplicidade. Walter Benjamin afirma que à hermenêutica histórico-literária tende a relativizar no devir que lhe é própria, o processo histórico é contingente.¹⁵⁰ Nesta perspectiva, podemos pensar que o sentido do trágico, como uma incitação estética da tragédia, não como uma ideia pura do objeto transposto de forma unitária para espectador, mas a dos estados subjetivos do observador projetados na obra, isto é, um sentido de empatia que espectador tem pela obra.

Diga-se o mesmo para a finalidade trágica. Benjamin, assim como Nietzsche, distancia-se das finalidades moralizantes do trágico. Posto que Benjamin se encontre em continuidade com a tradição iniciada por Schiller, que perpassa o próprio Nietzsche, e que se baseia na distancia da ideia que a tragédia se constitui em finalidade moral para as boas virtudes. Neste sentido, Benjamin contrapõe a tradição hermenêutica de um aristotelismo moralizante, principalmente a leitura do classicismo. Nietzsche e Benjamin,

149

Nietzsche. A origem da Tragédia: Proveniente do Espírito da Musica, p. 46 a 47.

150

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.26.

deixando um pouco de lado a *Poética* e fundamentando-se na *Política* de Aristóteles, “consideram que a única possibilidade de *kátharsis* é aquela proporcionada pelos ‘cantos dinâmicos’ e ‘entusiasmados’, que deixam a alma leve e, principalmente, liberta das amarras moralizantes, proporcionando um ‘alívio misturado ao prazer’ ou ainda uma ‘alegria inocente.’”¹⁵¹ Deste modo, seria possível desvincular a finalidade da tragédia ao aperfeiçoamento moral e estimular uma alegria inocente, isto é: “o *ἔλεος* [piedade] aristotélico devia ser entendido apenas como um impulso ativo para aliviar os sofrimentos e as angústias do outro, e não como um colapso patológico à vista de um destino terrível, ou seja, não como *pusillanimitas*, mas como misericórdia.”¹⁵²

Podemos notar que no classicismo (como em Corneille) a tragédia tornou-se o modelo para os bons costumes, o normativo para boa conduta moral, ela foca nas desgraças que ocorrem com o afastamento da verdade, perdendo, assim, o seu lado místico. Entretanto, a arte trágica na modernidade passa para um sentido mais subjetivo e estético e menos ligado ao aperfeiçoamento moral. No século XIX a busca pela verdade havia diminuído consideravelmente, não é atoa que foi uma época marcada por uma intensa guerra política. O espírito de por em prática, do fazer industrial havia penetrado até mesmo na metafísica.

A conceituação kantiana de “prazer desinteressado” da arte entre razão teórica e a razão prática, a arte para Kant, consistia em uma preparação (*warmlaufen*) para as tarefas consideradas mais elevadas que eram exigidas pela razão prática. O imperativo categórico afugenta aqueles que se limitam a usufruir sem nada fazer em troca como, também, para aqueles que se recolhem à contemplação. A religião romântica da arte, ao contrário de Kant, situava no apogeu do espírito humano. Deste modo, ela não deveria ser engolfada por uma utilidade comum, ela deveria se permanecer desinteressada; entretanto receber também um impulso ativista, no dizer de Wackenroder: o artista é um “construtor

151

CHAVES, Ernani. O “silêncio trágico”: Walter Benjamin entre Franz Rosenzweig e Friedrich Nietzsche. In: No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, p. 202. apud MOTA, Thiago. Tragédia e filosofia da história em Benjamin. Cadernos Walter Benjamin, v. 3, p. 1-23, 2010.

152

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.55 a 56.

de mundos em miniatura”, construído dentro dos seus sonhos que sonha a própria realidade.¹⁵³

Destarte, a arte e o poderio imagético romântico não se limitavam apenas na libertação e sonho de salvação pela arte, mas um fazer experimental da ação, realizar através da sensibilidade criadora. Para movimento romântico, o Ser é uma *poíesis*, ou seja, uma formação criadora. Como diz Safranski, o romantismo por nenhum momento pretendeu separar-se do mundo da ação, “mas entendia a si mesmo como projeto de vanguarda de autorrealização baseada na atividade criativa.”¹⁵⁴

Neste sentido, a tragédia moderna passou por várias formas de utilização para vida, desde o sentido metafísico, sentidos para vida e, também como, projetos de cultura e nação. O jovem Nietzsche que acredita poderia encontrar na Grécia o modelo para guiar a cultura alemã. O retorno aos antigos, e criar uma metafísica como o propósito de legitimar a arte wagneriana, a fim instaurar uma nova civilização mais forte e promissora. E a figura de Wagner, simboliza o nascimento dionisíaco, a tragédia moderna seria a obra de arte total. Como dirá Machado: “*O nascimento da tragédia* é um centauro nascido do cruzamento da arte, da ciência e da filosofia”, ou seja, é arte nas transformações de poder transforma e entender a vida.

O romantismo marcou como uma época de uma metafísica faminta de ação como nos anos selvagens no princípio do século XIX. Primeiramente, temos no século XVIII a “filosofia da reflexão” kantiana, era uma filosofia da prática. Kant sistematizou uma filosofia transcendental como uma preparação para uma ética prática adequada à época. Os continuadores, apesar da complexidade de sua filosofia, considerava demasiada limitante. Segundo eles, o *Ser (Sein)* e o *Dever (Sollen)* se enfrentavam sem suficiente mediação. Por essa razão, era necessário, dizem eles, refutar o dualismo kantiano. Para isso se utilizaram da dialética, que se resume na equação: não somente o *Ser* teria que *Dever*, como *Dever* teria que *Ser*. O *Ser* seria doravante a uma atividade do *Eu* (Fichte)

153

SAFRANSKI, Rudiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 401 a 402.

154

Idem, p.402.

ou o “sujeito animado da Natureza” (Schelling), o “espírito do mundo” (Hegel), ou a vontade (Schopenhauer).¹⁵⁵

Bem, como essas explicações, poderemos adentrar os contos rodriguianos que representam a vida na tragédia, ou a tragédia na vida: *a vida como ela é*.

3. O TRÁGICO RODRIGUANO

Se vivemos próximos demais a uma pessoa, é como se repetidamente tocássemos uma boa gravura com os dedos nus: um dia teremos nas mãos um sujo pedaço de papel, e nada além disso. Também a alma de uma pessoa, ao ser continuamente tocada, acaba se desgastando; ao menos assim ela nos parece afinal — nós nunca mais vemos seu desenho e sua beleza originais. — Sempre se perde no relacionamento íntimo demais com mulheres e amigos; às vezes se perde a pérola de sua própria vida.¹⁵⁶

3.1 O pessimismo antropológico

Tencionamos nas primeiras partes do trabalho apresentar alguns elementos, conceitos e sentidos cósmicos na história da tragédia e do trágico. Portanto, a partir deste momento, empenharemos em apresentar o universo trágico do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

A cosmologia trágica rodriguiana se delimita, *grosso modo*, por uma antropologia pessimista e judaico-cristã de mundo. Neste sentido, sua cosmovisão está alicerçada na conceituação mitológica de “*natureza humana*” marcada pela queda adâmica, isto é, o pecado original que, em perspectiva agostiniana¹⁵⁷, se fez por uma desobediência de uma regra divina: deus propôs uma diretriz — que a princípio aparentava ser fácil — a qual o homem deveria cumprir, já que os homens como criaturas devem seguir a vontade do seu criador. A falta (*hamartia*), entretanto, não se conservou impune. As consequências do pecado realizaram-se com a morte corporal e a queda do paraíso (os homens, diferente dos anjos, não são imortais). Por essa razão, os pais da humanidade deixaram como herança o peso da culpa para todos os seus filhos, a condenação pelo pecado que, para olhar judaico-cristão, é inevitável é o seu destino; o homem sempre carregará a marca do pecado.

O pecado é estado de estar no mundo, é ato de malfazer, é o destino interiorizado no humano¹⁵⁸. O homem, no cosmo cristão, é visto como mal e sua redenção vem do divino, não há atos benignos sem a ação de deus. Podemos citar o exemplo da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* — existe uma frase bem interessante: “O mineiro só é solidário no câncer”. A frase postula o ser-humano como um ente refratário e distante de deus. Deste modo, não há como conceber o amor ao próximo, ou o amor a si mesmo, já que existe um distanciamento da ação divina. Logo, o sentido da frase traz a

157

Deus impondo uma lei ao homem de não comer o fruto de determinada árvore, estaria, na realidade encarecendo à obediência. Como Agostinho disse: “O que no preceito se recomendou foi a obediência — virtude que é como que a mãe e guardiã de todas as virtudes na criatura racional. A criatura racional foi criada de tal feição que lhe é útil estar sujeita à obediência e é-lhe prejudicial trazer a sua própria vontade e não a d’Aquele por quem foi criada.” AGOSTINHO, Santo. A cidade de Deus Livro 2, p,1275.

158

Sabemos que há inúmeros debates teológicos referentes ao pecado e ao sentido de mal, mas esse não é sentido do trabalho. Todavia, estamos à procura de elementos estéticos da história da tragédia e do trágico em Nelson Rodrigues.

reflexão de se perder no interior de si e no mundo externo. A imagética rodriguiana é afirmação que o amor não é deste mundo, mas do divino; o poder de amar ao próximo depende da graça de deus. “Aceitando o amor divino, a criatura denega-se a si própria, ama e odeia como Deus. Renunciando a si, ela renuncia ao mesmo tempo a todas as relações mundanas.”¹⁵⁹

O teor melancólico e, muitas vezes, mórbido de suas peças, aproxima de uma visão gnóstica de mundo, isto é, o mundo como uma prisão cósmica do ser-humano. Para filosofia Gnóstica, que conceitua a criação do cosmo vinda de um poder inferior, ou um desequilíbrio do universo superior, a criação do homem teria acontecido em mal dia de deus — seria uma vomição de deus? A vida não teria sido criada por um deus bom e condescendente, mas um por um deus mal. Neste sentido, a raça humana estaria predestinada a vagar na lama e na miséria, e apenas pelo reconhecimento de sua condição inferior é que teria a possibilidade de algum tipo de redenção, apenas pela *gnose*. Entretanto, a *gnose*, “além de ser solitária, chegando quase ao solipsismo, não seria para todos, apenas os escolhidos, a elite que possui a centelha divina, a atingiriam, fazendo com que, a grande maioria, continue penando neste reino de desgraça, escuridão e sofrimento”.¹⁶⁰ Este é um dos vários sectarismos que podemos interpretar no teatro rodriguiano.

Todavia, outro polo, que é extremamente importante na obra de Nelson, é o amor (*caritas*) e a compaixão. Podemos notar a grande influência de Dostoiévski em Nelson, que amor é a única maneira do ser-humano não se deteriorar por completo. O amor (*caritas*), salientada por Agostinho, é a substância que faz com que as pessoas não se dissolvam. “Evdokimov diz que, para Dostoiévski, o ser humano só se constitui quando ama e é amado; senão ele não é ninguém, ele se desmancha e não existe.”¹⁶¹

Notamos que a cosmologia rodriguiana, mesmo com seu alto nível de fatalismo com a “natureza humana”, suplica a esperança para aqueles que neguem o mundo

159

ARENDDT, Hanna. O conceito de amor em Santo Agostinho, p. 113.

160

LEME, Beatriz Curado. Nelson Rodrigues, Miséria e Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã, PUC, São Paulo, 2007, p. 9.

161

PONDÉ, Luiz Felipe. Crítica e Profecia: A Filosofia da Religião em Dostoiévski, p.98.

corrompido pelo pecado e para aqueles que neguem a si mesmo, estes se redimiram — mesmo que eles tenham cometido inúmeras canalhices. A redenção pela compaixão:

Há um momento em que, no meu dilacerado otimismo, imagino que até o canalha e, repito, até o mais degradado dos seres, há de ter uma nesga de azul, um momento de compaixão, um gesto de amor, ou de sonho ou de pena.¹⁶²

A compaixão, em certa medida, é um afeto que permeia a estética trágica “*Da vida como ele é...*”. Podemos aproximar sua catarse com tradição clássica desencadeada por Lessing: que no temor e no terror está contida a compaixão. Por conseguinte, os afetos não estão somente na peça, mas sobretudo no espectador. Talvez, esse seja um dos motivos para que suas peças fossem consideradas imorais para época. Para Nelson, toda imoralidade de que era acusado nada mais era do que uma projeção:

Minhas peças têm um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros. Numa época em que a maioria se comporta sexualmente como vira-latas, eu transformo um simples beijo numa abjeção eterna.¹⁶³

Os afetos que permeiam o universo trágico rodriguiano estão envoltos de vaidades e ressentimentos, em desordens e nos absurdos das paixões. As representações dos ciúmes dos maridos, mulheres insatisfeitas, vinganças, sentimento de culpa, ideais de pureza conflitam com as experiências do possível. Como diz Xavier, são imagéticos das vivências do próprio Nelson Rodrigues que se representam na peça como uma dura crítica moralista onde os sujeitos e as suas cosmologias se confrontam, “mas cuja sintaxe é a de um inconsciente feito na superfície, paisagem familiar que funciona como uma fábula encomendada por um Freud à procura de ilustrações que, não raro, deslizam”.¹⁶⁴

3.2 A Vida imitando a arte

Nascido em Recife em 1912, mas logo sua família se mudou para Rio de Janeiro, ele e mais cinco irmãos em 1916. Sua infância foi vivida na Aldeia Campista, bairro de

162

RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.35 apud PORTO, Marcelo Duarte, *Da canalhice a redenção: Nelson Rodrigues e o Supereu brasileiro*, p.20.

163

Idem, p.109.

164

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 161 apud PORTO, Marcelo Duarte, *Da canalhice a redenção: Nelson Rodrigues e o Supereu brasileiro*, p.18.

classe média baixa do Rio de Janeiro. O cenário da vizinhança era composto de viúvas, mulheres gordas e homens típicos, e para o jovem Nelson a maior atração do bairro eram os velórios, que naquela época aconteciam nas casas. A experiência do luto, a morte ilustrada pela angústia e pelo desespero ocasionavam uma experiência reflexiva da fragilidade e da efemeridade da vida humana. Aliás, Nelson vivenciou um contexto traumático na primeira infância, a Gripe Espanhola assolou o Rio de Janeiro em 1918, a calamidade e os inúmeros cadáveres empilhados nas ruas da cidade; a cidade tornou-se um local estetizado pela morbidez.

Além da delicadeza da vida, a morte uniu a *pulsão de gozo*: no ano seguinte, houve grandes festas carnavalescas, muitas mulheres desfilando ao som das marchinhas, que para Nelson era erótico e delirante era como se “as pessoas quisessem se atirar à vida antes que o mundo acabasse de novo”. “Ninguém imagina o que foi a fúria carnavalesca depois da “Espanhola”. As famílias estavam sem vários filhos, tias, mães, pais.”¹⁶⁵ Como ele mesmo diz: “Lembro-me de um de nossos vizinhos que perdeu, na Gripe, até o cachorro da casa. O tédio da morte enlouqueceu a cidade.”¹⁶⁶

Da infância à adolescência aumentou-se o repertório trágico, Nelson começou a trabalhar no jornal do pai, o diário *A Manhã*. Seu aprimoramento artístico foi se construindo justamente por trabalhar na sessão policial: já que as tramas eram construídas em palcos de morte, principalmente apresentando pacto de morte entre namorados. Esse espaço alicerçou a sua cosmovisão trágica de vida, além do histórico familiar que era digno de manchetes de jornal: brigas que perpetuaram do Recife ao Rio de Janeiro, mortes, assassinato, ruína financeira, tuberculoses e lutos intermináveis. Todavia, o que mais abalou Nelson fora a morte do seu irmão Roberto Rodrigues, o filho mais venerado pela família. Por esse acontecimento cravava em seu peito a descrença no ser-humano.

A morte de meu irmão Roberto deu-me um profundo horror ao assassinato. Este horror é tanto que entre ser vítima ou assassino, prefiro ser vítima. O assassinio de meu irmão marcou a minha obra de ficcionista, de dramaturgo, de cronista, assim como a minha obra de ser humano. E esse assassinato está marcado no meu teatro, nos meus romances, nos meus contos. Esse crime me mudou inteiramente. O fato de um sujeito morrer por ser filho do meu pai, que por sua vez não tinha nada com o peixe, me deu horror da opinião pública.

165

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*, p.40.

166

Idem, p.27.

Toda unanimidade é burra. A maioria geralmente está errada. Tenho horror de eleição. Querem que quarenta milhões de pessoas julguem como se fossem Aristóteles ou Platão. Uma das maiores peças do mundo é *Um inimigo do povo*, de Ibsen. O protagonista diz, no final, que o grande homem é o que está mais só. Por isso brinquei com minha classe teatral, quando andava em comícios, assembleias e passeatas. Sou o que está mais só.¹⁶⁷

Essa tragédia quase destruiu a família Rodrigues, o seu pai morreria dois meses depois do assassinato do filho. Os alvoroços não param, o jornal da família foi destruído pela crítica da era Vargas — o jornal *A manhã* eram inimigos políticos do governo —, além da perda do jornal, com a má fama dos Rodrigues no Rio de Janeiro foi extremamente difícil conseguir emprego em outras redações, a fome assolou:

Uma vez, num Carnaval, fui a pé da antiga Galeria Cruzeiro até o limite de Copacabana com Ipanema para comprar três pães de cem réis. Já estava faminto e muito fraco, de forma que quando cheguei em Copacabana resolvi tomar um bonde. Fiquei tapeando o condutor, para não pagar. Comprei os pães e fui procurar uma casa onde se vendia um prato de feijão. Quando fui comer o feijão, tinha uma barata. Porque na fome tudo acontece. Não se trata apenas da fome em si, mas também das outras coisas. As pequenas não querem nada com você. Você não dá gorjeta e o garçom o trata como um mendigo. Quem pensa que eu não ia comer é um alienado total, nunca passou fome. Confesso a vocês que afastei aquele importuno e comi o feijão. A fome não tem limites. Comi sem o menor escrúpulo, pois não tinha comido nada naquele dia.¹⁶⁸

Entretanto, a fome serviu como “tônico” para o repertório artístico. Nelson sublimava suas desgraças:

Nesse tempo eu já fazia as três refeições. Isso foi depois da minha fome. Agora, a fome ajudou muito. A experiência da fome é muito válida, muito importante para o ficcionista, para o revolucionário, quem queira ser ou fazer alguma coisa importante na vida. Eu não acredito no revolucionário ou no autor sempre bem alimentado. Eu acho que um passado, uma experiência de fome, sempre é útil. Produzi *Vestido de noiva* de caso pensado, queria que fosse um sucesso intelectual. A estrutura era complexa, não esperava bilheteria. Não sabia o que a peça faria com minha vida, não sabia que ela me faria famoso.¹⁶⁹

Para piorar, Nelson acabou tuberculoso por trinta anos, passou vários períodos em sanatórios. E foi no Sanatório Popular em Campos de Jordão que ele começou a escrita teatral, Nelson escreveu peças para que os internos pudessem representar. Para piorar ele

167

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.25.

168

Idem, p.27

169

Idem, p.35

perde 30% da visão nos dois olhos, além de passar a vida inteira em companhia de uma úlcera que o atormentava sem hora marcada.

Os sofrimentos físicos e psíquicos vão influenciar imensamente a obra rodriguiana. O seu sofrimento faz lembrar Nietzsche e, principalmente, Pascal¹⁷⁰. Nelson olhava o mundo de forma parecida com a de Pascal, onde o sofrimento físico oriundo da enfermidade é analisado em vista de uma antropologia pessimista marcada pela queda adâmica. A visão pascaliana é extremamente ascética. Pascal acreditava que no sofrimento se dá à luz a benefícios que somente ele pode revelar, pois aproxima o pecador de deus na medida em que o primeiro se recolhe junto a si e às próprias misérias. Na dor, compreendem-se a sua natureza e sua vida em vista do amor redentor de Jesus Cristo.

Pelas observações de sua vida e obra, os acontecimentos de sua vida marcaram sua convicção antropológica. Neste sentido, as tramas rodriguianas estão envoltas de uma profunda dor e sofrimento, apresenta um homem insuficiente movido por uma vontade insuportável que o domina. O ser humano “já fracassou”, o humano é o nada. Sua visão se aproxima da *vontade* schopenhaueriana: a negação de si, a negação da vontade, como modo de resignação. Assim como Schopenhauer, o pensamento acético rodriguiano serve como o calmante para o tédio da carne, o sujeito que não sair de si mesmo continuará no inferno. E como sair do deste tédio infernal? A resposta seria amando. Como a velha máxima agostiniana: “quer ser livre, ame”. Aquele que ama sai de si mesmo, é esse o mecanismo para realizar o bem. O mesmo acontece com a literatura de Dostoiévski a ideia de *caritas* para surgimento da liberdade.

A arte imita a vida, e a vida imita arte, dirá Nelson. No teatro, como na literatura trágica, mantem-se estreitas relações com as imitações e as representações da vida. Essas misturas imagéticas que homens imitam em suas vidas, interpretam e se relacionam ao ponto que as ideias e os mitos intersubjetivos se fundem em ações práticas da vida, ou seja, não há uma separação entre o real imaginado. Somos animais da imaginação,

170

Nietzsche tanto quanto Pascal foram pessoas de saúde muito frágil e passaram praticamente todas as suas vidas padecendo diante das enfermidades físicas e psíquicas. Talvez o cume dos seus sofrimentos fosse à morte prematura de ambos, Pascal com 39 anos e Nietzsche com 56.

confiamos uns nos outros pela representação do ideal que fazemos do outro, os mitos se relacionam com uma verdade da matéria e do imaterial.

Deste modo, Nelson Rodrigues apresenta que o sentido do trágico não está apenas na representação, mas está no sentido de criar a realidade; se cria a vida, e não apenas um senso de imitação. Como ele mesmo afirma na sua peça *Senhora dos Afogados*, escrita em 1947 e encenada em 1954, peça que ficou proibida por alguns anos: “O que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é que se representa no palco e não o que vivemos cá fora.”¹⁷¹

Tal e qual diz Veyne, que a ficção não existe por si mesma, mas conforme se acredita nela ou não; “entre uma realidade e uma ficção, a diferença não é objetiva, não está na coisa mesma, mas em nós, conforme subjetivamente nela, vejamos ou não, uma ficção: o objeto não é jamais inacreditável em si mesmo e seu distanciamento em relação à realidade não poderia chocar-nos, pois nem mesmo o percebemos, uma vez que todas as verdades são analógicas.”¹⁷² A força intersubjetiva de uma crença é que dá força ao mito, ou a ficção. O sentido de ficção não significa dizer meras mentiras, mas, ao contrário, é o imaginário coletivo, aquilo que apenas os humanos podem fazer. Na hora de trocar as ações, imitar, representa os humanos acreditam naquilo como verdade, dá sentido à vida.

Novamente, notamos as similaridades de Rodrigues com a filosofia do trágico de Schopenhauer, a verdade está na arte. Contemplação do mundo tem de ser estética, pois ela está libertada dos impulsos da vontade. O pensamento científico segue em limites com a razão e nunca alcança o objetivo, ao contrario da arte, sempre alcança o seu objetivo. Somente a arte consegue fixar no objeto e conseguir averiguar as suas singulares e deter a roda do tempo; “as relações desaparecem para ele, seu objeto é somente essencial, apenas a ideia (*das Wesentliche, die Idee*) — podemos, portanto, caracterizar a arte como sendo a maneira de encarar as coisas independentemente do principio da razão.”¹⁷³ Nelson acredita neste poderio da arte como reveladora da

171

Lopes, Ângela leite. Nelson Rodrigues, O Trágico e a Cena do Estilhaçamento, p. 69.

172

Veyne, Paul. Acreditavam os Gregos em seus Mitos? p. 32-33.

173

Schopenhauer, Frühe Manuskripte[Primeiro Manuscritos], 1804-1818, p.154 apud SAFRANSKI, Rüdiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 399.

verdade: a vida imita a arte, é muito próximo ao pensamento do jovem Nietzsche: “o mundo só pode ser justificado esteticamente.”

3.3 A Tragédia Rodriguiana

Bem, antes de adentrarmos nos contos da *Vida como ela é...*, apresentaremos alguns elementos do trágico rodriguiano e as distinções que ele tem com a tragédia grega e o classicismo. Há discrepâncias de elementos entre essas duas artes, o componente primordial de distinção é o elemento de cosmo e da história. A cosmovisão que rege a tragédia e o trágico rodriguiano, *grosso modo*, é a cristã. A mitologia cristã apresenta uma concepção de humano e de mundo radicalmente diferente da grega. Não existem ideias de *destino*, de *predestinação*, ou de *fatalidade*, associadas à queda trágica do herói, ou seja, as desgraças do herói não caem sobre povo, como no caso de Édipo. Princípios estéticos aristotélicos como a *reviravolta*, o golpe do destino, elemento este fundamental do processo do desencadeamento da *eudaimonia* (glória) para *daimonia* (catástrofe), não decorre de efeito moral do herói, como acontece na tragédia cristã, mas de uma *hybris* (falha). Isso foi drasticamente mudado com a noção de livre arbítrio.

Entretanto, se nós nos dedicarmos ao conceito *livre-arbítrio*, este que propicia a liberdade com responsabilidade, isto é, na cosmovisão cristã, como disse Nash: “o comportamento livre e responsável tem de ser uma conduta que possa ser casualmente traçada aos meus estados interiores.”¹⁷⁴ Esse estados interiores é a reflexão sobre bem e do mal. Ou seja, o *livre-arbítrio* tem o sentido do humano tomar suas decisões sem que elas sejam causadas por princípios anteriores, nem mesmo pelos impulsos da *vontade*. Esta responsabilidade: é o dever do cristão, isto é, existe um elemento moral universal de caráter. O bom caráter é aquele se aproxima da bondade e justiça de deus.

A liberdade de escolha cristã deu os elementos de causa e efeito nas ações morais das personagens. No caso do herói que cometeu um sacrilégio, um pecado que abale a cosmologia, talvez a morte seja uma punição inevitável. Podemos dizer com muita cautela que, em termos freudianos, o herói trágico cristão é ambíguo (bem e mal), repleto de *pulsões*, de sentimentos que não sabe de onde vem, ou transtornos obsessivos,

melancólico, angustiado com as várias possibilidades subjetivas que tem para o sofrer. Todavia, não sabe muito bem para onde ir, é inquieto na escolha certa. O sofrimento se resulta sempre do pecado, das falhas, e da culpa. Normalmente na tragédia cristã este fez algo hediondo a moral. E para solução, para extinção completa do mal que se instaurou na personagem, a morte é o meio de purificação.¹⁷⁵

No cosmo cristão há uma separação entre o homem e deus. Neste sentido, existem dois mundos, um material e outro transcendente metafísico. O divino é extremamente distante em relação aos homens, é infinitamente superior aos caprichos da humanidade. Essa doutrina se alicerça no “princípio da separação”, aquilo que divide o divino e o humano, o que faz apto o deus judaico-cristão julgar e condenar os pecadores. Essas distâncias, como afirma Nietzsche, não se viam no mundo grego, os deuses homéricos como acima deles, não existia essa percepção. Como bem diz o filósofo alemão: “Onde os deuses olímpicos não estavam presentes, a vida grega era também mais sombria e medrosa.”¹⁷⁶

No mito grego, no sentido reconciliação da personagem com a justiça, para que haja restabelecimento da ordem e o retorno da harmonia — esse elemento existe na tragédia cristã —, essa é a finalidade da tragédia, isto é, o outorgar a *catarse*. A consonância da morte com a justiça é essencial para reconciliar o herói ao cosmo. Esse evento seguia por uma afetação do público que identificava com o herói, que ao ver as ações representadas pelo personagem, eles, também, se reconciliam com o cosmo; de forma mimética com a justiça dos deuses. Ou seja, a ruptura, a fissura no cosmo provocada pelo herói: é a visão helênica de mundo, é a superação do caos. A *catarse* provoca a anulação do caos, a ordem imagética coletiva se reafirma, a harmonia retorna seu estado natural.

Todavia, no universo cristão o caos não é anulado; longe disso, ele permanece como uma condição, justo, pois, o mundo está separado de deus. Não há diferença entre os estados, em outras palavras, essa é a condição que não existe uma superação da culpa

175

Lima, Munhoz de Lima A tragédia e o caos da Modernidade: Aspectos do gênero trágico na obra de Nelson Rodrigues, p. 81 a 83.

176

Nietzsche. Humano Demasiado Humano. Aforismo 114. *O elemento não grego do cristianismo*. p.54 a 55.

sem a concretização da morte. A angústia, o vazio, é o que sobra para a personagem. O sentido é uma sensação cíclica de um inferno, de um retorno às pulsões que alimentam o pecado, o homem sempre retornará aos seus abusos, é a sua condição, sua natureza é ser assim. O que resta aos homens é a misericórdia de deus, a divina graça, o consolo metafísico.

Conquanto, será que a tragédia rodriguiana é em essência cristã? Não relampeja nenhuma “luz” ou “trevas” de uma estrela que se findou? A tragédia rodriguiana se realiza sem sectarismos? Certamente as mudanças dos signos estão sempre em mutação, novas perspectivas enfloram com o tempo. A tragédia, como toda arte, foi incrementada com novos elementos, novas doutrinas, com o passar das mudanças culturais — mesmo que inconscientemente. A cultura humana é lasciva, se concretiza em inúmeras relações de signos. Como a tragédia rodriguiana construir-se no século XX, possui várias tradições que se realizam de forma sincrética.

3.4 Arquétipos

Os movimentos românticos é uma das grandes influências da estética de Rodrigues. O classicismo cristão é extremamente racional. As tramas rodriguianas, entretanto, apresentam uma descrença na racionalidade humana. No classicismo, distintamente dos representantes do Romantismo, a razão é uma característica essencial do homem — sua própria substância — e a sensibilidade e a imaginação apareciam como meros acidentes. Para os românticos, todavia, essas eram as qualidades mais importantes. A imagética do romantismo está alicerçada no argumento, grosso modo, que a sensibilidade é o guia mais seguro do que a própria razão.

O amor, muito estetizado em Rodrigues, assume lugar importante na maior parte dos autores românticos. A figura que faz a encarnação do amor, da sensibilidade, da emoção, é a imagem feminina que terá na literatura romântica um ilustre papel. O idealismo feminino é caracterizado de duas formas, oscilando entre duas tendências: a mulher anjo e a mulher demônio. A mulher anjo caracterizada pela sua forma purificadora no coração dos amantes, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de deus, despertando-lhe a sensibilidade para o belo, encorajando-o na sua missão de vida, política ou patriótica. É a mulher da benfeitoria, a conselheira a que guia: a mulher que reflete a luz divina, a mulher inspiradora, ela é o elemento *apolíneo*.

A mulher anjo nas peças rodriguianas são as prostitutas e as adúlteras. A prostituta é aquela que carrega o pecado do mundo, já que simbolicamente é a representação do desejo sexual em ação, são marcadas por sua condição, abominadas pelos cristãos, mas adorada por Cristo. Já a adúltera revela o fracasso da moral, já que ela é a tentação, ela a filha de Eva — a primeira infiel. Essas duas figuras são os arquétipos da estética rodriguiana, são as representação do ideal das fantasias rodriguianas, em suma, é a condição humana. Entretanto, a carga de culpa é extremamente forte, elas carregam uma cruz extremamente pesada. Elas são movidas pela *vontade*, entretanto tem a certeza de estarem em pecado, ou seja, é o pecado confesso, é a luta constante para não se perder pelos desejos constantes. Elas são diferentes dos outros sujeitos pecadores, já que são as únicas que sabem de sua condição, são pecadoras confessas:

Na minha infância profunda o pacto de morte estava em seu esplendor e três casos me marcaram profundamente, me tornaram fascinado pelo suicídio. Em Aldeia Campista, me lembro que uma vizinha, santa mulher, traía seu marido. O marido recebeu uma carta anônima contando tudo com a máxima fidelidade de detalhes. Você sabe que a carta anônima é a mais honesta das cartas, porque o sujeito diz exatamente o que quer. Não é obrigado a achar o outro ilustríssimo senhor. Bom, mas aí o marido resolveu matar a mulher a matou-a sem ser diretamente. Obrigou-a a tomar veneno. Aquilo me deu uma sensação de espanto e beleza. Achei belo ela se estrebuchar com o marido ali, acompanhando sua morte.¹⁷⁷

Para os que se aventura com as mulheres anjos, encontraram o conforto, a segurança e a força; mas, ao mesmo tempo, uma leveza e fragilidade de toda beleza humana. No movimento romântico do século XIX, são retratadas como figuras pálidas, delicadas, melancólicas, iluminadas e enobrecidas por um ideal que as eleva e purifica ou devoradas por paixões que conduzem e salvagam.

Nas obras românticas do XVIII a XIX, normalmente, a figura do homem está na mimetização à devoção às mulheres. Admirando e idealizando a figura feminina: o amor que purifica que eleva o homem a deus, que exalta as boas qualidades, amor que é a adoração, por vezes quase uma religião. Podemos notar uma o amor e devoção nas figuras femininas na obra de Nelson Rodrigues:

Perdoa-me por me traíres, era, a grosso modo, o caso de um marido enganado que pedia desculpas. Pedia desculpas por ter sido traído, por ter sido enganado. É apaixonante o problema. Todo mundo só julga o infiel e nunca a vítima. Esta fica no seu canto, esquecida ou glorificada. Toda a nossa ira se concentra no

infiel. É uma justiça suspeita e unilateral. Devíamos julgar os dois e com a mesma impiedade. Pergunto: “Por que se trai?” Não deve ser por esporte, por passatempo. A infidelidade tem suas razões profundas, a sua lógica maciça e implacável. Na minha peça, o marido enganado reconhece o próprio erro. Ele raciocina mais ou menos assim: “Se fui enganado é porque errei.” Cai de joelhos diante da esposa, abraçado às suas pernas soluçando: “Perdoa-me por me traíres.” Claro está que os parentes do rapaz, os amigos, os conhecidos, não entenderam nada. E, por fim, a opinião geral (inclusive da própria mulher) foi de que o homem estava louco. O coração humano é surpreendente. Nem a mulher beneficiada compreendeu o gesto de amor, e ato de profunda e desesperadora humildade. E em vão, o traído pedia: “Perdão! Perdão!” Ela não perdoou; e concordou com os que queriam interná-lo. Disse, com o rosto duro, inescrutável: “Deve ser internado.” Até o psiquiatra interpretou o caso nos seguintes termos: “Se ele era bom, meigo, solidário, triste, estava louco.”¹⁷⁸

O amor, neste caso, aparece como uma grande virtude. O amor verdadeiro na obra de Nelson, o amor é sincero e, por isso mesmo, nobre e edificante. Não apenas isto, ele também é místico, ele flerta com a loucura. O amor é como navegar em águas contingentes, é a alma barca. Especulamos que amor rodriguiano flerta com os místicos do século XV. Navegar no mar infinito dos desejos, nos falsos reflexos do saber, no meio do desatino do mundo, para aqueles que não souberem lançar sólidas âncoras da fé, “ou esticar suas velas espirituais para que o sopro de Deus a leve ao porto seguro.”¹⁷⁹ Os neuróticos é que sabem amar, já que há um lado trágico e místicos, um saber incontingente que até mesmo os psiquiatras do XX dirão que é patológico. Por esta razão, existe o distanciamento de valores do teatro rodriguiano para o período clássico, o qual vai combater os misticismos.

A mística retorna, em medida, ao final do século XVIII e XIX, nos modernos, o amor divinizado, como em certas obras de George Sand, Lamartine, Hugo, também como nos autores alemães como Schlegel, ou Novalis, assume foros de religião. A mística do primeiro amor, também resplandece. Ao lado dessa ideia, surge a tese da redenção das pecadoras: “a mais vil das mulheres pode ser redimido por um verdadeiro amor, puro e desinteressado”.¹⁸⁰

No que diz a respeito da mulher demônio, ela que tem o poder afrodisíaco e

178

Idem, p.42 a 43.

179

Foucault, Michael. História da Loucura, p.13.

180

COSTA, Emília Viotti. Concepção do Amor e Idealização da Mulher no Romantismo. Considerações a propósito de uma obra de Michelet. *apa v.4(1963) p.31.*

dionisíaco; seu encanto mágico, seduz e enfeitiça. Sua paixão é a febre que consome a perdição e ao êxtase. Ela representa uma espécie de maldição e tormento, com o sabor do profano, o gozo de todos os vícios. Em Nelson, elas se apresentam como as sedutoras de homens casados, do genro, do sogro, aquela que destrói a família nuclear, ou vida do sujeito. A ideia não é que ela seja má em si, ou que o homem seja a vítima, pelo contrário, os dois são reféns da *vontade*. São movidas pelo tédio da carne, são seres miseráveis; sem o amor, seus destinos são o de vagar nas puras desgraças da vida. Todavia, até mesmo os personagens santos estão também na beira do precipício. Todos estão fadados, a traições, incestos e assassinatos.

Os homens santos, na idealização rodriguiana são os que conhecem seus limites, a auto reflexão do pecado. Os que estão pronto para morrer por amor:

(...) dois namorados da minha tragédia instalam o seu idílio num túmulo vazio. Alguém dirá com uma boquinha de nojo: “Mórbido!” Exato. E por que não? Desde o paraíso, com efeito, que sucede o seguinte: — quem ama traz em si o apelo da morte. É o sonho, uma nostalgia e, numa palavra, é a vontade de morrer com o ser amado. Por que repudiar a morte, se ela está em nós, tão em nós, tão docemente em nós? O sujeito que nasce já começa a morrer.¹⁸¹

A figura do neurótico é importantíssima na obra de Nelson. Sua conhecida frase: “só os neuróticos verão a deus”, apresenta um sujeito que vai além de seus limites, indo com suas idealizações à busca de um gozo máximo, que acaba o enlouquecendo, isto é, um sujeito que está mergulhando para os fluxos misteriosos da fé. Como disse Erasmo, que deus escondeu mesmo dos sábios o mistério da salvação, com isso salvando o mundo através da própria loucura.¹⁸² Ou nos dizeres de Nicolas de Cues:

"Quando o homem abandona o sensível, sua alma torna-se como que demente". No caminho para Deus, mais que nunca o homem se oferece à loucura, e o porto da verdade, para o qual finalmente a graça o empurra, que é, para ele, senão um abismo de desatinos? A sabedoria de Deus, quando é possível perceber seu brilho, não é uma razão ocultada por muito tempo: é uma profundidade sem medida. O segredo aí mantém todas as dimensões do secreto; nela a contradição não cessa de contradizer-se sempre, sob o signo desta contradição maior que quer que o próprio centro da sabedoria seja a vertigem de toda loucura. "Senhor, teu conselho é um abismo profundo demais."¹⁸³

181

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.47.

182

Erasmo. Elogio da Loucura, p.173 apud Foucault, Michael. História da Loucura, p. 32.

183

CALVINO, «Sermon II sur l'Épître aux Éphésiens», in CALVINO, Textes choisis, por Gagnebin e K. Barth, p. 73 apud Foucault, Michael. História da Loucura, p.32.

A loucura rodriguiana mesmo com seu elemento místico de aproximação a deus, ela também tem seu lado perigoso. Como a idealização das paixões, essas que apresentam um mal infinito; a procura de mais e mais prazer, ou seja, é a fantasia do impossível. O elemento que impulsionou os corações renascentistas século XV, relampeja em Rodrigues, os afetos que organizam e desorganizam as condutas humanas. Os que se arriscam nas incertezas da loucura talvez nunca voltem. Neste sentido, ela possui um sentido trágico, o lado do desatino, o seu aspecto da *hamartia*, ou seja, a loucura abre para as contingências.

O grosso das personagens rodriguianas são de classe média e média baixa. Mas existem os enredos que apresentam as elites sociais, até eles não escapam da loucura. Todos os sujeitos estão submetidos a ela, até mesmo os sábios governantes revelam-se medíocres perante as situações da loucura. Normalmente, os grandes homens, se tornam objeto de riso, até mesmos os complexos saberes se curvam a sabedoria da loucura, ou o seu lado do desatino. Entretanto, ela nunca aparece como uma verdade em si, mas um conhecimento, ou uma contradição.

Destarte, especulamos que o repertório cultural das suas tragédias leva os espectadores ao clímax, sendo os espectadores um dos elementos principais da peça, já que eles é que dão os sentidos para a trama. A retratação da vida como literatura, em seus variados aspectos, podemos dizer que Nelson fez muito bem essas representações. As peças rodriguianas, confessamos, quase todas elas retratam situações humanas que beiram ao limite, as personagens passam por inúmeras desventuras; vales das sombras e da morte. Nesses ciclos, a fruição de vários sentimentos dos sentimentos, que, muitas vezes, rompem com a intersubjetiva normativa, excitação de afetos que expande para o sublime. Um expurgo para os instintos, a possibilidade de explorar as liberdades sem a censura.

A libertação da censura na trama, a *catarse* rodriguiana que, acreditam alguns críticos, seja apenas como uma forma de rompimento com alguma regulação moral social, acreditamos que, em certa medida, sim; todavia, para Nelson, é algo indo além das restrições sociais. O desespero a angústia, o horror, acreditava Nelson, é algo em essência no homem:

Creio que o homem, em todos os quadrantes, é caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada

diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em Rockefellers, cada um com oitocentos iates, cinquenta amantes, casas na Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha.¹⁸⁴

Nelson, aparentemente, está mais preocupado com uma certa natureza humana do vazio, desnuda o homem moderno que está travestido de vários paradigmas sociais. No que se referem às relações humanas, elas sempre estarão camufladas em variados imaginários sociais, entretanto o vazio sempre está lá. O vazio e a angustia de não completar o gozo, nos remete ao pêndulo schopenhaueriano: do sofrimento para o tédio, vida sempre oscilará como um pêndulo, já que jamais nos realizaremos por completo; sempre nos faltará algo. No caso de Nelson, o foco de suas peças é sempre retrata o vazio da alma.

3.5 A vida como ela é...

As crônicas da “*A Vida como ela...*” começaram a ser escritos na época que Nelson estava no jornal a *Última Hora*, da qual ele é pré-fundador. Nelson, anteriormente, acumulava reportagens esportivas com outras matérias. Entretanto, Samuel Wainer pediu-lhe para valorizar o noticiário policial e começar a publicar nesta seção. Mas, por motivos de resistência física, Nelson reformulou; começou a publicar ficções na seção policial. Começou escrevendo “Atire a primeira pedra”, mas, logo em seguida, o Samuel lhe chamou e disse: “Mas que negócio é esse, isso não aconteceu, você inventou.” Todos na redação esperavam algo factual, e esperavam da “A vida com ela é...” fatalidades verídicas. Entretanto, para sorte de Nelson, o negócio foi maior sucesso que todas da redação disseram que ele tinha razão.¹⁸⁵

Nelson Rodrigues começou a escrever freneticamente. Suas influências eram de acontecimentos que aconteceram cinquenta, cem anos atrás, ou trezentos — como ele mesmo diz (hiperbolicamente). Muitas dessas crônicas foram transformadas — mais tarde — em peças: como *Senhoras dos afogados*, *Anjo negro*, *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*. A coluna ficou fixa durante dez anos. Nelson afirmava que que no dia

184

RODRIGUES. Flor de obsessão, p.175. apud Beatriz Curado. Nelson Rodrigues, Miséria e Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã, PUC,São Paulo, 2007, p.24.

185

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.47.

que as crônicas vieram a acabar, houve imensos protestos: “No dia em que eu parei, ninguém conseguiu trabalhar na redação, tal a quantidade de telefonemas esculhambando com palavrões a ausência da coluna.”¹⁸⁶

Futuramente os contos seriam apresentados no *Diário da Noite*, que logo fechou. Foi, também, publicada uma seleção de contos nos livros, a qual teve um bom sucesso. Dizia Nelson, que todo mundo adora histórias de traição. Neste sentido, durante dez anos, dia após dia, os leitores do jornal *Última Hora* foram bombardeados por tramas de adultérios, assassinatos, fatalidades, incestos etc.

O sexo e as fatalidades são apresentados constantemente em suas tramas, tanto é que ele chega a dizer que é uma obsessão: “Minhas obsessões são amor e a morte.”¹⁸⁷ Disto, notamos que em seus contos, em muitas vezes, ninguém se salva e, logo sendo uns dos causadores primários das desgraças o próprio sexo. Todos estão de forma neurótica buscando o gozo perdido. A busca maníaca pelo amor perdido, ou almejando o mais sublime sexo, e não se importando como as consequências dos seus atos. Neste sentido, com o passar de todas as convenções, romper com as correntes de todos os escrúpulos, mas com uma grande queda com a realização do ato sexual. Portanto, sua arte apresenta uma busca de um prazer ilimitado, irrestrito, uma *vontade* que leva aos sujeitos a frustração, melancolia e a morte.

Não se conclui o gozo, mesmo que haja o prazer com inúmeras prostitutas, ou adúlteras: se ato não tiver o amor, não se pode libertar do ciclo infernal da busca constante do prazer. Para aqueles que não amam só restar sofrer as penalidades da moralidade, não existe saída para quem peca. Entretanto, até para aqueles que amam não estão livres do pecado, a diferença é que estes conseguiram fazer um feito que transcende o humano, mesmo que por alguns instantes conseguem atingir o sublime.

A força do pecado sexual na mitologia cristã é extremamente forte, o sexo é o ente que afasta o homem de todo bem, é a raiz de todo mal que afasta os homens das virtudes dignificantes. O sexo seria um dos guias que ligam as atividades éticas do mundo cristão. Por essa razão, há uma força *superego* que regula as condutas humanas. Neste sentido, o

186

Idem, p.47

187

Idem, p. 103.

rompimento trágico rodriguiano é os esfacelamentos das fantasias superegóica. O sexo rodriguiano é desencadeador de todos os castigos, como ele mesmo dizia: “O sexo só faz desgraçados e pulhas. Isto é o que eu aprendi em toda a minha experiência vital.”¹⁸⁸

Notamos uma prisão do sujeito ao desejo, existe a impossibilidade do gozo profundo e completo, persiste um véu macabro no sexo rodriguiano, uma frustração, a quebra do ideal.

Nós como servos da *vontade*, como dissera Schopenhauer, estamos fragilizados perante a poderosa “voz da natureza” — principalmente, quando o espírito pretende colidir com as maquinações do corpo. A voz natureza é extremamente poderosa e, esse poder, envergonha o espírito, que é vencido pela *vontade*. Schopenhauer denominou os órgãos sexuais como autêntico (*Brennpunkt*) foco da *vontade*.¹⁸⁹ Ele dirá que inexoravelmente dentro de nós a natureza é movida pela *vontade* como o alvo a continuação da espécie, ou seja, a pura e simples procriação se disfarça de um afeto de amor. O prazer do corpo é o encantamento que nos invade e domina alma são, justamente, artificios latentes da *vontade*. A pulsão da *vontade* nos faz fantasiar a pessoa amada, ou os deleites dos prazeres, mas é apenas a vontade ludibriando o sujeito, já que a finalidade não é o prazer em si, mas apenas a realização do ato; o encantamento logo se desfaz com fim do ato, o prazer se transforma frustração. Satisfeito o apetite, esvai-se o impulso e com ele todo encantamento que nos envolvera artificialmente. Daí suscita a depressão pós-coital (*postkoitale Depression*), que significa o sóbrio regresso que nos desperta desta confusão.¹⁹⁰

Dirá Schopenhauer que nos reinos dos insetos a natureza se demonstra mais ingênua (*noch naiver*): em muitos casos acontece a morte do macho, em alguns casos ele é devorado pela fêmea, ou até mesmo se suicida após a copula, cessada a sua necessidade até o próximo ano. Nas cosmologias, as mitologias forneceram fascinantes conexões entre o sexo e a morte, várias ideias, linguagens, muitas distintas entre si. Podemos dizer

188

Idem,p.18.

189

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação, Tomo I, p.452.

190

SAFRANSKI, Rudiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 414.

que, nos mundos dos seres-humanos, o ato sexual, muitas vezes, não leva a morte depois do coito, mas acontece a morte do ideal de gozo.

O herdeiro de Schopenhauer, Freud, em *Introdução ao Narcisismo*, dirá que é característicos dos homens amarem segundo as escolhas anaclíticas os objetos, ou seja, que sejam baseadas nos modelos das figuras parentais: ser amado de acordo com as semelhanças de relações passadas pai/mãe. Nessa relação com objeto amado, há uma supervalorização sexual, proveniente de uma transferência narcísica do amante para objeto amado. O homem apaixonado promove uma espécie de compulsão neurótica que resulta no empobrecimento da libido investida em si, já que todo seu investimento libidinal foi para objeto.

No caso das mulheres, as escolhas objetais ocorrem de maneira bem diversificada. Em muitos casos em vez transferir o narciso para objeto, elas intensificam o investimento em si mesmas:

Em particular quando se torna bela, produz-se na mulher uma autossuficiência que para ela compensa a pouca liberdade que a sociedade lhe impõe na escolha de objeto. A rigor, tais mulheres amam apenas a si mesmas com intensidade semelhante à que são amadas pelo homem. Sua necessidade não reside tanto em amar quanto em serem amadas, e o homem que lhes agrada é o que preenche tal condição. A importância desse tipo de mulher para a vida amorosa dos seres humanos é bastante elevada.¹⁹¹

Notamos que há discrepâncias de gozo entre os dois sexos. Entretanto, o elemento narcísico feminino concede um elemento atrativo aos homens, pois é ele exerce enorme desejo sobre aqueles que abandonaram o seu próprio narcisismo e buscam a concretização do amor objetal. Na mulher, como dirá Freud, ocorre o efeito contrário, “já que grande parte da não-satisfação do homem apaixonado, as dúvidas quanto ao amor da mulher, as queixas sobre os enigmas de seu modo de ser, tudo isso tem uma mesma raiz: a incongruência entre esses dois tipos de escolha objetal”.¹⁹² Freud, logicamente, adverte que existem discrepâncias entre os desejos das mulheres, como dos homens, ou seja, não se aplicam a todos.

As influências epistêmicas freudianas relacionam-se muito com as teorias evolucionistas de sua época, mesmo ele tenha, também, grandes influências kantianas e

191

Freud, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo*, *Ensaio de Metapsicologia e outros textos*, p. 25.

192

Idem, p.109.

românticas, mas com a tradição de cunho biológico muito das suas teorias seguem uma compreensão de um ser-humano sexualmente evolutivo. Lacan, entretanto, crítica a *Psicologia do Ego*, como outras perspectivas evolucionistas para a sexualidade humana. Mesmo que ele tenha sido muito influenciado por Freud, ele se utiliza de campos epistêmicos fenomenológicos estruturais. Lacan faz críticas a evolução sexual, da qual o sujeito alcançaria sua genitália. Diferentemente, Lacan, afirma que há uma mitologia na relação à ideia de satisfação genital:

Essa mitologia da maturação dos instintos, construída com trechos seletos da obra de Freud, efetivamente gera problemas espirituais cujo vapor, condensado em ideais de nuvens, por sua vez irriga com seus aguaceiros o mito original. As melhores penas destilam sua tinta formulando equações que satisfaçam às exigências do misterioso genital love (há noções cuja estranheza concilia-se melhor com o parêntese de um termo tomado de empréstimo, e que rubricam sua tentativa com uma confissão que não convence). Ninguém, entretanto, parece abalado pelo mal-estar daí resultante, e antes se vê nisso motivo para incentivar todos os Münchhausen da normalização psicanalítica a se puxarem pelos cabelos, na esperança de atingirem o céu da plena realização do objeto genital, ou do objeto puro e simples.¹⁹³

Como o *genital love* é uma criação imagética humana, é um mito, o amor pleno também é, isto é, é uma produção subjetiva, de um sujeito que se relaciona com o objeto e cria, representa uma imagem, uma linguagem, e está relacionada a uma intersubjetividade histórica humana. Segundo Lacan, “vemos com clareza que a realização do amor perfeito não é um fruto da natureza, mas da graça, isto é, de um acordo intersubjetivo que impõe sua harmonia à natureza dilacerada que o sustenta”.¹⁹⁴ Podemos relacionar isso com o amor *caritas*, isto é, fruto de algo que supera a individualidade por amor ao próximo, ir além de si pelo outro. Esse sentimento é o mais valorizado na obra rodriguiana, mas ele acredita que o amor é algo extremamente raríssimo, é um milagre na miséria humana:

Quando o amor está em causa, o que é muito raro. Sou uma das raras pessoas das minhas relações que acredita no amor eterno. Já escrevi mil vezes: todo amor é eterno e, se acaba, não era amor. O amor não morre — vivo eu dizendo.

193

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em Psicanálise, p.264 apud CSILLAG, Michele Cukiert Sobre a não relação sexual: Na teoria lacaniana e na contemporaneidade, p.38.

194

Idem, p.266

Morre o sentimento que é apenas uma imitação do amor, muitas vezes uma maravilhosa imitação do amor.¹⁹⁵

Lacan e Freud concordam que existem incongruências e insatisfações entre os modelos de escolha objetal tanto para homens, quanto para mulheres. A insatisfação é de ambos, faz parte da vida amorosa de todo ser que fala. E é neste sentido que Lacan formula a frase: “*não há relação sexual.*” De fato quando Lacan afirma que não existe a relação sexual, não quer dizer que não há o ato do coito, mas quer dizer que não existe proporção sexual entre uma pessoa e outra, ou melhor, não há uma proporção entre os sexos. Para que existe deveria haveria de ter uma oposição perfeita entre homem e a mulher, como no *yin e yang*.

Além do gozo do homem e da mulher serem distintos, os sujeitos não se relacionam apenas por questões de cunho biológico, os *sapiens* são animais que criam linguagens. Ora, se existe linguagem, esta articula-se como desejo do *Outro*, ou seja, antes que qualquer sujeito tome consciência de si, ele já está na linguagem do *Outro*, antes mesmo do seu nascituro. O sujeito está envolto de uma trama histórica imagética. O desejo é o desejo do *Outro*:

É nessa zona intermediária o que se situa o que se chama desejo (...). É o desejo que é propriamente convocado em toda economia do sujeito e que está implicado no que se revela na análise, isto é, naquilo que se põe a se mover na fala, num jogo de oscilação entre os significantes terra-a-terra da necessidade, por assim dizer, e o que resulta, para além da articulação significativa, da presença constante do significante no inconsciente, na medida em que o significante já esculpiu, formou, estruturou o sujeito. É nessa zona intermediária que se situa o desejo, o desejo do homem como aquele que é o desejo do *Outro*. Ele está para além da necessidade, para além da articulação da necessidade à qual o sujeito é levado pela exigência de valorizá-la para o *Outro*, para além de qualquer satisfação da necessidade. Ele se apresenta em sua forma de condição absoluta e se produz na margem entre a demanda de satisfação da necessidade e a demanda de amor.¹⁹⁶

A conceituação de demanda lacaniana significa a expressão de um desejo, isto é, quando se quer obter alguma coisa de alguém, e essa está encaminha por *Outro*. Neste sentido, o desejo depende e é determinado por uma dialética da demanda. A demanda tem o efeito nas necessidades do sujeito, entretanto ela tem características próprias. Em suma, a demanda, “pelo simples fato de se articular como demanda, coloca expressamente o

195

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.47.

196

LACAN, Jacques. (1957-1958). Seminário V: As formações do inconsciente, p.454.

Outro, mesmo que não demande isso, como ausente ou presente, e como dando ou não essa presença. Ou seja, a demanda, no fundo, é uma demanda de amor.”¹⁹⁷

O anseio humano no ato sexual e se transformar em *um*, mas há uma heterogeneidade nas relações masculinas e femininas tanto subjetivas e de gozo que não se completam. No ato gozoso, “o ato de declaração de sexo é tipicamente um ato faltoso”, isto é, a conjunção genital é faltosa, pois sempre coloca em jogo um “não-saber acerca do gozo do outro”.¹⁹⁸ E a cerca das questões subjetivas, é a tradição kantiana de representação. Neste caso, o homem representa a mulher e vice-versa, e nesta representação não há como chegar ao *um*, já que existe uma “parede” impossibilitando chegar à *coisa em si*.

Neste sentido, há uma busca trágica da complementaridade do homem e da mulher. Entretanto, existe a possibilidade do amor. O amor é sentimento mais belo, ele é a palavra. Em Lacan: é “dar o que não se tem, o falo, a um ser que não o é”,¹⁹⁹ isto é, é dar algo que não se tem, para quem não é, e, por vezes, não quer. O amor é produtor de sentido, dado que ele está localizado na intersecção entre o simbólico e o imaginário. Como o amor lacaniano é a palavra, ele nunca cessa de se escrever, isto é, o amor acaba com não existe mais nada a dizer; quando as palavras se esgotam. O amor é uma doce ilusão, é engano, já que aquele que ama, na verdade, quer ser amado, e este não consegue sustentar a ilusão do *um*.

Por essa razão, o amor é uma tentativa de suplência à relação sexual. O amor fruto da subjetivação do sujeito, é a simples imaginação, é o atribuir algo no objeto que de fato ele não possui. É algo artístico, místico, trágico, vai além do controle da razão. Nelson, deste modo, de forma ressentida, sempre teve o terror do sexo sem amor. Dizia queria ser um eterno casto, o sexo era algo que ele abominava:

Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita, a não ser quando se dá este acontecimento inacreditável do sujeito encontrar o amor. Mas um sujeito precisa de 15 encarnações para viver um momento de amor. Porque a mulher

197

Idem, 394.

198

JULIEN, Phillipe. O Manto de Noé, p.93 apud CSILLAG, Michele Cukiert Sobre a não relação sexual: Na teoria lacaniana e na contemporaneidade, p.38.

199

Idem, 364.

amada, nada a obriga a estar na cidade onde a gente mora, a cruzar o nosso caminho. De forma que encontrar a mulher amada é um cínico e deslavado milagre. Então o sujeito não tem o direito de usar o sexo a não ser por amor. E dizer que isto é uma necessidade é uma das maiores burrices que se pode imaginar, porque a gente argumenta, quando fala nesta necessidade, como se o homem fosse o Boogie-Woogie. O Boogie-Woogie era um cachorro da vizinhança que namorava uma cadelinha que eu tinha. O Boogie-Woogie, em certo período, vinha para o meio da rua e ali ficava, os carros passando e o atropelando, e ele lá, firme, enquanto a cadelinha, presa na varanda, ficava olhando. O Boogie-Woogie, sim, precisava de sexo. Nós não: precisamos é de amor.²⁰⁰

O resultado trágico do coito sem amor: é a depressão pós-coital. Nelson referisse com o sentimento de culpa e de angustia:

O problema é que tenho a maior nostalgia de minha pureza infantil, isto até hoje. Eu me arrependo da minha primeira experiência sexual. A partir do momento em que conheci o amor físico, passei a ser outra pessoa e, até hoje, se me perguntarem qual é a solução que sugeriria para a angústia sexual de todos nós, eu diria: a castidade. Ou então o amor físico exclusivamente por amor²⁰¹

Essa busca por prazer, sexo é o destino das personagens rodriguianas, só as santas conseguem brilhar na escuridão. A representação de a “*Vida como ela é...*” sintetiza o que é a vida para Nelson. O cachorrinho Boogie-Woogie, é o exemplo da pura vida como ela é rodriguiana, dado que o homem e este animal que se sacrifica na rua da *vontade* em busca de um desejo que nunca se realizará, em razão de que existe um muro que separa a rua do seu objetivo. Como disse Schopenhauer:

É difícil, senão impossível, definir o limite de nossos desejos razoáveis em relação à fortuna. Porque a satisfação quanto a isso não repousa em uma quantidade absoluta, mas relativa, a saber, na relação entre os desejos e a fortuna. Assim, pois, considerar as posses em si mesmas é algo tão desprovido de sentido como considerar o numerador de uma fração sem denominador. A ausência de certos bens aos quais um homem nunca pensou em aspirar não lhe faz falta alguma, e ficará perfeitamente satisfeito sem eles; enquanto outro, que possui cem vezes mais que o primeiro, se sentirá desgraçado porque lhe falta exatamente o objeto que deseja. Nesse respeito, cada qual tem também seu próprio horizonte do que lhe é possível conseguir, e suas pretensões não ultrapassam esses limites. Quando um objeto, situado dentro de seus limites, se lhe apresenta de tal maneira que possa estar seguro de consegui-lo, se sentirá feliz; pelo contrário, se sentirá desgraçado se obstáculos o despojarem dessa perspectiva. O que está além desse horizonte não exerce nenhuma influência sobre ele. Por isso a grande fortuna do rico não incomoda o pobre; por outro lado, quando fracassa em seus planos, o homem rico não é consolado por todas

200

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.18.

201

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.14.

as riquezas que já possui. A riqueza é como a água do mar; quanto mais se bebe, mais sede produz; o mesmo ocorre também com a glória.²⁰²

A busca pelos desejos nas tragédias rodriguianas é destino das personagens. Até mesmo o amor à busca pelo amor verdadeiro, ou seja, a busca da redenção é obsessão que martiriza e mata. A morte se realiza de forma mais segura e menos indolor do que prolongar um sofrimento desmedido:

Minhas obsessões são amor e morte. A morte é solúvel, porque desemboca na eternidade. O amor é insolúvel. Esta é a grande desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência. É este, de fato, o único problema do homem.²⁰³

Aqueles que não conseguem o amor vagam pelo mundo atrás de inúmeros prazeres, mas nunca se saciam — a sede é insaciável. Entretanto, a sede se transforma em culpa. Na literatura dramática alemã do século XVIII, a conhecida tragédia de destino, o destino é a culpa. Benjamin diz que o cerne da ideia de destino é a culpa, e a culpa é sempre da criatura, isto é, na tradição cristã de pecado original. Através das ações das personagens, essas manifestações são instrumentos de uma série de fatalidades incontroláveis. Como ele diz: “O destino é a enteléquia do acontecer na esfera da culpa”²⁰⁴ As ações incontroláveis, pelos desejos das personagens rodriguianas, é o que movimentam a trama, a culpa faz parte das ações do trágico rodriguiano.

3.6 O Justo

Seu Clementino, que era conhecido pelas suas boas condutas, o senhor de uma respeitável família na cidade. Virtudes eram que não faltavam, valores tradicionais sólidos como pedras. Um sujeito, como diz Nelson, "solene até para beber água":

Sua palavra era a lei inapelável e definitiva. Entre parêntesis, observe-se que esta autoridade se exercia na base de uma virtude inumana. Seu Clementino, com efeito, não bebia, não fumava, não jogava; era sóbrio e contido até nos prazeres da mesa. Comia pouco, comia apenas para não morrer de fome. No dia de suas bodas de prata, surpreendeu os convidados ao dizer, com sua voz densa: — Só conheço uma mulher: a minha! E nunca a trai!²⁰⁵

202

Schopenhauer, Aforismos para a Sabedoria de Vida, p. 20-21.

203

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.103.

204

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p. 133.

205

O conto “*O Justo*” apresenta um senhor de bondoso coração que cuidava com apreço de uma enteada, a moreninha Isaurinha. Tinha, na ocasião, 15 anos. Diz Nelson, que ela era um tanto linda de rosto e “jeitosinha de corpo”. Sua beleza se destacava, era mais bonita que as próprias filhas do patrão. Seu Clementino, estalando os pulmões, dizia com alto e bom som: “— É como se fosse da família. Tal e qual.”

Entretanto, ocorre uma ruptura na tessitura da harmonia da trama. A pobre Isaurinha começou sentir uma espécie de vertigem, que quase termina em fatalidade, pois a pobre menina, por pouco, não sai rolando pelas escadas. Logo, chamam urgentemente o médico. Ele espantado diz: “Caso sério!”. Para piorar, ele chamou apenas a dona da casa, d. Dinorá. O clima fica tenso, os familiares especulam que seja câncer, tuberculose, ou o diabo. Para acabar com o suspense, o médico apresenta o diagnóstico:

Limpendo as lentes dos óculos com o lenço, começou com a pergunta: — Essa pequena tem namorado? — Não, por quê? Primeiro, colocou os óculos, depois, deu a notícia:— Sem a menor sombra de dúvida, Isaurinha está nesse estado, assim, assim. Vai ter neném. Quase d. Dinorá cai para trás, dura.²⁰⁶

Os alarmes chegam aos ouvidos de seu Clementino. Ele espantado, exclamou como um barítono: “Quero explicações de cada genro e cada filho!”. Mas para a salvaguardarem, nenhum dele pronunciou nenhuma palavra. Na casa moravam, três genros e três filhos, com as respectivas mulheres. Todavia, havia o filho solteiro, Juca, com 18 anos. Os filhos e genros diziam que podia ser alguém de fora. Entretanto, seu Clementino desconfiava, como um homem calejado pela sabedoria do tempo, a experiência tomava a consciência e dizia: “Não! O canalha está aqui!” Ninguém dizia uma única palavra. Rugia o grande patriarca: “Canalhas”! “Covardes”! Afirmava com uma grande fé: “— Deus me perdoe! Mas eu tive e tenho na vida uma vaidade: de ser justo!” E continuou: “— A própria vítima de um de vocês vai apontar o culpado!”

Mesmo com as desgraças, as tramas rodriguianas sempre acrescentam um toque de humor, nas cenas de exagero de um puro virtuosismo. Isto é para aproximar o leitor, mudar a atmosfera, deixa-la mais suportável; ludibriar o leitor com um certo conforto agrídoce. O tom melodramático é envolvente, pois criar o mecanismo de raciocinar sobre os sofrimentos que os afligem, tanto as personagens como o próprio leitor/espectador. A

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é*, p.95.

risada, com gosto amargo, “permite ao público conscientizar-se do que se esconde atrás do ridículo, do que teria provocado surgimento de seres tão risíveis e situações tão tolas e constrangedoras.”²⁰⁷

Isaurinha em prantos foi para uma sala com o pai adotivo, ficaram mais de trinta minutos conversando. Voltaram para sala, ele, bufando, segurando forte o braço de Isaurinha, e ela chorando muito. Sacudiu-a: “— Fala, anda! Quem foi? Diz!” Ela caiu em soluços aos pés do padrasto. Apenas dizia: — “Não posso! Não posso!...” Esbravejou: “Conta! Ou te arrebento, agora mesmo!” “D. Dinorá quis intervir, mas o marido a repeliu: “Vá pro diabo que te carregue!” A santa senhora arriou, de novo, na cadeira, com palpitações, faltas de ar.”²⁰⁸

Seu Clementino não parou: É solteiro? Casado? Isaurinha não suportou e soluçou: Solteiro.

O velho arregalou os olhos. “Ah, solteiro, é?” Largou a menina. E veio, com um meio-riso cruel, fazendo toda a volta da mesa. Parou diante do filho Juca, o caçula. Baixou a voz: “És o único solteiro, o único!” E, súbito, com um uivo triunfal agarrou o filho, pela gola, com as duas mãos, suspendeu-o: “Foste tu, hein? Canalha!” O caçula pôs-se a chorar: — Não fui eu! Juro! Não fui eu!... Uma bofetada o derrubou. Durante vinte minutos, meia hora, o atormentou com insultos e pescoções, numa obstinação tremenda: “Confessa! Confessa!” Todos, ali, fascinados pela cena, não intervinham. Quase à meia-noite, fora de si, os lábios sangrando, o rapaz explodiu:— Fui eu, sim! Fui eu! — e repetia, histericamente: — Eu! Eu!... O velho largou o filho menor. Cansado e triunfante, veio de novo ocupar a cabeceira. Ofegava:— Felizmente esse cachorro é solteiro. Pode reparar o mal casando-se. Desgraçado!...”²⁰⁹

Nelson, primeiramente, aproxima o leitor/espectador através do humor, para em seguida tentar afastá-lo, pela repulsa, pelo medo da ruptura da incontinência. A castidade da mulher é algo extremante idealizado na mitologia cristã. Mulher solteira e grávida, nos anos cinquenta, era a quebra de uma virtude moral, além do peso de ser de uma família de renome na cidade. Podemos pensar na perspectiva conceitual de Freud: o *Supereu*. Este elemento imagético existe e se relaciona como uma conjuntura histórico-social, ela cria restrições ao gozo, posto que existem regras para uma convivência social.

207

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues Expressionista, p.29 apud Miséria e Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã, PUC,São Paulo, 2007, p.34

208

RODRIGUES, Nelson. A vida como ela é..., p.97.

209

Idem, p. 97

Entretanto, essas restrições nem sempre estão ligadas com fim de uma boa convivência. Elas estão mais ligadas por objetivos civilizatórios, ou por sistemas restritivos mitológicos. Essas regras criam mal estar na civilização, caso haja rupturas o colapso se instaura. A questão interessante do *Supereu* é que é um mecanismo subjetivo e intersubjetivo interno ao próprio sujeito. Como Freud conceitua o *Supereu* concilia com a moral, a formação dos ideais, da auto-observação que estão articulados com a vida da sociedade em sua época histórica.²¹⁰ Neste sentido, ele atua com uma palavra pulsante de regra, como *Imperativo Categórico*, impondo ao *Eu* limites da mesma maneira que os pais, a religião, ou a política coagindo o sujeito. O processo se internaliza, logo o sujeito se torna um ser auto coercitivo.

A soberania de seu Clementino tomou a casa, era alvo de admiração e medo. Sua presença era marcante na casa, no ônibus, no escritório, sua postura tinha um ar próprio como um monumento de bronze. Assim, o silêncio estava presente como obtuso e selvagem. Logo, os dois pecadores deveriam se casar, urgentemente. Graças às providencias tomadas urgentemente, os papéis ficaram prontos num tempo inédito. Mas na véspera do casamento, cruzam o noivo e noiva: “Isaurinha barra a passagem de Juca e lança o apelo: “Perdoa! Perdoa!” Ele não fez um gesto, nem disse nada. Passou adiante, trancando os lábios.”²¹¹

Depois do casamento, era quase meia noite, todos da família já haviam se recolhido para dormir. Os noivos entram no quarto. Juca com toda ira, pergunta:

"Quem foi? Quem foi?" Virou-se, assombrada. Ele continuou: “Cínica! Cínica!” A pequena estava agora de pé. Juca, rápido, a segurou pelos dois braços, com inesperada violência: “Se tu não me disseres, eu te mato!” Disse, repetiu a pior das palavras, com envenenada euforia. Torturou-a toda a noite; ela resistia, soluçando: “Não posso dizer! Não posso dizer!” E ele, atirando, a seus pés, todas as hipóteses. — Que cunhado foi ou que irmão? Fala! Quando já desaparecia do céu a última estrela, ela, com o pobre vestido de noiva roto, amassado e sujo, gritou: “Foi ele!” Não entendeu: “Quem? Ele quem?” Isaurinha caiu aos seus pés, abraçou-se às suas pernas:— Teu pai! Foi teu pai!... Balbuciu, fora de si: “Meu pai? Meu pai fez isso? Mas não é possível. Meu pai?” E, súbito, pôs-se a rir, numa dessas gargalhadas que o fez torcer-se, dobrar, perder a respiração.

210

PORTO, Marcelo Duarte, Da canalhice a redenção: Nelson Rodrigues e o Supereu brasileiro, p. 8 a 12.

211

RODRIGUES, Nelson. A vida como ela é..., p.97.

O trágico se apresenta com a quebra do monumento do pai. A figura imagética que alicerçava a base da família, seu Clementino era ideal a ser seguido. Com esfacelamento do ideal, a insegurança se manifesta a reviravolta da trama. Podemos lembrar o conceito de *censura* de Hölderlin, ou seja, o momento de ruptura do curso da tragédia com fim à representação do trágico. Com o rompimento de seu Clementino, gera a catástrofe, é o momento que o sentido da tragédia torna-se manifesto na trama. Neste sentido, notamos o transporte trágico, a contradição como elemento para suscitar a representações trágicas, em outras palavras, a ligadura da tragédia para o trágico; este conhecido como o elemento incalculável, já que é vazio.

Na manhã seguinte, Juca foi conversar com o pai. O pai já o esperava. Entretanto, não apresentava aquela grandeza de antes, estava fraco, envelhecido. Então, o filho disse: “Já sei de tudo. Vou contar tudo a tua mulher, a teus filhos, a teus genros e a teus vizinhos.” O pai miseravelmente agarrou-se ao filho, suplicou ignobilmente: “A um morto se perdoa! A um morto se perdoa!” A princípio, o filho não compreendeu, ou só compreendeu quando a arma apareceu na mão do seu pai. Com uma coragem única encostou o cano na frente do peito e apertou o gatilho. Foi um estampido tremendo que assombrou a casa, a vizinhança, a rua inteira. Clementino morreu, antes que chegasse a assistência médica. No velório, o filho Juca entrou em prantos, seu choro era mais estrondoso que o da própria mãe. Na saída do enterro, Juca berrava: “— Vai canalha! Vai!...”

A presença estética trágica rodriguiana está no campo do impossível (material), não há reconciliação, diferente da política que é as relações entre sujeitos no campo do possível. Neste sentido, para aqueles que pecam não existem saídas benignas para este mundo, só a possibilidade em outro, ou na transcendência. O trágico se revela como a conjunção entre a vida e a morte.

Por esta razão, notamos as proximidades trágicas rodriguianas com o romantismo de Goethe. O trágico baseia-se em oposição irreconciliável, se caso houver uma reconciliação, desaparece o trágico.²¹² Desta oposição irreconciliável, podemos especular o sentido de compaixão na estética e a finalidade trágica rodriguiana, a compaixão pelos

findados pela *vontade*. Diferente da perspectiva de Schiller, que via a compaixão e a finalidade da tragédia estimulada pelas cenas de horror, uma universalidade de prazer provocada pela compaixão. Neste caso, se o espectador sentir prazer pelas fatalidades e as dores representadas, é porque a razão e a vontade do herói são capazes de triunfar nas desgraças. Rodrigues a compaixão é pelo personagem, mas é também pelo espectador que não está isento de culpa, ou melhor, ele pode cometer atos mais hediondos que o próprio herói representado. Nelson diz:

E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem É vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. (...) E, no teatro, que É muito mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.

O sentido de purificação é se conhecer a si mesmo de forma ascética, é a virtude dos miseráveis, dos desgraçados e pobres. Notamos o elogio à miséria, tão honrado na baixa e na Idade Média, ou seja, os miseráveis eram reconhecidos como o pretexto enviado por deus para suscitar a caridade e, pela caridade e o amor, conquistar sua salvação. Somos seres, dizia Nelson, extremamente miseráveis precisamos da caridade do eterno. Esta é a razão do palco representar a vida. Nelson dirá que nós devemos apreciar de joelhos:

Mas o teatro não é um lugar de recreio irresponsável. Não. É, antes, um pátio de expiação. Talvez fosse mais lógico que vissemos as peças não sentados, mas atônitos e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento, o julgamento do que pecamos e do que poderíamos ter pecado. Diante da verdadeira tragédia, o espectador crispase na cadeira, como um pobre, um miserando condenado.²¹³

Notamos que a compaixão, a finalidade não tem mesmo significado para Corneille, ou Lessing. Não existe uma finalidade da tragédia como forma de apartar as paixões, ou aperfeiçoamento do homem, já que sua tragédia é cíclica, todos estão fadados a serem miseráveis na vida terrena. Com exemplo das tragédias de mártires no classicismo, como escreve Benjamin, elas não se orientam muito pelas ações do herói, mas pelo seu sofrimento, as torturas físicas que o afligem para o tormento e

engrandecimento da alma.²¹⁴ Como diz Harsdörffer: “O herói... deve ser um exemplo acabado de todas as virtudes, e afligir-se com deslealdade dos seus amigos e inimigos. Mas isso deve acontecer de tal modo que ele se mostre magnânimo em todas as situações e seja capaz de superar corajosamente a dor, manifestada em suspiros, elevação da voz e muitas lamentações”²¹⁵. Mesmo com a dor e sofrimento físico ou psíquico, a tragédia rodriguiana não propõe a superação com fim estabelecimento moral e da ordem. A ordem nunca vai existir em um mundo regido por uma *vontade* louca.

Nelson se aproxima de Schopenhauer, pelo louvor a uma forma ascética de vida. O trágico rodriguiano tem o espírito da resignação, todos estão movidos pela *vontade*. Como diz Benjamin, no estoicismo ensina uma paciência tranquila e uma espera de um mal necessário, enquanto o cristianismo prega a renúncia a vontade, a vida. Os gregos eram destinados a um destino, mas enfrentavam como grandes guerreiros imitando os deuses. Entretanto, há um grande distanciamento do deus cristão para com o homem. Neste sentido, o drama trágico cristão “propõe a renúncia de toda vontade de viver, o alegre abandono do mundo, em plena consciência de que ele nada vale nada.”²¹⁶ Ou seja, isto é o resumo da finalidade trágica schopenhaueriana.

O seu tom extremo ascetismo distancia de Nietzsche, posto que o trágico nietzschiano é o elemento tônico para enfrentamento para a vida. No jovem Nietzsche, ainda que não houvesse rompido com Schopenhauer — ou mesmo que encontremos os elementos *apolínicos* e *dionisíacos* nas peças rodriguianas —, a fruição do trágico tem como finalidade de estimular a coragem de triunfar sobre o sofrimento da vida. Todavia, a coragem rodriguiana está no sentido de renunciar a vida. A beleza trágica nietzschiana oculta às verdadeiras intenções da *vontade*. O sofrimento rodriguiano faz que servo do pecado ajoelhe-se de vergonha, pois seus atos são hediondos perante o criador; visto que por essa vontade nunca se cessar tudo no mundo é vaidade, tudo vira pó, o vazio é o tormento humano. Para o cristão asceta o melhor seria se humilhar e pedir perdão para

214

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.70.

215

Harsdörffer, George Philipp. Segunda parte do Funil Poético, p.84 apud Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.70.

216

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.114.

uma ideia que se diz ser eterna. Nietzsche, depois do rompimento, afirma que no ascetismo “algumas ideias devem se tornar indelévels, onipresentes, inesquecíveis, “fixas”, para que todo o sistema nervoso e intelectual seja hipnotizado por essas “ideias fixas” — e os procedimentos e modos de vida ascéticos são meios para livrar tais ideias da concorrência de todas as demais, para fazê-las “inesquecíveis”.”²¹⁷

O ascetismo na obra do Nelson é a crença no ideal do fixo. Esse ideal repousa na humildade, pobreza, e castidade, esses são os dons dos grandes santos rodriguianos. É notório que o grosso das personagens não conseguem atingir esse ideal — nem mesmo o Nelson, ou Schopenhauer conseguiram. Entretanto, o ideal sempre fica de fundo, ele seria o real rodriguiano, ou seja, os momentos de frustração, de desgraças, ou morte ele está lá apontado o caminho, mesmo inconscientemente. O caminho é a descrença na humanidade e na vida, isto é, “o asceta trata a vida como um caminho errado, que se deve enfim desandar até o ponto onde começa; ou como um erro que se refuta — que se deve refutar com a ação: pois ele exige que se vá com ele, e impõe, onde pode, a sua valoração da existência.”²¹⁸ Como dirá Nietzsche, o ideal asceta é o desejo de ser outro, é o desejo de “ser-estar” em outro lugar. Em suma, é a negação da vida.²¹⁹

Portanto, seu Clementino foi justo ao final das contas, em virtude de ter pagado seu pecado com a própria morte. Deste modo, ele faz um juízo de valor do mundo, poucos, na concepção rodriguiana, teriam pagado com a vida pelo seu pecado. A figura de Clementino apresenta o sentido do canalha honesto, existem poucos canalhas honestos no mundo, a maioria é desonesta. Nelson dizia que o homem é um ator para os outros e, sobretudo, para si mesmo. O canalha nunca se acha canalha, acha-se que tem uma bondade inexcelsível. “Há os autopunitivos, mas a maioria consegue fazer de si mesmo a uma estátua. Todo contínuo, todo balconista, toda vendedora de cigarros acha que sua própria vida é um romance.”²²⁰ Nelson dizia que nós sentiríamos falta de canalhas honestos.

217

NIETZSCHE, Frederick. Genealogia da Moral, p.31.

218

Idem, p.66.

219

Idem, p.68.

220

3.7 Veneno

A zelosa Marina, que esperava o amante no corredor do hotel, ouvira passos na escada. Ela soprando as palavras disse: “Cuidado com minha filha! Cuidado com minha filha!” Fugiu ao longo do corredor, abriu a porta do quarto, entrou, trancou-se. Veio sentar-se diante do espelho; disse para si mesma: “Estou maluca, completamente maluca!”²²¹Sua filha única, Terezinha, tinha apenas 13 anos de idade, se, caso ela descobrisse o pecado de sua mãe, Marina estaria perdida.

Marina viveu 14 anos de felicidade matrimonial, entretanto, recentemente, ela tinha experimentado um flerte de um homem. Ela, coitada, sentia desejo e culpa de flertar com um homem que não era seu marido. Sua amiga “desquitada”, que estava no hotel com ela, disse com a maior naturalidade: “Aproveita! Isso não é nada do outro mundo.” Entretanto, algo a atormentava Marina, ela disse: E minha filha?

Reparemos que o desejo é elemento inconsistente. Aliás, a consciência moral, castra o desejo. O *Supereu* está onipresente, ele registra, assina e dispara pedras de acusações. Existem verdadeiros tribunais onde desejo do *Eu* é a vítima, enquanto o *Supereu* é algoz do julgamento²²². Marina é a “prostituta” esperando ser apedrejada pelos bons “samaritanos”. É importante ressaltar que, em Nelson, a realização ou não do desejo não é o mais importante, mas, sim, o sentido de tormento que ele traz, ou seja, as fantasias de violências criadas para si, ou para outros.

No teatro grego, como diz Benjamin²²³, é a bela descrição de uma analogia de que o palco se transformou em tribunal — o herói será julgado. Onde a comunidade reúne-se para assistir o espetáculo e servir de juiz, já que estão diante de um evento cósmico. No trágico, ao contrário, deve se notar o público por viés do espectador, pois sua experiência de palco são fruições de sentimentos que não tem relação com o cosmo, mas com o subjetivo. Entretanto, Nelson retoma com a ideia de tribunal, mas por uma perspectiva

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.54.

221

Rodrigues, Nelson. A vida como ela é... p.114.

222

Marcelo Duarte, Da canalhice a redenção: Nelson Rodrigues e o Supereu brasileiro.

223

Drama Trágico Alemão, p.122.

Benjamin, Walter. Origem do

cristã, o julgamento pelos pecados do outro é a possibilidade de refletimos sobre os nossos pecados; o teatro seria o local de expormos nossas vergonhas, ou nos esmagar até encontrá-las.

Fazia quinze dias que estavam no hotel na montanha: ela, Godofredo, o marido e a filha. Terezinha sempre amou muito o pai, era uma devota. Surge um imprevisto, marido deveria sair, deveria ir com urgência para a cidade. Na saída, Terezinha olhou com o olhar fixo e disse: “— Eu tomo conta da mamãe.” Godofredo era um homem “bem resolvido”, jamais havia sentido ciúmes, era um sujeito sem nenhum talento para a imaginação.

Marina jamais conseguira conquistar sua filha. A filha nunca confiou na mãe. Marina perguntava, espantada, a si mesma: “Mas que foi que eu fiz a essa menina? Que foi?” De fato, não fizera nada, absolutamente nada.”²²⁴ Entretanto, sempre existiu uma secreta hostilidade entre as duas. Uma vez desesperada no confessionário, admitiu:

“Eu não sou a mãe que devia ser.” Fez um esforço, para acrescentar: “Não gosto de minha filha. Desejaria ser como as outras mães, mas...” Qualquer tentativa que fazia no sentido de acariciar a menina a amargurava. Essa falta de amor era tão ilógica que, na sua meditação, agarrava-se à explicação espírita: “Quem sabe se em encarnações anteriores...”²²⁵

Com a saída do Godofredo, as duas estavam sozinhas; cada uma no seu mundo de solidão.

Já havia algum tempo que Marina e Gustavo estavam flertando. Até então, não havia passado disso, nenhuma carícia, ou uma palavra, nada além do flerte. Os flertes atormentavam Mariana, abstrações melancólicas, fantasias de perfumes a faziam chorar ou desfalecer. Acabou admitindo para a amiga “desquitada”: “— Amo este homem — e repetiu, numa espécie de angústia: — Amo.” A sua amiga sempre repetia: — Mergulha de cara! Mergulha de cara!²²⁶

Com o surgimento do trágico moderno, os elementos de terror, patético, ou do erro, são criados pelo subjetivismo humano, mesmo que este esteja ligada ao

224

Rodrigues, Nelson. A vida como ela é... p.115.

225

Idem, p.115.

226

Idem, 116.

intersubjetivo, os terrores passam por uma criação subjetiva, uma representação. Entretanto, na estética rodriguiana, mesmo que eles sejam criados pela representação, há um impulso universal, um macrocosmo, de uma eterna miséria material presente no ambiente. Novamente temos os elementos de aproximação com o trágico de Schopenhauer. Nossa capacidade de representar, ou melhor, “o conhecimento em geral, tanto racional como o meramente intuitivo [...] foi destinado originalmente ao serviço da vontade, para a realização de seus próprios objetivos e, de tal modo, permanece-lhe submetido de maneira quase absoluta em todas as circunstâncias.”²²⁷

Uma noite, antes do jantar, aconteceu uma fatalidade pecaminosa. Marina cruzou com Gustavo. Ele tomado pela ação, beijou sua mão. Ela sentiu um prazer enorme, mas depois do ato o sentimento de culpa a atormentava. Gustavo insistiu uma conversa no jardim. Naquele momento, teve um pavor: “Será que ela vai cismar de dormir comigo?” Gustavo insistindo, ousado, de forma brutal: “— Deixa a porta encostada, apenas encostada... À meia-noite, eu vou lá e... Sim?” Respondeu Marina num sopro: Sim.

Para sorte de Marina, Terezinha dormia com uma colega no quarto. Estava aflita, ansiosa, no seu mais íntimo havia uma angústia; uma vontade de fugir para bem longe. Meia noite: Gustavo chega, o quarto se torna o ninho do pecado. Ela jamais tivera qualquer amor, qualquer carinho, qualquer afinidade com o marido. Pensava nele como o último dos estranhos. O medo de fugir se tornou ressentimento contra o marido.

O medo da relação sexual fora do casamento, além do medo da quebra do contrato e o receio da imprevisibilidade do incontrolável, podemos especular que seja no sentido de se lançar ao abismo. O sexo escreveu Foucault, mesmo após a secularização, “converteu-se progressivamente no objeto de grande suspeita, no sentido geral e inquietante de que, mesmo contra a nossa vontade, atravessa a nossa conduta e a nossa existência; em um sentido mais específico, porque existe nela um ponto fraco que ameaça a nossa perdição; em sentido mais abstrato, porque é um fragmento da noite que cada um de nós carrega dentro de si.”²²⁸

227

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação, p.225.

228

Foucault, M, em tradução alemã, Sexualität und Wahrheit [A sexualidade e a realidade], p.89. apud SAFRANSKI, Rudiger. Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia, p. 254.

No dia seguinte, Marina acordou extremamente feliz. Sentia-se como tivesse começado a viver, nunca havia sentido tanta felicidade. Viu-se no espelho, queria ver a nova Mariana depois do coito pecaminoso. Pelo espelho, viu Teresinha entrar em seu quarto. Estava com copo, com um líquido qualquer, na mão, e foi logo dizendo para mãe: — Eu me escondi detrás do guarda-vestidos... Fiquei lá a noite toda... — e repetiu, trincando nos dentes as palavras: — Detrás do guarda-vestidos... Logo, ela perguntou: — Que queres que eu faça? Terezinha de forma doce disse: “Bebe isto”. Marina sem entender, perguntou: “Mas isso é o quê?” Sua filha de forma meiga disse: — Veneno. Ela recuou assustada, sem coragem de atirar para bem longe o maldito veneno. Terezinha disse: “Então, bebo eu. Ou tu, ou eu. Uma de nós tem de beber.” Marina com ar de santa, fechou os olhos, foi bebendo até que copo se estilhaçou no chão.²²⁹

Não existe solução para o pecado no mundo material. Entretanto, atentemos em Nelson, como defendido neste trabalho, ele aparenta não acreditar na bondade humana. Todavia, em casos extremos, onde o humano é esmagado essa bondade aparece. Ela se apresenta no sujeito que já fracassou, que é patético; que no pecado não tem mais saída, além de morrer ou amar. Esse amor, não ele que produz, mas vem de deus, uma redenção pelo divino. O sacrifício pelo próximo é uma forma de amor. O sacrifício converte em uma libertação humana do mal, essa libertação liberta o homem do próprio homem. Deste modo, o trágico rodriguiano intenta um transcendente. O mal é deste mundo — mas o bem não. O Homem é um ser refratário, como Agostinho²³⁰ afirma que o homem é único responsável pelo mal, é dele que mal começou a existir, mas este recebe a misericórdia divina. A beleza romântica rodriguiana está em apreciar esses momentos de amor:

Na minha infância profunda o pacto de morte estava em seu esplendor e três casos me marcaram profundamente, me tornaram fascinado pelo suicídio. Em Aldeia Campista, me lembro que uma vizinha, santa mulher, traía seu marido. O marido recebeu uma carta anônima contando tudo com a máxima fidelidade de detalhes. Você sabe que a carta anônima é a mais honesta das cartas, porque o sujeito diz exatamente o que quer. Não é obrigado a achar o outro ilustríssimo senhor. Bom, mas aí o marido resolveu matar a mulher a matou-a sem ser diretamente. Obrigou-a a tomar veneno. Aquilo me deu uma sensação de espanto e beleza. Achei belo ela se estrebuchar com o marido ali, acompanhando sua morte. Outro caso foi de dois jovens namorados, que

229

Idem, 119 a 120.

230

Agostinho, Cidade de Deus Volume I, p. 10

fizeram um pacto de morte de se envenenar com um guaraná num botequim. O rapaz serviu dois copos, colocou formicida nos dois, mas a menina bebeu antes. Ele saiu correndo e pegou um bonde que estava passando em frente. Este não tinha nostalgia de morte, não. O terceiro foi de uma menina que adorava o pai e já detestava a mãe, como se disputasse com ela a questão do pai. Descobriu que a mãe o traía e obrigou-a a se envenenar. “Se você não beber, eu bebo”, ela disse, e a mãe, vendo nos olhos dela o ódio que havia de perseguir até a consumação dos séculos, bebeu e caiu ali, aos pés da filha. Achei tudo isso lindo, como acho qualquer morte, mesmo a natural, sem tragédia trágica.²³¹

Esse sentimento de compaixão não está no sentido da pura pena do outro, mas o pecado do outro suscita a reflexão de si, ou seja, talvez você seja pior do que outro. A compaixão trás consigo uma mística da negação da vontade, em Schopenhauer uma autossupressão da *vontade*. A compaixão schopenhaueriana é a experiência de um sentimento intenso que todas as coisas fora de mim são vontades, sofrem dores, incômodos como eu mesmo: “o véu de Maya se fez transparente e deixou de estar submetido ao engano dos múltiplos *principii individuationis*. Reconhece a si mesmo em cada ser e, portanto, também se encontra naqueles que sofrem.”²³² A compaixão é a faculdade de desdobra-se dos limites do próprio corpo. A vontade ainda conserva toda sua força dentro do indivíduo, entretanto, por um curto período de tempo, não está atuando.

Aqueles que conseguem dissipar os olhos do véu de Maya, isto é, do próprio principio de individualidade, sair de sua zona egoísta entre sua pessoa e a pessoa alheia, “então se segue automaticamente que tal ser humano, tendo reconhecido em todos os demais seres o seu eu mais íntimo e mais verdadeiro, terá de considerar como seu próprio sofrimento infundável de o ser vivente (*endlosen Leiden alles Lebenden*) e apropriar-se (*zueignem*) assim de todas as dores do mundo”.²³³ O sujeito que consegue essa façanha, consegue atingir o estado de renúncia voluntária, de verdadeira serenidade e de absoluta ausência de *vontade*. Esse é o calmante para todo o querer. Esta é a forma de negar a vida.

231

RODRIGUES, Sonia. Nelson Por Ele Mesmo, p.54 a 55.

232

Schopenhauer, Mundo com Vontade de Representação, p.508.

233

Idem, p. 514

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos a aproximação rodriguiana, inconscientemente, com a filosofia de Schopenhauer. Existem discrepâncias? Sim, claro. A compaixão schopenhaueriana se aproxima mais com a forma hindu. Outra diferença é que a *vontade* não tem finalidade, ela apenas é, enquanto para Rodrigues está mais preocupado com a vontade que governa o humano para o pecado, logo por sua herança cristã. Entretanto, o fator de negação da vida é o elemento que coincidem nos dois trágicos, a vida não vale a pena. Mas sem sombra de dúvidas o elemento estético principal condizente entre os dois é: o trágico rodriguiano e schopenhaueriano ultrapassam as barreiras do teatro e da literatura, isto é, o trágico é a própria vida. Entretanto, podemos dizer que em Schopenhauer, a arte é única forma de entendermos o mundo, Rodrigues não eleva arte para esse patamar — é próximo, mas nem tanto.

O trágico rodriguiano jamais tem o sentido de superação histórica hegeliana, já que o progresso é a consciência para liberdade humana. O progresso não tem haver com uma limitação natural, ele é contra qualquer imposição da natureza. Ele é contrário a qualquer espírito mitológico do progresso, já que existe uma dialética que transformam as relações históricas, existem sempre novas atualizações, sendo necessária à própria consciência da humanidade neste processo.²³⁴ Todavia, Nelson não está preocupado com o espírito do progresso humano, para ele não existe isto, essa consciência. Consciência rodriguiana está mais para consciência schopenhaueriana de negação da vida. Entretanto, tem algumas similaridades como o elemento da culpa do herói trágico hegeliano. As representações de culpa das personagens apresentam a possibilidade de auto reflexão de caráter, isto é, “através da culpa²³⁵ o homem diz sim a tudo que lhe aconteceu... os homens superiores não e desfazem de nada do que em tempos foi parte da sua vida: por isso têm a tragédia como sua prerrogativa.”²³⁶ O comentário de Hegel, como diz

234

ADORNO, Theodor.W. Três estudos sobre Hegel. Apresentação à brasileira — Os deslocamentos da dialética, p. 20-21.

235

A culpa está no sentido da tragédia destino do século XVIII, como fora abordada neste trabalho.

236

Lukács, op cit, pp. 355-356 Apud Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.135.

Benjamin: “ Ser culpado é a honra do grande caráter”²³⁷. A coragem do caráter é uma das grandes virtudes admiradas por Rodrigues. Entretanto, como abordado neste trabalho, a força do *ethos* é importante para Hegel, já que a finalidade trágica é a vontade da maioria representando a transformação para o real, mas o erro em Rodrigues é diferente. Nem sempre o erro do herói significa o progresso da ideia do coletivo, muito pelo contrário, é admitir que o coletivo apedreja o herói sem ao menos fazer a reflexão de si. Em suma é: atire a primeira pedra quem nunca pecou.

No que refere ao jovem Nietzsche, sua vontade foi de unir à metafísica schopenhaueriana e wagneriana, os ingredientes, como diz Benjamin, para melhor minar o melhor que havia nelas. Nietzsche dirá que todos os elementos representados na arte de modo algum são para nós, e nós tampouco somos os criadores:

[Não somos] os verdadeiros criadores daquele mundo da arte; mas sim podemos supor de nós mesmos que somos, para o verdadeiro criador da mesma, imagens e projeções artísticas, o que têm na significação de obras de arte nossa maior dignidade, pois só como fenômeno artístico são justificados eternamente a existência e o mundo; enquanto que nossa consciência sobre esta nossa significação não é mais do que a que têm guerreiros pintados numa tela, da batalha nela representada. Daqui resulta que todo o nosso saber artístico é, no fundo, uma completa ilusão, em virtude de nós, como conhecedores, não sermos com aquele ser uno e idêntico, que se proporciona, como criador e espectador único, um gozo eterno. Somente enquanto o gênio se fundir no ato da produção artística com aquele artista-primitivo do mundo, sabe ele algo sobre a essência eterna da arte; pois naquele estado é ele, milagrosamente, idêntico àquela imagem sinistra da fábula, que pode virar os olhos e se fitar a si mesma; então ele representa simultaneamente o sujeito e o objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador.²³⁸

Deste modo, a arte tem poder de transformar e dissolver tudo em nada. A ideia nietzschiana (jovem) é uma ideia esteticista, é a arte ocupando o centro da existência. Pode se especular que Nietzsche leva arte muito além do Nelson, é a arte como entendimento do mundo. Para o jovem alemão, quando a arte se torna o centro da vida, fazendo o homem uma manifestação sua, não como criador, mas como eterno pretexto das suas criações.²³⁹ Assim, o mundo só pode ser suportado quando é transformado em fenômeno estético. Mas podemos dizer que seria uma visão “materialista”, ateísta demais

237

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.135.

238

Nietzsche. A origem da Tragédia: Proveniente do Espirito da Musica, p.39-40.

239

Benjamin, Walter. Origem do Drama Trágico Alemão, p.104.

para Nelson, já que centro de sua vida é cristianismo e fé na imortalidade da vida. Uma vontade sem sentido e fim, é acreditar, para Nelson, que nada tem sentido, tudo é permitido:

Um homem que não compreende a grandeza de um convento não compreende nada. Essa lei (uma lei moral superior, que dá a medida do mal, do pecado) existe, como existe Deus. Cada um de nós traz dentro de si essa opção: aceitar a imortalidade da alma, ou rejeitá-la. Aquele que prefere a alma mortal é um suicida. Morreu no momento mesmo que optou por esse caminho. Acho incrível e inexplicável que alguém prefira fazer a sua vida depender da contingência mais trivial: de uma lotação, ou de uma escorregadela. O materialismo é, para mim, uma atitude profundamente imbecil. Materialista é aquele que chutou a imortalidade, preferindo ver o homem apenas como um ser desprezível. Por isso mesmo, o materialismo exclui os problemas fundamentais do homem, a sua essência verdadeira e permanente, que dura através dos tempos.²⁴⁰

O romantismo rodriguiano está mais para uma perspectiva de uma solidez de uma tradição cristã católica, sentir o prazer da imensidão do mundo abandono, na procura de redimir com o divino. O poder arrebatador da história do *Ser* revolucionário que abre espaços para incontingências contrapõe-se com a visão de um asceta convicto como Nelson Rodrigues. Ou a possibilidade de superar através da arte — através da fantasia do tônico —, seria um pensamento bastante otimista, para quem já negou a vida como ela é...

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor.W. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- AGOSTINHO, Santo. *Cidade de Deus Volume I*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Av. de Berna. Lisboa 1996.
- AGOSTINHO, Santo. *Cidade de Deus Volume II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Av. de Berna. Lisboa 2000.
- ARENDDT, Hanna. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. São Paulo: Instituto Piaget, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BARBOSA, Rocélia dos Santos. *Novas Comunidades Católicas: Gênese, Confrontos e Desafios Comunicativos na Sociedade Contemporânea*. PUC-RIO, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. São Paulo: Autêntica, 2013.
- CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA, Emília Viotti. *Concepção do Amor e Idealização da Mulher no Romantismo*. Considerações a propósito de uma obra de Michelet, v.4. (1963)
- CSILLAG, Michele Cukiert. *Sobre a não relação sexual: Na teoria lacaniana e na contemporaneidade*. Leitura Flutuante, n. 5 v. 2, pp. 35-52, 2013.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador I: Uma História dos Costumes*. São Paulo: Zahar, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*, São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo, Editora 34, 2014.
- GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. São Paulo: USP, 2006.
- HEGEL, G.W. F. *Estética I*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- HEGEL, G.W. F. *Estética IV*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HIRATA, Filomena Yoshie. *A hamartía aristotélica e a tragédia grega*. *Anais de filosofia clássica*, vol. 2, n. 3, 2008
- HOLLINGDALE, R. J. *Nietzsche Uma Biografia*. São Paulo: Edipro, 2015.
- HUIZINGA, JOHAN. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

- HUPPES, Ivete Susane Kist. *Tragédia Clássica e Tragédia Moderna*. Letras de Hoje. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1987.
- LACAN, Jacques. (1957-1958). *Seminário V: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo: Editora Vozes, 2016.
- LEME, Beatriz Curado. *Nelson Rodrigues, Miséria e Redenção: Uma análise da obra rodriguiana pela perspectiva cristã*, PUC, São Paulo, 2007
- LIMA, Doris Munhoz. *A tragédia e o caos da Modernidade: Aspectos do gênero trágico na obra de Nelson Rodrigues*. Estação Literária Londrina, Vagão-volume 7, p. 80-92, set. 2011.
- MACHADO, Roberto. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MARRAMAO, Giacomo. *Céu e Terra: Genealogia da Secularização*. São Paulo, 1997. UNESP.
- MOTA, Thiago . *Tragédia e filosofia da história em Benjamin*. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 3, p. 1-23, 2010.
- NASH , Ronald. *Questões Últimas da Vida: Uma Introdução à Filosofia*. São Paulo: Cultura Cristã, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da Tragédia: Proveniente do Espírito da Musica*. São Paulo: Editora Cupolo, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculos dos Ídolos ou como se Filósofa com o Martelo*. São Paulo: Editora Vozes, 2014
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano Demasiado Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-português e Português-grego*. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- PLATÃO. *A República*. Edição Eletrônica. Disponível em:
<http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf>
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Critica e Profecia: A Filosofia da Religião em Dostoiévski*. São Paulo: Leya, 2013.
- PORTO, Marcelo Duarte, *Da canalhice a redenção: Nelson Rodrigues e o Supereu brasileiro*. BRASÍLIA: UNB, 2008.
- RODRIGUES, Sonia. *Nelson Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Autoria C, 2012.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* São Paulo: Saraiva de Bolso, 2011.

SAFRANSKI, Rudiger. *Schopenhauer: E os anos mais selvagens da filosofia* São Paulo: Geração Editorial, 2011.

SANTORO, Fernando. *Sobre a estética de Aristóteles*. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro, Brasil.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a Sabedoria de Vida*. Edição Eletrônica. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/filo/schopenhauer_aforismos.pdf>.

SCHOPENHAUER, Arthur. *As Dores do Mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Mundo com Vontade de Representação*, Tomo I, São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SUSIN, André Luís. *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. Rio Grande do Sul – UFRGS, 2010.

VÁRIOS AUTORES, *Reflexão N° 21, Conhecimento Científico e Filosofia*. PUCC, 1981.

VEYNE, Paul. *Acreditavam os Gregos em seus Mitos?* São Paulo: Brasiliense, 1984.