

Notas sobre o trágico e a tragédia em Friedrich Nietzsche¹

(Gilson Motta)

1 – O trágico enquanto tradição moderna

Ao longo da história do Ocidente, a tragédia vinculou o pensamento filosófico ao teatro. A vasta produção de textos consolidou uma tradição, fazendo surgir questões puramente filosóficas. A tragédia põe em cena um conflito insolúvel, uma ausência de quadros estáveis de valores no qual a ação humana se fundaria, problematizando a própria estrutura da agência humana. Assim, ela abriu espaço para uma especulação de ordem ontológica: o trágico é uma característica fundamental da existência, decorrente da revelação de uma contradição essencial entre o homem e o universo, contradição que conduz a um sofrimento extremo. A tragédia revelou a questão do trágico.

É no final do século XVIII que o trágico toma lugar na cena filosófica, isto é, no momento em que a Modernidade emergente transforma radicalmente os valores orientadores da ação humana, abrindo ao horizonte humano a possibilidade da negação radical. O trágico é um conceito moderno que afirma a ausência de fundamento ou da unidade que sustenta e dá sentido à realidade. Nihilismo é o nome desta experiência de diluição. Uma tal experiência fez proliferarem os textos sobre o trágico a partir do século XIX. Assim, a reflexão sobre o trágico forma também uma tradição.

Aqui, me deterei em Friedrich Nietzsche. Tomando como base um aforismo chamado “O que é trágico?” (destinado a pseudo-obra *Vontade de poder*), considerarei sua teoria do trágico e da tragédia. A reflexão nietzschiana é marcadamente moderna posto que dá continuidade a uma tradição tentando rompê-la: em sua reflexão sobre a tragédia opera-se uma crítica aos cânones aristotélicos, particularmente à teoria da catarse e da ação; no que se refere ao trágico, o filósofo absorve o conceito de sublime

¹ Este texto foi publicado na Revista FOLHETIM, Teatro do Pequeno Gesto, Número 13, ano 2002, Rio de Janeiro.

enquanto expressão da própria contradição trágica, e utiliza-se desta noção para criticar a interpretação moral do trágico vigente na Modernidade.

2 – Nietzsche: o trágico como crítica à Modernidade

Com *O nascimento da tragédia*, Nietzsche se insere nas discussões sobre a tragédia e do trágico. A transformação radical dos valores trazida pela Modernidade operou uma ruptura com a interpretação aristotélica da tragédia e fez emergir uma consciência trágica. Questiona-se assim sobre as possibilidades e as condições da vigência da tragédia e do pensamento trágico. Para Nietzsche, a obra de Richard Wagner anunciava este duplo ressurgimento. Sabemos que o filósofo se desiluiu profundamente com esta promessa. O rompimento de Nietzsche com Wagner – e com Schopenhauer – parece implicar o abandono das teses expostas em sua primeira obra. Na segunda fase de sua obra, embora negue várias posições anteriores, Nietzsche não abandona o problema do trágico e da tragédia, apenas inverte sua posição. O irracionalismo, o teor mítico, a proposta de liberação das forças criadoras oriundas das camadas inconscientes, cedem lugar à idéia de medida, de contenção da força que, na poesia dramática se expressa com a métrica e as unidades aristotélicas. Nietzsche assume uma posição tradicionalista e anti-romântica, ou seja, anti-moderna, fazendo um elogio a Voltaire: “Voltaire foi o último dos grandes poetas dramáticos que, por intermédio da medida grega, conteve sua alma de mil formas, nascida mesma para as maiores tempestades trágicas”¹.

De um lado, uma posição contrária a Aristóteles e às interpretações sobre o fenômeno do trágico desenvolvidas no idealismo alemão, traduzida pela afirmação do elemento dionisíaco; de um outro, uma posição a favor do elemento apolíneo. Estes posicionamentos têm como fator comum a crítica à Modernidade, seja em sua vertente romântica, idealista, seja em sua vertente científicista e racionalista. Isto é, como um pensador essencialmente moderno, Nietzsche tenta se colocar fora da história, superando sua própria época.

A Modernidade aparece em Nietzsche como o signo do niilismo: trata-se da vivência da negatividade, fundada numa dolorosa tomada de consciência da separação entre o homem e o mundo. Este acontecimento tanto conduz a uma posição ativa, identificando-se à estrutura social do capitalismo e da civilização científica-industrial, onde se verifica uma liberação total das possibilidades de criação e de destruição, quanto leva à passividade, identificando-se às correntes pessimistas que afirmam a renúncia à vida. Nos dois casos, faz-se presente a onipotência subjetiva em confronto com uma nova ordem objetiva desarticuladora dos projetos e desejos humanos. No terreno estético, estas duas vertentes desembocam em duas correntes: a tendência ao naturalismo e o idealismo romântico. Por isso Nietzsche critica duramente os ícones da arte do século XIX: Wagner, Emile Zola, Henrik Ibsen, Victor Hugo, Flaubert. O que haveria de comum entre estes autores seria a presença de uma interpretação moral do fenômeno artístico e a vigência velada ou desvelada do ascetismo, além da ausência de unidade, de organicidade interna, expressa através da mistura de estilos, da fusão do belo e do feio, da morbidez, enfim, a presença de tudo aquilo que Nietzsche chamou de niilismo e de “decadência”. Assim, as principais conquistas da arte moderna são negadas.

A profunda compreensão da experiência da negatividade como condição da vida e arte modernas fundamenta esta crítica. Como nota Gerd Bornheim, esta vivência dá origem a uma espécie de “esteticismo da negação”², presente em todos os chamados “poetas malditos”. Neste sentido, a integração do feio ao belo, do grotesco ao sublime, da tragédia à comédia – tal como ocorre em Victor Hugo – expressaria uma antítese, uma dicotomia de valores, base de todo o pensamento metafísico. Ora, Nietzsche visa uma direção oposta: a afirmação da visão não-dialética do trágico. Esta visão seria encontrada na própria essência da arte.

3 – O trágico e o sublime

Um dos aforismos em que Nietzsche debate o problema do trágico intitula-se “O que é trágico?”³. Contrariando a expectativa fornecida pela interrogação, o aforismo não

contém uma definição do trágico: Nietzsche limita-se a criticar as teses de Aristóteles e de Schopenhauer sobre o tema. Neste limite, Nietzsche toca o ponto essencial, pois, numa análise vertical vincula antigos e modernos pela incapacidade de compreensão do fenômeno trágico. Portanto, mais importante do que definir é colocar a questão do trágico, pois este permanecia impensado. As formulações de Aristóteles e de Schopenhauer traem a essência do trágico pelo fato de se fundarem na lógica sistemática e na moral. Para Nietzsche, só a arte revela o trágico. Daí a presença, no aforismo, de uma caracterização da arte: “a arte é o grande estimulante da vida, a embriaguez de viver, a vontade de viver”⁴. Tal definição coaduna-se com o próprio sentido da tragédia: “a tragédia possui um efeito tônico”⁵. O que é próprio à arte é o aumento do sentimento de poder, porquanto ela mesma é a expressão mais transparente da vida enquanto dinâmica de crescimento e acúmulo de forças, isto é, da vida como vontade de poder.

Nietzsche busca uma definição puramente estética para o trágico, tentando deduzi-lo da própria essência da criação artística e não a partir de um valor moral. A crítica à vigência de uma estética receptiva, formulada por filósofos e estetas e não por artistas está presente desde *O nascimento da tragédia*. Nietzsche busca uma “estética do artista”, pois este compreende a arte a partir da *afirmação* plena da vida, quer dizer, uma ótica não redutora, não dialética, onde a contradição – a fusão de criação e destruição – é admitida como fator constitutivo do ato criador. Por compreender a arte a partir da vontade de poder, uma tal estética revelaria a característica fundamental do trágico. “Para se compreender o mito trágico, a primeira exigência é a de procurar exclusivamente na esfera estética o prazer que lhe é próprio, sem invadir o domínio da piedade, do temor e de outras formas morais do sublime”⁶. Coloca-se assim a questão: qual o prazer que, sendo próprio à esfera estética, determina o trágico?

Esta modalidade de prazer estético é o sublime, enquanto prazer contraditório e ambivalente, no qual a dor se mostra como fator condicionante do sentimento de prazer. Para Nietzsche, a arte do “grande estilo”, a arte trágica, comporta o sublime.

Se Kant é o principal responsável pela moderna teoria do sublime, coube a Schiller a integração deste conceito à tragédia. Neste sentido, o sublime se relaciona ao sentimento de ambivalência, de contradição que brota na experiência do combate entre o afeto ou finalidade natural e a finalidade moral, combate que deixa entrever uma realidade supra-sensível. Referindo-se à liberdade moral do indivíduo, o sublime emerge da experiência da transcendência dos limites humanos, onde o prazer se funde à dor, a atração se funde à repulsa, o horrível ao belo, o desmedido ou infinito no finito. O sentimento do sublime manifesta-se sempre quando o contato com o mundo metafísico – isto é, com a divindade – vem acompanhado de um registro de choque, de terror. Assim, de maneira implícita, a primeira formulação do conceito parece estar contida em Aristóteles, na medida em que este se refere ao terror e a compaixão como elementos capazes de produzir a elevação da alma. Na estética nietzschiana, o dionisíaco se identifica ao sublime, como se nota neste aforismo escrito na época em que o filósofo elaborava *O nascimento da tragédia*:

Se o belo repousa sobre um sonho do ser, o sublime repousa sobre uma embriaguez do ser. A tempestade no mar, o deserto, a pirâmide. O sublime seria próprio à natureza? Como nasce um belo acordo? Como a liberdade é engendrada pela vontade, pela expressão da vontade? A desmedida da vontade produziria as impressões sublimes, a sobrecarga dos instintos? O sentimento pavoroso da incomensurabilidade da vontade. A medida da vontade produz a beleza? O belo e a luz, o sublime e a sombra⁷.

Em *O nascimento da tragédia*, estas questões transformam-se em respostas: a dúvida acerca da presença do sublime na natureza ou na esfera da vontade, é resolvida com a idéia de dionisíaco, que é, ao mesmo tempo natureza e espírito, é mundo. O dionisíaco conserva assim o elemento infinito, desmedido, discordante, caótico, obscuro e terrível: é o abismo do infundado. Por sua vez, o apolíneo identifica-se à luz, à medida, à ordem. O apolíneo contém e detém o dionisíaco. O sublime é justamente esta maestria artística sobre o terrível, sobre o desmedido⁸.

A concepção nietzschiana da arte trágica estrutura-se sobre a idéia da harmonia entre estes instintos, na unidade dos contrários: o elemento dionisíaco – identificado à própria vontade de poder – se projeta e adquire forma por intermédio da força apolínea. Essa projeção constitui uma fragmentação da unidade original e sua concretização em imagens semelhantes às imagens do sonho. Por outro lado, a ruptura da forma e sua reintegração à unidade original apresentam-se como alegria, perfazendo um movimento circular: da indiferença original para a diferença e, em seguida, o retorno à unidade. O que é próprio à vontade de poder é justamente este eterno ultrapassar a si, num impulso de geração e de destruição. Ora, a própria criação artística perfaz este movimento.

Para Nietzsche, esta dissonância original se faz presente no processo de criação artística: a teoria de Schiller sobre a criação poética comprovaria este fato ao sugerir que a origem da criação encontra-se numa disposição musical e não no encadeamento lógico e causal das idéias e imagens. A criação é a passagem da esfera do sensível-corpóreo ao materialmente visível. Marcada pela interseção de dor e prazer, esta passagem consolida uma forma de apreensão do mundo. O pensamento trágico é o conhecimento pelo sofrimento: a verdade de que a arte fala origina-se na experiência dolorosa de um emergir, ela não provém de uma elaboração conceitual. Como forma final de uma formação, a arte é sempre ordem, poder de organização e afirmação.

No contexto da Modernidade, onde se nota um domínio das forças de diluição e de negação, a arte eleva seu valor por possibilitar a integração do homem a partir mesmo da liberação de suas forças criadoras: a arte “cura” o homem do niilismo. Na outra face da atitude moderna, marcada pela vontade de domínio e controle, a arte mostra um limite para a vontade, pela revelação do incomensurável, do vazio subjacente à forma. O trágico e a arte constituem portanto a expressão da unidade harmônica dos opostos: a dissonância. Esta unidade caracteriza o sublime.

4 – Contra as interpretações morais do sublime

É a partir da ótica da vida como vontade de poder e da arte como sua estrutura exemplar, que Nietzsche crítica a tradição e a Modernidade, isto é, Aristóteles e Schopenhauer: em ambos a arte funcionaria como um desestimulante da vida, estando a serviço do niilismo. Contra as forças de diluição, presentes em toda estética de fundo schopenhaueriano, a arte acena com a possibilidade de afirmação. Contra a herança aristotélica, a todo caráter normativo e a todo realismo em arte, a teoria estética de Nietzsche afirma uma dimensão não-objetiva da realidade. Mesmo a teoria de Schiller sobre o trágico revelar-se-ia marcada por valores morais. Catarse, resignação e o combate patético são “formas morais do sublime”, como vimos numa citação acima.

Consideremos, por exemplo, a abordagem de Aristóteles da ação trágica e da catarse, ambas depreciadas por Nietzsche. O privilégio dado à ação justifica-se no corpo de teorias de Aristóteles, onde atribui-se a imperfeição à existência humana, ao passo que o Ser é uma realidade substancial, perfeita, positiva. A própria negatividade – como condição para a atualização das potencialidades – possibilita a ação humana: a atividade humana, cujo fim é a felicidade, é marcada pela ignorância radical. Neste sentido, se o agir comporta a falha e o erro, logo, a ação torna-se o elemento principal da tragédia, pois ela revela como tais falhas e erros poderiam ser evitados se o homem agisse com maior deliberação e conhecimento. Ora, o que causa o terror é tudo aquilo dotado de um grande poder de causar destruição e sofrimento. Neste sentido, o terror por excelência seria causado pela ignorância radical: a limitação do *lógos* humano frente à totalidade do real. Para Aristóteles, o terror só é possível quando subsiste alguma esperança de saúde: o terror conduz à deliberação. Antevê-se assim a superação do terror por intermédio da racionalidade. Isto se esclarecerá se considerarmos a idéia de compaixão, a qual origina-se quando alguém pensa estar suscetível a sofrer o mesmo mal de outrem. Só se sente compaixão a partir da identidade e da proximidade. A tragédia provoca compaixão por aproximar, trazendo para o presente, as condições ou os acontecimentos que revelam uma desgraça, neste caso, a desgraça por excelência: a separação ontológica. Esta era revelada no espaço político e mítico do teatro grego. Ou seja, uma ameaça comum a

todo homem grego se fazia presente na tragédia. Em face desta ameaça era necessário se afirmar um conhecimento que assegurasse o homem do mal e da dor. Este conhecimento só pode ocorrer após a própria purgação do mal. A catarse, enquanto purgação, seria a excitação e a posterior expulsão destes humores incômodos - a compaixão e o terror. Esta expulsão eleva moralmente pois, provocando a reflexão, incita o homem a obrar segundo a razão, a deliberar e agir conforme a justiça. Tal deliberação desperta a confiança, sendo esta justamente a disposição oposta ao sentimento de terror. A tragédia exprime tanto os limites do homem, quanto a possibilidade de agir a partir mesmo desses limites. A compreensão de Aristóteles é necessariamente dialética, pois admite o conflito de valores - o homem e o destino, o positivo e o negativo, a liberdade e a necessidade - e sua resolução final: a virtude. Assim sendo, em Aristóteles a tragédia possui um sentido moral. Para Nietzsche, esta aposta nos valores superiores, na forma moral do sublime, seria a afirmação do niilismo. Logo, torna-se necessário se reconduzir o homem à existência por intermédio do trágico.

Para Nietzsche, a consideração das noções de terror e compaixão como inerentes ao trágico já seria o reflexo do niilismo, posto que ambas são “emoções deprimentes”⁹, logo, contrárias à própria essência da arte enquanto vontade de poder. A ótica de Aristóteles é receptiva. Ora, enquanto a arte é justamente um poder que organiza e dá forma ao caos das sensações e sentimentos, o terror e a compaixão, quando exercitados, tornariam o espírito impressionável, desorganizado, sem medida e direção. Tais emoções incompatibilizam-se com uma cultura superior, daí a associação entre a civilização cristã e a compaixão: “Chama-se o cristianismo a religião da compaixão. A compaixão é o oposto das energias tônicas que elevam a energia do sentimento vital: ela tem um efeito deprimente”¹⁰. Para Nietzsche, “a compaixão é a *praxis* do niilismo”¹¹. Deste modo, a primeira teoria da tragédia é feita por um “decadente”, que acomoda suas apreciações morais à arte. Quanto à teoria da ação, Nietzsche criticará a teoria segundo a qual, a concatenação das ações, o encadeamento lógico do enredo produziria o efeito trágico. Nietzsche desprestigia a ação, pois, em sua

origem, a tragédia é coro e não drama. O coro dionisíaco é o núcleo que descarrega imagens sobre a cena: é o desmedido adquirindo medida, a obscuridade gerando a luz, o horrível gerando o belo. Considerar isoladamente a ação, enquanto elemento instaurador do belo, é fundir a lógica e a estética, é tornar principal um elemento secundário (pois a ação teria sido acrescentada a partir da introdução dos diálogos). Negando o postulado de Aristóteles, para Nietzsche: “Não há bela superfície sem uma profundidade assustadora”¹².

Sob influência de Schopenhauer, Nietzsche postula que somente a Vontade age: na Representação não há ação. Na tragédia, os personagens apenas reagem: o que se mostra é a reação passional dos personagens diante dos acontecimentos. Além desses argumentos, Nietzsche afirma que a concepção do teatro enquanto representação de uma ação é ingênua, pois um sentimento que se declara também pode ser considerado uma ação, assim como o ato da auto-compreensão também o seria. Acena-se assim para a possibilidade de um teatro sem ação. Complementando a crítica nietzschiana à teoria aristotélica, citemos Ronaldes de Melo e Souza:

A tragédia grega é a interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama das ações consecutivas. Não constitui objeto de representação propriamente cênica o que aconteceu nem porque aconteceu (...) No drama ático, o que se representa é a demanda do sentido do que acontece *hic* e *nunc* no palco. Numa formulação paradoxal, mas rigorosamente verdadeira, a tragédia grega é um drama sem ação, um drama estático¹³.

Criticando os fundamentos da estética teatral, as teorias de Nietzsche inauguram uma outra compreensão do fenômeno teatral. A anti-modernidade de Nietzsche termina por dar ensejo às poéticas teatrais da atualidade.

5 – A estética teatral de Nietzsche: o sublime em cena

Nietzsche critica radicalmente a estética da Modernidade, revelando-se como um anti-moderno. É exatamente por intermédio desta crítica ou negação que o pensamento nietzschiano abre espaço para um pensar-agir além dos limites do

pensamento moderno. Daí a absorção de suas teorias por boa parte dos artistas dos movimentos de vanguarda do século XX. No caso específico do teatro, a poética nietzschiana possibilitou uma afirmação do texto em detrimento da cena, abriu espaço para o mito, desprestigiou a função mimética do teatro, incentivou a exploração das possibilidades expressivas do ator, estimulou a interferência de outras linguagens artísticas na cena teatral. Estas teorias repercutem em toda poética teatral do século XX. Porém, mais importante que esses aspectos de ordem técnica e estética é o fato de a poética nietzschiana ser essencialmente transgressora, posto que afirma o transbordamento do humano. Na cena teatral brasileira, o melhor exemplo desta influência é dado pela obra de José Celso Martinez Correa¹⁴.

Mas, se nos limitarmos apenas ao terreno da dramaturgia, enquanto exploração de um teatro estático, torna-se oportuno lembrar “O marinheiro” de Fernando Pessoa¹⁵. O poeta português classifica esta obra como um “drama estático”: as figuras não agem, não há conflito nem enredo perfeito. Drama onde se afirma uma compreensão do teatro não como ação e sua progressão, mas sim como uma revelação das almas através do discurso. A palavra atua revelando que as próprias personagens – que passavam o tempo inteiro inventando histórias ou sonhos – podem ser apenas uma invenção, o sonho do sonhador original: o sonho do marinheiro. Este reconhecimento contém um registro de horror, pois as personagens descobrem assim a temporalidade original e abissal que a tudo determina. “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?”¹⁶. Em termos nietzschianos, as personagens descobrem-se enquanto pura aparência, dimensão apolínea, frente à realidade original, dionisíaca. As coisas não são como parecem ser, por trás delas existe uma realidade obscura e escondida. O princípio de individuação é rompido, levando a uma fusão à realidade original, primitiva do mundo: enquanto mundo e temporalidade, o Marinheiro-Dioniso é diferença absoluta. “A subjetividade do mundo não é antropomórfica, mas mundana: nós somos as “figuras” do sonho de deus, que advinham como ele sonha”¹⁷. Esta sentença de Nietzsche parece traduzir perfeitamente

o que ocorre com as personagens do texto de Fernando Pessoa. Nela, o homem é reconduzido ao terror. Logo, o que se entrevê aqui é a experiência do sublime.

A partir desta revelação, o pensamento de Nietzsche resgata a dimensão ética do trágico, colocando em questão a própria estrutura da agência humana: como agir com a consciência da ilusão? A resposta é: quanto mais profundo for o espírito, mais necessita ele da máscara, da arte de dissimular, da contenção da “alma de mil formas”. O saber trágico aponta para um o sentimento de se estar sob o encanto de uma ilusão, ainda que se a perceba. É a partir da máscara que o humano e o além do humano se revelam: a existência só pode ser afirmada a partir de uma potência de ilusão que nos faz superar a consciência da vacuidade do querer e do absurdo da vida. Assim, a consciência trágica moderna traz a profundidade à superfície, descobrindo uma estranha forma de felicidade, um consolo metafísico no interior de um processo de dissolução: “Sim, a felicidade é um par de botas”¹⁸, como afirma um personagem de Machado de Assis.

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humain*, I, § 221. Paris: Hachette, 1988.

² BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar*, Porto Alegre: Globo, 1976. p. 67.

³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*, § 363. Paris: Librairie Général Française, 1991.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem. *La naissance da la tragédie*, § 24. Paris: Gallimard, 1977.

⁷ Idem. “Fragments phostumes”, 7[46] *IN La naissance da la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.

⁸ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, § 7.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance*, § 363. Paris: Librairie Général Française, 1991.

¹⁰ Idem. *L'Antéchrist*, § 7. Paris: Gallimard, 1974.

¹¹ Idem. *ibidem.*

¹² Idem. “Fragments phostumes”, 7 [91] *IN La naissance da la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.

¹³ SOUZA, Ronaldo de Melo. “Atualidade da tragédia grega” *IN Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 119.

¹⁴ Cf. *Livro aberto*. Ano 3, N° 18. Agosto/Setembro de 2000. São Paulo: Grupo Editorial Cone Sul. Entrevista de José Celso Martinez Correa.

¹⁵ Este texto foi encenado pelo Teatro do Pequeno Gesto, no Teatro Duse/Casa de Paschoal Carlos Magno, Rio de Janeiro, em 1992.

¹⁶ PESSOA, Fernando. “O marinheiro”, *IN O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 123.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. “Fragments phostumes”, 7 [116], *IN La naissance da la tragédie*. Paris: Gallimard, 1977.

¹⁸ ASSIS, Machado. “Último capítulo” *IN Histórias sem data*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Garnier, 1989.