

6

Resposta

Eu bailo

Em poemas, multicolorido!

Palhaço!

Juiz!

Mago!

Louco!

Criancinha!

Sou dansarino brasileiro!

Sou dansarino e danso!

E nos meus passos conscientes

Glorifico a verdade das coisas existentes

Fixando ecos e miragens

Sou um tupi tangendo um alaúde.

E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres

Eu celestizo em eurtmias soberanas

*Mário de Andrade em *Carnaval Carioca**

6.1

O texto trágico

Indo contra o saber estabelecido de sua época, corajosamente, Freud se volta para fenômenos inteiramente estranhos à lógica consciente: fantasias, sonhos, parapraxias, sintomas neuróticos, atos falhos, chistes e seus efeitos no humor.

Em *A face oculta do amor*²¹⁰, Denise Maurano esclarece que o senso comum tende a considerar o inconsciente como espaço do caos, do absurdo, que levaria os homens à perda dos limites. Mas se Freud assume para Jung que a psicanálise traz a peste, o tipo de peste que se trata não é nem a do caos, nem de uma liberação. A pestilência advém, sobretudo, da teorização freudiana de um psiquismo cindido, definindo um sujeito dividido na cisão psíquica de duas instâncias diferenciadas e autônomas: o consciente e o inconsciente.

A afirmação freudiana que indica a psicanálise como a terceira ferida imposta ao narcisismo da humanidade é bastante conhecida e difundida em vários campos de saber. Afinal, através da teorização sobre o inconsciente ela destrói o privilégio da consciência como centro do psiquismo, abalando certezas preestabelecidas como a descoberta de Copérnico de que a terra não é o centro do universo, e a proposta de Darwin de que, agrupados a animais, descendemos de um ancestral comum.

Freud apresenta sua hipótese da existência do inconsciente no texto *O Inconsciente*²¹¹. A necessidade freudiana de pensar o inconsciente se define uma vez que os dados da consciência são bastante incompletos, restando de fora fatos psíquicos que não têm acesso possível pela via consciente. A legitimidade do postulado freudiano tem sua base no mesmo procedimento que nos serve para deduzir a existência da consciência nos outros. Freud argumenta que não temos uma experiência direta da nossa própria consciência como não temos das demais pessoas. A apreensão da consciência de outrem sempre se dá por dedução e analogia, a partir de atos e manifestações perceptíveis que nos justifiquem sua conduta. A proposta de

²¹⁰MAURANO, D. *A face oculta do amor- Uma investigação filosófica da Tragédia à luz da psicanálise*, Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia, PUC- Rio, 1997.

²¹¹FREUD, S. (1915). “O Inconsciente”, *ESB*, vol. XIV.

Freud neste artigo é de que apliquemos este mesmo procedimento em relação aos atos e manifestações inconscientes com os quais não nos implicamos. Desse modo, Freud defende que consideremos estas apresentações do inconsciente como que pertencendo a um outro, para então deduzir a vida psíquica correspondente.

A definição freudiana do inconsciente implica, portanto, o reconhecimento de uma zona desconhecida em cada sujeito, um outro que em cada um de nós vive em uma área negada. Esta região que o sujeito desconhece e nega não é uma segunda consciência, mas sim um psiquismo inconsciente, que funciona independente da consciência e com características bastante diferentes, e até opostas, às do funcionamento consciente. O que fundamenta o psiquismo inconsciente? Freud responde a esta questão, indicando que são os mapas pulsionais do desejo que constituem o inconsciente e sempre aspiram a expressão. Essas trilhas da pulsão coexistem no sistema psíquico do inconsciente sem contradições. De acordo com o processo psíquico primário que o caracteriza, no inconsciente não há registro de tempo cronológico, há apenas a primazia da força pulsional da realidade psíquica. Em outras palavras, a carga libidinal desliza ou por deslocamento (de uma idéia para outra) ou por acumulação, condensando a carga libidinal de várias idéias em uma única. Cumpre lembrar que, como no inconsciente só há afirmação, suas formações (sonhos, atos falhos, chistes, sintomas) apresentam mensagens sem nenhum respeito a questionamento, donde se conclui que a questão é sempre consciente.

Em *Sobre o Narcisismo* e nas *Contribuições à psicologia do amor*, Freud não estava tão certo do mal-estar na vida como em 1920, quando escreveu *Além do princípio do prazer*²¹². Este texto marca uma nova etapa da teoria freudiana, principalmente pela consolidação de que se existe no aparelho psíquico uma pulsão que faz apelo ao universo da representação e ao prazer, há também a pulsão de morte, que subverte e se destina à separação e à destruição. Assim sendo, Freud nos indica que o desejo inconsciente, inesgotável, ultrapassa as vontades da consciência, estando situado sobre o ponto de conjugação entre a vida e a morte, com todas as implicações desse amálgama.

²¹² FREUD, S. “Além do princípio do prazer”, *ESB*, vol. XVIII.

O sexual apareceu na obra freudiana muito cedo, definindo um fator patogênico independente dos conflitos que ele pode suscitar com a moralidade ou as exigências do eu. No *Rascunho K* podemos confirmar isso, quando Freud diz: “Deve-se admitir, que há na sexualidade uma fonte independente de desprazer”²¹³. O sexo se manifesta, ao mesmo tempo, como insatisfatório e traumático, em excesso ou em falta em relação ao equilíbrio homeostático do prazer e da conservação de si. Dito de outro modo, a sexualidade é sempre desviante, deslocada, à margem, em relação a uma genitalidade que tenta se erigir como figura de ideal, jamais atingido. O pensamento freudiano aponta, então, que o sujeito está sempre diante de um impossível: a incansável busca de satisfação é marcada por um limite, cada descarga é sempre incompleta, cabendo ao humano se haver com isso.

Também em *A face oculta do amor*, a psicanalista D. Maurano adverte que apesar da psicanálise não pretender ser um sistema explicativo do mundo, contribuiu de modo fundamental para a reflexão sobre a condição humana, ao problematizar a normalidade, no ponto em que vem questionar a prevalência da racionalidade conceitual. Nessa perspectiva, o sintoma, ponto de partida de toda a investigação psicanalítica, vem a ser abordado, não propriamente como uma doença, no sentido degenerativo, mas sim como forma de o sujeito configurar a questão do enigma de sua existência.

Aqui, a referência ao sintoma como patologia, ou como Freud chamou, psicopatologia, reporta às raízes etimológicas deste termo, psico-pathos-logia, cabendo à psicanálise o estudo do que causa espanto à alma. Ou seja, trata-se, então, daquilo que nos causa espanto, que provoca susto, o pathos, como ponto de partida de toda a reflexão psicanalítica acerca da condição humana. Assim, isto que causa surpresa, isto que escapa ao que é esperado, o pathos, donde se origina o termo “paixão”, aparece como marca da presença do desejo, que, neste contexto, encontra nos limites e na lei que definem o impossível e o possível o seu fundamento. O sujeito, longe de ser um autômato, se afirma no lapso, ou no inesperado, dado que de seu desejo, enquanto inconsciente, lhe

²¹³FREUD, S. “Rascunho K”: As neuroses de defesa (Um conto de fadas para o Natal), *ESB*, vol. I, p. 302.

*resta sempre muito a saber, uma vez que barrado, inacessível pela castração.*²¹⁴

É interessante observar que, para teorizar a sexualidade e as posições sexuais diferenciadas, Freud configurou o complexo de Édipo. Em sua teorização, Freud não escolheu os versos da *Epopéia* de Homero, mas sim a tragédia de Sófocles. Sinteticamente, pode-se dizer que a tragédia grega é a representação da história de um personagem que realiza o seu percurso na vida e que reage frente a queda de um bem que lhe é caro. Em outras palavras, o homem diante da perda não se paralisa, mas, através de seu desejo, atribui sentido à existência e ao seu percurso.

Freud pretendeu dar ao conceito de inconsciente uma amplitude ímpar, estendendo-o de um âmbito restrito da neurose a todas as produções humanas. As escolhas, as ações por estarem sob a égide do desejo, não escapam à ação do inconsciente. O último capítulo da obra *Psicopatologia da vida cotidiana* é dedicado a demonstrar que “não há nada no psíquico que seja produto de um livre arbítrio, que não obedeça a um determinismo inconsciente”²¹⁵. Nesse sentido, Freud observa em seu artigo *Uma breve descrição da psicanálise* que o valor da psicanálise advém de suas relações com a vida normal, cotidiana, e não com a patológica. Assim, a arte é também expressão do inconsciente, tanto quanto sonhos, chistes e sintomas.

Embora não faça explicitamente uma vinculação com a tragédia, é possível ler nos textos a partir de 1920, uma indicação de que as ações humanas se inserem em uma dimensão trágica e nela encontramos a convocação para nos orientar em relação aos valores. Ou seja, uma vez que a ação está sempre contaminada pelo desejo inconsciente (entrecruzando vida e morte), a dimensão trágica está enraizada no psiquismo, presidindo a cada impasse a ação do homem. Se o desejo se situa no ponto de conjugação da vida com a morte, ele está sempre voltado ao mais além, lançando o homem sempre adiante, convocando a ultrapassagens que oferecem riscos.

Como bem lembra Denise Maurano, em seu estudo sobre o trágico, convém diferenciar a tragédia de uma convocação de liberação total, de um vale – tudo. Muito

²¹⁴MAURANO, D. *A face oculta do amor- Uma investigação filosófica da Tragédia à luz da psicanálise*, p. 17.

²¹⁵FREUD, S. “Psicopatologia da vida cotidiana”, *ESB*, vol. VI, p. 29.

diferente disso, o texto trágico marca o desejo do herói limitado por acontecimentos da vida, do mundo externo, com que ele tem que lidar e contornar. Tanto que o ponto importante do percurso trágico é a transfiguração: uma formação, um produto que articula o inesperado e uma possível saída subjetiva. Freud, inclusive, destaca que a tragédia é sempre sucesso de público, não importando a distância entre sua criação e encenação, uma vez que o herói trágico aponta para a platéia que é preciso prosseguir, conjugando o horror que o desejo comporta e a sua vertente de impulsionar à vida. Há, portanto, uma purificação (uma purgação segundo Molière²¹⁶) das paixões que detêm o sujeito de ir até o desejo, fazendo cair valores que retêm o sujeito no campo dosasseguramentos e definindo elementos transfiguradores.

Na Modernidade, o termo tragédia ganhou novas acepções. Vários filósofos contribuíram para a discussão do tema, dentre eles: Hölderlin, Hegel, Schelling e Nietzsche. Com as alterações conceituais, o termo *tragédia* deixou de se referir apenas a uma forma de expressão artística. A palavra *trágico*²¹⁷, convertida em adjetivo, designa destinos sinistros de cunho bem definido, apontando para algo que ultrapassa as fronteiras do comum, e que implica a queda de um bem, de um valor. *Trágico*, na perspectiva lacaniana, não significa funesto, mas sim a conjugação entre a existência que envolve uma certa alienação quanto ao desejo e elementos do mundo externo, imprevisíveis, sinistros que físgam esse desejo.

Antes de Freud, Nietzsche, pela filosofia, revela seu interesse pelo encontro do homem com os limites dolorosos da vida: a vontade de potência, o poder, o desencontro amoroso, a morte, ou seja, frustrações inerentes ao ato de existir.

P. Strathern ironiza que quando parecia que a filosofia oscilava entre ser acordada por Hegel e Kant ou manter seu sono profundo, Shopenhauer “jogou um jato da fria filosofia oriental no leito kantiano”²¹⁸.

²¹⁶Molière remonta a *Poética* de Aristóteles, na qual surge o termo catarse como a palavra chave da tragédia, a que resume seu principal objetivo: purificar pela expressão. O sentido de descarga, de abreação (dos primórdios da psicanálise) se alia ao de purgação.

²¹⁷VERNANT, J-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie em grece ancienne*.

²¹⁸STRATHERN, P. *Nietzsche em 90 minutos*, p. 8.

Foi justamente nesse jato que Nietzsche se lançou. Parafraseando Strathern, pode-se dizer que, com este jato, ruidosamente, o texto nietzschiano procura manter a humanidade acordada.

Se a filosofia nietzschiana pode manter muitos insones, foi ao se deparar em um sebo com um exemplar de *O mundo como vontade e representação* de Shopenhauer, que Nietzsche perdeu o sono, lendo-o em um só fôlego:

Tomei o livro estranho em minhas mãos e comecei a folhear as páginas. Não sei que demônio me sussurou ao meu ouvido: “Leve este livro para casa”. Assim, quebrando meu princípio de jamais comprar um livro precipitadamente, levei-o. Ao chegar em casa, atirei-me no canto do sofá com meu tesouro e comecei a deixar que aquele gênio dinâmico e melancólico trabalhasse em minha mente... Descobri-me acordado olhando para um espelho que refletia o mundo, a vida e minha própria natureza com aterradora grandeza.²¹⁹

Embora Nietzsche reconhecesse a força da filosofia de Shopenhauer, sua natureza intempestiva, não se adequava ao pessimismo shopenhaueriano.

Em seus estudos sobre Grécia antiga, descobriu que, para a filosofia de então, a força condutora da civilização era a busca de poder. Desse modo, Nietzsche concluiu que a humanidade era impelida por uma vontade de potência, impulso básico que norteia todos os nossos atos. Apesar de às vezes se recolher e ou disfarçar esse impulso está sempre presente. E assim forjou o conceito de vontade de potência

Para Nietzsche o cristianismo surgiu justamente para pregar o oposto, desenvolvendo a importância da humildade, da fraternidade e da compaixão. Na perspectiva nietzschiana, isto é mera perversão da vontade de potência, pois o cristianismo é uma religião oriunda da escravidão e seria, portanto, a vontade de potência dos escravos se manifestando. A maior preocupação nietzschiana com este conceito pode ser focada como sendo a de analisar a motivação humana. Mesmo os atos mais nobres trazem em seu âmago a vontade de potência ou como ele bem coloca:

²¹⁹STRATHERN, P. *Nietzsche em 90 minutos*, p. 17.

*A forma desse desejo de potência se modificou ao longo dos séculos, mas sua fonte é ainda o mesmo vulcão...O que antes fazíamos por amor a Deus, fazemos agora por amor ao dinheiro... É isso que no momento confere a mais elevada potência.(...) Toda força motriz é vontade de potência, fora dela, não existe nenhuma força dinâmica, física ou psíquica.*²²⁰

Em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche retoma as pegadas dos gregos arcaicos para refletir sobre a tragicidade do real. Por isso ele privilegia a grande tarefa de recompor o nó da cultura grega, sublinhando a necessidade de restaurar a alteridade, de ultrapassar a demonização do outro. É preciso incorporar o outro, aceitando a negação e o disforme, o exagerado, a finitude e a morte. É necessário, nesta retomada do espírito trágico, celebrar e abrigar o reino da noite. Cumpre lembrar que esta reintegração para Nietzsche é necessária uma vez que tradição milenar ocidental é antinatural ao recusar barbaramente “os instintos vitais do homem”. Que instintos vitais seriam estes?

O pressuposto romântico afirma o movimento, contrariando a assertiva tradicional platônica de fixidez e permanência. Deste modo, o ser originário não é idéia, e sim *trieb*. Este termo denota impulsão, pressão, voracidade, querer-viver, vontade, excesso²²¹. Esta metáfora anticlássica aparece logo na abertura do *Nascimento da Tragédia*:

*Assim sobre o mar encapelado e infinito, uivante e escumoso que ao mesmo tempo dá à luz e engole as montanhas de vagas. Tal como em meio ao mar enfurecido que ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes um barqueiro está sentado em seu bote.*²²²

Uma força indômita e paradoxal configura *trieb*. Nietzsche fala no “desencadeamento do frenesi sexual, em cuja torrente submergem toda a instituição

²²⁰NIETZSCHE, F. “A vontade de potência – de um ponto de vista psicológico”, in *Fragmento Postumo*, 14 [121].

²²¹Esta definição nietzschiana se conjuga bastante com a definição freudiana de pulsão que vimos no Episódio.

²²²NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, p. 30.

familiar e suas regras veneráveis”²²³, “ no fluxo da melancolia”²²⁴, na “impulsão que dá luz à arte”, no “desencadeamento das forças simbólicas da arte”²²⁵ no apolíneo e dionisíaco como “pulsões artísticas e onipotentes da natureza”.²²⁶

Pensando a metáfora de Nietzsche na abertura do *Nascimento da Tragédia*, pode-se fazer outra articulação. É possível ler nesta obra um diário de bordo a respeito como enfrentar o mar bravio. Ou seja, não há como detê-lo, porém há como canalizá-lo, dar-lhe um recipiente, ainda que provisório e precário.

A grande questão que surge é: se o caráter do ser é vontade, voracidade, pressão e impulsão, como o humano lida com isso?

O Nascimento da Tragédia é a saga humana de ter que lidar com o transbordamento pulsional do ser e das tentativas de contê-lo ou canalizá-lo. Nietzsche nos presenteia com a investigação desta saga, desnudando que desde a Grécia de Homero existem celebrações, mitos, religião, arte e filosofia. Homero, Sófocles, Platão, Shakespeare e seus personagens compõem “a pobre raça de efêmeros”²²⁷ que heroicamente tomam suas naus para enfrentar o mar bravio das pulsões.

Por uma vertente diferente da teoria psicanalítica, Nietzsche pensou a arte vinculada a duas forças, duas *triebs* antagônicas, a apolínea e a dionisíaca. Dito de outro modo, Apolo e Dioniso, nomeados por Nietzsche os deuses da arte em sua metafísica, respondem respectivamente por dois lados artísticos, o da arte plástica e o da música. No pensamento nietzschiano, como no freudiano, a arte cura o horror e o absurdo de existir. Nas suas palavras, Nietzsche revela:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, qual feiticeira da salvação e da cura, a arte; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do

²²³NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, p. 30.

²²⁴Ibid., p. 32.

²²⁵Ibid., p. 33.

²²⁶Ibid., p. 34.

²²⁷Ibid., p. 145.

*horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo.*²²⁸

Essa possibilidade de transformação nomeada por Nietzsche através da arte é o potencial de transfiguração. Para existir, o homem precisa transformar o horrível em sublime e a náusea do absurdo em cômico, inscrevendo dessa forma a importância do trágico.

É fundamental marcar que para Nietzsche a tragédia grega é a junção de Apolo e Dioniso em uma mesma obra. O professor Júlio Diniz esclarece que Apolo e Dioniso não são antagônicos nem complementares. A relação deles é de suplementação.

Nietzsche aponta a fúria dionisíaca como força contraprodutora à serenidade de Apolo na cultura helênica em sua primeira obra, O Nascimento da Tragédia, de 1872.

*(...) Nietzsche conclui que sem a tensão entre as duas forças, a apolínea e a dionisíaca, não haveria a superação do “aniquilamento”. A “embriaguez” de Dioniso contrapõe-se ao “sonho” de Apolo, a essência à aparência, a vontade ao fenômeno, a harmonia à plástica. O ritmo apresenta-se como elemento de confluência dessa tensão. Se o caos de Dioniso provoca o desencadeamento da fúria do som com/contra o silêncio, physis que arrebatava e aniquilava a ordem apaziguadora do equilíbrio, a serenidade apolínea arquitetada sob a moldura dos sons o seu princípio ordenador e dominador dos ruídos da natureza (...) O pensador alemão propõe que o estado de “embriaguez”, potência emocional que destrói os limites do finito e do individualismo, característico da condição dionisíaca, representava o jogo da natureza com o homem. A música dionisíaca era concebida como a instauração caótica e vital desse jogo. Como “bebida narcótica”, seu poder implodia o “principium individuationis” apolíneo - marca da aparente serenidade subjetiva - integrando o homem extasiado à intensidade tópica da unidade ilimitada, o “uno primordial” (das Ur-Eine), renascimento metafísico do humano em sua reconciliação com a natureza. O homem percebe “a comovedora violência do som” (...)*²²⁹

²²⁸NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*, p. 56.

²²⁹DINIZ, J. “O recado do morro- Criação e relação na música popular brasileira”, in *Literatura e Cultura*. p. 12.

A partir da definição do autor, pode-se concluir que os dois lados da arte em um encontro impossível se confrontam para compor a balança em que o desejo sempre insiste em escapar. Sem dúvida, como a psicanálise, o pensamento nietzschiano aponta a dimensão do desejo na vida psíquica como um tema impossível de ser dominado pelo *logos*, pelo saber, pois remete o homem a um território no qual o limite irrevogável do não sabido apresenta-se em todo seu vigor. Para Nietzsche, todos os heróis trágicos são representações de Dioniso, na medida em que são definitivamente indivíduos que cometem erros, desejam e sofrem intensamente. O misterioso *Ur-Eine, Uno-Primordial*, portanto, permanece em constante tensão pois se rejubila com a representação quando esta afirma potência, não podendo por isso jamais eliminar a força indômita que a sustenta. Nesta possibilidade de leitura, há para Nietzsche duas instâncias da representação artística do ser- *trieb*: a arte apolínea como barragem da pulsão e a dionisíaca como continente ou recipiente da pulsão.

Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche chama de “vontade de potência” a necessidade do ser de dar vazão a sua força de vida. Assim, se na “vontade de potência” é a busca do desejo que intensifica a vida, na perspectiva de “vida asséptica” o que move é a mera preservação. Quanto a esta última Nietzsche afirma que “(...) é a universal felicidade do rebanho (the broken hearted people) em pasto verde, com segurança, ausência de periculosidade, comodidade, facilitamento da vida para todos.”²³⁰

Na obra *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma que o “lado penoso, apavorante, repugnante que, a despeito de qualquer esforço, irrompe sempre de novo”²³¹ é inerente à natureza humana. Em sua leitura de Nietzsche, Carlos Estevez esclarece que, contrariando esta configuração nietzschiana, encontramos a perspectiva de vida asséptica que “tem como objetivo afastar do corpo os germes do prazer sexual, da violência e da sujeira de uma vida desregrada, gasta em despesas improdutivas”²³². Essa perspectiva de vida asséptica marca o século XX. Este

²³⁰NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*, p. 275.

²³¹NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*, p. 135.

²³²ESTEVEZ, C. *A lira da ira e a estética da transgressão: A relação rock e drogas no Brasil*, p. 5.

confronto entre o inusitado e a busca extremada de previsão e planejamento que norteiam a modernidade será o tema da parte que se segue.

6.2

Zaratustra e a celebração da vida

Em seu texto, *Além do princípio do prazer*, Freud afirma que a vida é um rodeio obstinado, transitório e desprovido de significação, mas, na sua manifestação que se chama humano, algo se produz: o sentido. Surge aí uma ordenação do mundo pela via das representações. Cada sujeito tenta fazer uma vida, a sua, com toda a carga de desejo, entrar nos registros do sentido. Se Freud aborda no *Além do princípio do prazer* que o desejo está situado além do prazer e dos asseguramentos, dos bens.

Nas *Contribuições à psicologia do amor*, já falava do descompasso do humano ao denotar que a discordância é a característica maior do idílio. Ao invés de ser a expressão do encontro, o amor traz uma face de desencontro inevitável. Freud denota que o descompasso no amor define em cada um dos sujeitos envolvidos na trama amorosa um importante encontro com o desejo, exigindo um reposicionamento subjetivo. Assim, embora não fale em transfiguração, Freud reconhece que a vida exige do humano transformação.

Segundo Nadiá P. Ferreira, o milagre do amor opera pela via do discurso a ligação entre um corpo real e um corpo imaginário que, coloquialmente, chamamos de alma, isto, porém, não define harmonia ou completude. No *Seminário XX*, Lacan define que a alma é o que se pensa a propósito de um corpo, dando-lhe identidade. Partindo desta assertiva lacaniana de que o homem pensa com sua alma, Nadiá esclarece que essa vinculação corpo e alma, tão aparente no discurso amoroso, não garante a completude, muito pelo contrário:

Se o homem pode dizer o que pensa é porque há uma estrutura chamada linguagem. A inserção do gozo no aparelho da linguagem pela inscrição do significante grava a letra que marca no corpo o enigma sem decifração da sexualidade humana. Deste corte sem

*costura emerge a falta (...) A relação sexual é impossível porque o real não cessa de não se inscrever.*²³³

No prólogo de *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche parte da suposição de que a vida seja uma mulher, o que explicaria a insuficiência do dogmatismo filosófico para abordá-la. Ele diz que a seriedade e a desajeitada insistência com que os filósofos aproximaram-se da verdade “foram meios impróprios e inábeis para conquistar uma dama”²³⁴. A ligação, conquista amorosa e verdade, é apontada por Nietzsche para revelar que o desencontro, no pretense encontro entre o homem e a mulher, equivale ao próprio descompasso da vida com seus riscos. Em outras palavras, o idílio ou erotismo é marcado por um jogo de falhas, paradoxos e surpresas, sendo, portanto, transfigurador ao quebrar a linearidade do cotidiano e revelar o desconhecido no sujeito. Cabe lembrar, que a transfiguração exige romper com o campo de asseguramentos, certezas e controles do sujeito.

Enquanto em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche critica a racionalidade conceitual instaurada na filosofia de Sócrates e Platão, apresentando a arte trágica como expressão das pulsões artísticas dionisíaca e apolínea em substituição à racionalidade, a obra *Assim falou Zaratustra* é a tentativa mais radical de seguir a via da arte para levar a filosofia além ou aquém da pura razão. Isto é, a busca de fazer a forma de expressão artística trazer a temática filosófica trágica, criando um texto trágico.

Roberto Machado diz que *Assim falou Zaratustra* é o canto que Nietzsche queria, mas não conseguiu cantar em *O Nascimento da tragédia*. Daí a importância ímpar desta obra para esta pesquisa, uma vez que realiza a adequação entre conteúdo e expressão, o que revela ser possível uma obra ser ao mesmo tempo expressão filosófica e estética. A tese de Machado é de que a crítica nietzschiana com relação a idéia racionalista de que a vida tem que ser corrigida, Nietzsche coloca em ação a partir de Zaratustra abraçando a vida com amor e celebrando-a. O humano se entrega a uma relação dionisíaca com a vida. No discurso “Das três metamorfoses”, Zaratustra apresenta poeticamente a transfiguração:

²³³ FERREIRA, N. *Poesia Barroca- Antologia do século XVII em língua portuguesa*, p. 32.

²³⁴ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*, p. 7.

*Alguns não conseguem afrouxar suas próprias cadeias e, não obstante, conseguem libertar seus amigos. Você tem que estar preparado para se queimar em sua própria chama: como se renovar sem primeiro se tornar cinzas?*²³⁵

Para justificar sua tese sobre *Assim falou Zaratustra*, Roberto Machado destaca os cantos do final da terceira parte: “O Outro Canto do Baile” e “Os Sete Selos”. No primeiro, Zaratustra canta para a vida “Dançando sigo as tuas menores pisadas (...) Estou deveras farto de te seguir sempre como ingênuo cordeirinho! Feiticeira, até agora cantei para ti: agora, para mim debes tu....gritar! Deves dançar e gritar ao compasso do meu látego!”²³⁶. *Os Sete Selos* é composto de cantos de amor que selam a união de Zaratustra com a vida. É interessante observar que Mário de Andrade, como Zaratustra, dança ao abraçar a vida:

*Dei um salão aos meus pensamentos
Tudo gira
Tudo vira
Tudo salta
Samba
Valsa
Canta
Ri!
Quem foi que disse que não vivo satisfeito
EU DANÇO!*²³⁷
*Sou dansarino e danso!
Glorifico as coisas existentes
Fixando ecos e miragens
Sou um tupi tangendo um alaúde
E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
Eu celestizo em eurtimias soberanas*²³⁸

Para Nietzsche a cultura e a arte apolíneas surgem como solução para a Grécia num momento em que esta se vê assolada por pulsões que beiram o incontrolável, em seu desencadeamento tempestuoso e potencialmente destrutivo, as pulsões

²³⁵NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*, p. 176.

²³⁶Ibid., p. 95.

²³⁷ANDRADE, M. Danças, in *Remate de Males*, p. 216.

²³⁸ANDRADE, M. Carnaval Carioca, in *Clã do jabuti*, p. 166.

dionisíacas. Contra elas, o grego erige a religião olímpica e a arte épica, as belas aparências, as belas imagens da epopéia.

Porém, Nietzsche assevera:

*Mas é preciso reconhecer nisso o efeito supremo da civilização apolínea, que a cada começo deve pôr abaixo um reino de titãs e enfrentar monstros.*²³⁹

Em outras palavras, Nietzsche diz que Dioniso ou está ao lado de Apolo, no caso da tragédia, ou está atrás, ou a seu pé, porém jamais desaparece. O apolíneo é o véu que dissimula o mundo dionisíaco, “Apolo se erige como tapume protetor”, uma superfície sólida que pressiona e tensiona o fluxo da impulsão dionisíaca.

É neste sentido que o apolíneo é comparado desde a abertura do *Nascimento da tragédia* com o barco, um artefato de navegação.

Suarez, falando desta metáfora, diz:

*O grego apolíneo é como o marinheiro que enfrenta as águas revoltas com um barquinho. É de esperar, que em determinado momento, o mar onipotente ganhe passagem – e com essa analogia nos aproximamos do universo trágico.*²⁴⁰

Segundo Nietzsche, o maravilhoso da arte trágica é que ela realiza uma união fundamental: ela canaliza o mar irrepresável. O instrumento que torna este feito possível é a música. Muitos se equivocam, pensando que o que Nietzsche fala em *Nascimento da Tragédia* é da importância da linguagem, porém, é preciso compreender o que Nietzsche chama de linguagem nesta obra. Linguagem é por excelência, música. Cumpre a ela o papel de linguagem universal.

Dito de outro modo, metaforicamente, pode-se falar que se a pulsão fosse um ser, ela seria a música. Em seu imediatismo, a música permite a amplitude do deslizar da pulsão, ela é o seu veículo, aceitando seu paradoxo de força indomável que visa sempre satisfação. Se a música é o mais puro invólucro do movimento pulsional do

²³⁹NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*, p. 42.

²⁴⁰SUAREZ, R. “Sobre ser e representação no *Nascimento da Tragédia*”, in *Assim falou Nietzsche*, p. 138.

sujeito, em sua maleabilidade e transparência, ela não o reproduz, não o espelha. Ou seja, a música não representa. Ela apresenta, presentifica. Daí, ser a regente de todas as artes para o pensamento nietzschiano, ela é a apresentação do espírito dionisíaco em uma roupagem apolínea.

De acordo com Júlio Diniz, pode-se depreender que os orixás das religiões afro-brasileiras, as invocações da música de feitiçaria que tanto encantaram Mário de Andrade, também podem ser pensados como faces de Dioniso, já que celebram cantando uma afirmação da vida:

Pode-se observar, não só nas considerações sobre as peças folclóricas do interior, mas também no vasto estudo sobre a música de feitiçaria no Brasil, a sua preocupação em caracterizar a força das manifestações musicais em nossa sociedade. A música, segundo Mário, rege o imaginário das comunidades rurais e urbanas, a dinamogenia de seus corpos, o ouvido de sua percepção do mundo. Coletiva por fundação, transmitida pela oralidade, a música é concebida como a intermediação do mundo dos homens e dos espíritos (a música afro-brasileira, a de feitiçaria), a celebração da fartura e da riqueza (os cantos quando da ocasião do plantio e da colheita), a afirmação da alegria, da dor, da melancolia, do cotidiano. O ouvinte refaz a história oral e sonora de sua própria coletividade, passando adiante o “recado do morro”, como no conto de Guimarães Rosa sobre o mito da gênese da canção popular. O recado que vem da terra é transmitido de boca a boca, de voz a voz, passa por sete personagens e chega até aquele que dá forma ao recado e se salva da morte (...).²⁴¹

Em outras palavras, a música afro-brasileira denota que para estar em um mundo dilacerado é preciso ter sua força vital celebrada nos cantos populares. Ao buscar atravessar a vida, o popular desenha a metafísica da arte. Reunindo movimento apolíneo e dionisíaco, realiza uma transfiguração.

Em sua valorização da música, Nietzsche em “O Nascimento da Tragédia” não se limita a dizer que “deveria ter cantado” seu texto, esclarece como poderia tê-lo feito: “Eu devia cantar, essa nova alma - e não falar! É pena que eu não me atrevesse a dizer como o poeta aquilo que tinha a dizer: talvez eu tivesse sido capaz”.²⁴²

²⁴¹DINIZ, J. “O recado do morro- Criação e relação na música popular brasileira”, in *Literatura e Cultura*, p. 8.

²⁴²NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*, p. 16.

Se a tragédia nasce do coro trágico e morre porque perde o espírito da música, ao ser subordinada ao conceito, o próprio Nietzsche denuncia em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo - Tentativa de Autocrítica*, que sua crítica ao racionalismo falha por não ter sido feita em uma forma de expressão artística. Por isso, cumpre ressaltar a importância de discutir a construção de Nietzsche de “espírito da música”, para investigarmos sua ampla inscrição na arte.

Se nos é lícito, portanto, considerar a poesia lírica como a fulguração imitadora da música em imagens e conceitos, neste caso podemos agora perguntar: como e que aparece a música no espelho da imagística e do conceito? Ela aparece como vontade, força (...) Com efeito, a fim de exprimir a sua aparência em imagens, o lírico precisa de todos os transportes da paixão, desde o sussurrar da propensão até o tropejar do delírio (...) Toda essa discussão se prende firmemente ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música quanto a própria música, em sua completa ilimitação, não precisa da imagem e do conceito, apenas os tolera perto de si.²⁴³ (grifo meu)

É fundamental marcar que para a perspectiva nietzschiana o que possibilita a poesia trazer a música no conceito, na linguagem, enfim, é o que Nietzsche chama de força. Em uma leitura psicanalítica pode-se pensar esta pressão da palavra, este vigor, como a voz.

Como foi dito anteriormente, Roberto Machado afirma que, em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche, em uma nova forma de expressão, conseguiu libertar a palavra da universalidade do conceito, construindo um pensamento filosófico através da palavra poética. Nietzsche, em um segundo momento de sua filosofia, dá corpo a sua libertação da música em sentido estrito, reafirmando a importância de renascer a arte de escrever e ouvir pela poética. O herói Zaratustra Assim canta:

“Tu deves”, assim se chama o dragão; mas o espírito do leão diz: “Eu quero”.

O tu deves está postado no seu caminho, como animal escamoso de áureo fulgor; e em cada uma das suas escamas brilha em douradas letras: “Tu deves!”

Valores milenários cintilam nessas escamas, e o mais poderoso de todos os dragões fala assim:

²⁴³NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*, pp. 50-51.

“Em mim brilha o valor de todas as coisas”. “Todos os valores foram já criados, e eu sou todos os valores criados. Para o futuro não deve existir “eu quero”. Assim falou o dragão. Meus irmãos que falta faz o leão no espírito? Não será suficiente a besta de carga que abdica e venera?

*Criar valores novos é coisa que o leão ainda não pode; mas criar uma liberdade para a nova criação, isso pode-o o poder do leão.*²⁴⁴

Embora não tenha se dedicado, como Nietzsche, ao estudo e teorização da tragédia, Freud faz várias referências a tragédia antiga e moderna para pensar as implicações na subjetividade²⁴⁵. Assim, cabe pensar na Modernidade, tempo que o espírito do absurdo é tão presente, a condição humana. Onde o espírito trágico resistiria? A hipótese sustentada por esta tese é a de considerar que a arte modernista pelo vigor da polifonia é um espaço que resiste, sustentando o potencial de transfiguração do desejo.

Foi, justamente, neste ponto da pesquisa, que se articulou melhor a tragédia em Nietzsche, a partir de *Assim falou Zaratustra*, e a ousada proposta afirmada por Mário, em carta para Bandeira, de ter realizado com *Amar verbo intransitivo* “uma pesquisa que envolve filosofia, humor, crítica e psicologia” para falar do idílio nos tempos modernos.

Psicanálise, tragédia e literatura confluem para apontar que a configuração nietzschiana de “espírito da música”, está presente na escrita poética e, mais especificamente, na criação literária de Mário de Andrade.

Para defender minha hipótese que em *Amar, verbo intransitivo* emerge um texto trágico, é necessário demarcar a criação polifônica andradina, apresentando um potencial de transfiguração, no qual a palavra canta, em sua própria musicalidade, sua força pulsional e criadora de voz. Que Mário de Andrade nos conte, cantando com sua poética, as contradições humanas na complexa conjugação entre a busca do controle e a pressão do desejo:

²⁴⁴NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*, p. 36.

²⁴⁵FREUD, S. “A interpretação dos sonhos”, *ESB*, vol. IV, p. 277.

Com a freqüência do ideal escrito pelo deus encarcerado, com certeza discípulo de Hans Sachs, Fräulein pouco a pouco mecanizara a sua concepção pobre de amor. Ali o homem-da-vida e o homem-do-sonho vinham se confundir na pregação duma verdade só e, bem mais engraçado ainda, na visão do mesmo quadro. Professora de amor... porém não nascera pra isso, sabia. As circunstâncias é que tinham feito dela professora de amor, se adaptara. Nem discutia si era feliz, não percebia a própria infelicidade. Era, verbo ser. (grifo meu) (AVI, p. 104-105).

Outro ponto importante de mostrar é que Fräulein Elza recusa o expressionismo enquanto arte, com tal veemência, que termina por nos revelar o que teme: sair do esperado, do plausível, rumo ao irracional, desgovernado, ao apaixonado:

Que diabo! Atos da vida não é arte expressionista, que pode ser nebulosa ou sintética (...) O método germânico dela e didática habilidade de agir não admitiam tal fumarada de palavras desconexas. Aquelas frases sem dicionário ou gramática irritavam-na ainda mais. Queria, exigia sujeito, verbo e complemento.(grifo meu) (AVI, p. 77).

A vida, na modernidade, exige que tudo tenha uma continuidade em ordem e progresso. A nova subjetividade moderna pretende a precisão, a prevenção, tudo tem que ser testado e cada situação previsível:

Mas não tem dúvida: isto da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa é um mal. O alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida para ele é a continuidade a continuar. Diante da natureza não é assim. Diante da vida é. (grifo meu) (AVI, p. 54).

Apesar de querer que seu idílio seja puras visagens, ele enquanto erótico aponta para a falta, a incompletude e o descompasso:

Ríspida porque de outro jeito não se salvava mesmo. Careceria pra abafar o... desejo? desejo, tampar o peito com a cabeça dele. Pampampam... acelerado. Lhe beijar os cabelos, os olhos, os olhos, a testa, muito, muito... Sempre! Ficarem assim! ... Sempre... (grifo meu) (AVI, p. 53).

O sujeito dividido de Fräulein entre o homem da vida e do homem do sonho aparece nitidamente nesta passagem. Ela é um mosaico, forças contraditórias lhe tomam. Primeiro fala do perigo de desejar e se apaixonar por Carlos. Isto não estava no contrato de amar intransitivamente, porém ela desliza do que deve sentir e fazer para o desejo. É um passo tão rápido que não dá para controlar. Eis aí a sua profunda divisão. O Narrador nos conta:

Fräulein quase nada sabia do Expressionismo nem dos modernistas. Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. Principalmente. Lia também bastante Shakespeare traduzido. Heine. Porém Heine caçoara da Alemanha, lhe desagradava que nem Shopenhauer, só as canções. Preferia Nietzsche mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso Fräulein acreditava em Nietzsche.(grifo meu) (AVI, p. 71).

Pouco antes de se concretizar a lição, Elza pensa:

(...) vem vindo a hora de acabar . Cumpriu a missão dela, o que sabia ensinou. O homem da vida e o do sonho passeiam de braços dados. Quatro contos para cada um. Vamos tomar um chope. Fräulein sente uma fraqueza amorosa. Pobre Carlos vai sofrer. Vem uma revolta: que sofra e ela então? (...) Porém permanece um desejo mole pelo rapaz. Talvez a assombre algum arrependimento. O homem da vida afirma: Não. E vira o chope.(grifo meu) (AVI, p.132)

O conflito de Fräulein não se resolve com a finalização da transação comercial, o trágico não se dissipa da narrativa:

Mas agora se fala tanto em sentimentos seqüestrados... O subconsciente se presta a essas teogonias novas. Fantasia?Ninguém o saberá jamais (...) Falando agora de Fräulein, de Freud, de Friedrich, pra usar unicamente efes, endurece-me a pena um decreto. De ciência alemã. Mas o homem do sonho dá um urro: Não! E vira o chope.(grifo meu) (AVI, p. 132).

Shakespeare em Hamlet avisa que não é possível colocar para adormecer as contradições e conflitos de se desejar: “Morrer... dormir; Dormir... talvez sonhar: eis onde se tropeça”. O sonho sempre busca uma pena para escrever a mensagem do desejo e, por isso, o poeta “sente-se mais puro pelo contato de si mesmo, descansando

o rosto sobre a mão que escreverá”. A criação literária oferece à tinta do desejo o espaço da escrita.

Como a única lição possível ao homem é transfigurar, mesmo acreditando que veio para ensinar a amar intransitivamente e que este ensino deve ficar para sempre marcado no corpo de Carlos, Fräulein titubeia antes de terminar seu contrato:

Por mais burguês e vulgar que seja o alemão, sempre de quando em quando brota no deus encarcerado um desejo de tragédia inútil, esse mesmo que fez a renúncia de Werther e o mais inútil ainda de Franz Von Moor. Sem confessar isso, Fräulein desejava a tragédia, mesmo com o sacrifício da memória dela na recordação de Carlos. (grifo meu) (AVI, p. 133).

Depois que Fraulein vai embora, mesmo com seu pai lhe mentindo sobre uma gravidez indesejada de Elza, Carlos vive o seu processo de ter que lidar com o confronto entre as exigências da racionalidade moderna e do desejo:

Carlos sentiu que já estava de luto aliviado. Ao abatimento surdo e desespero dos primeiros dias, continuara uma tristeza cheia de imagem de Fräulein. Quer dizer que a amante principiava idealizada. Breve se chamaria Nize, Marila, Salutáris Porta e outros nomes complicados. Não, isso para Carlos é impossível. Breve Fräulein irá pra esse sótão da vida, quartinho empoeirado, aonde a gente joga os trastes inúteis. Até desagradáveis. Mas por agora ela apenas fora viver num quarto andar. Sem elevador. Carlos já carecia de procurar a imagem dela muito alto.(...) a imagem longínqua se aproximava apressada. Adquiriria mais traços se corporizava em representação nítida. Belíssima, enriquecida, ai desejo! E não desagradava mais. Fräulein, meu eterno amor!... (AVI, p. 145).

Esta tese sustenta que com sua criação Mário transfigura, falando do desejo, do inconsciente, de trágico em uma época que busca ignorar tudo isso. Fräulein também tem seu processo transfigurador ao longo da trama, chegando ao seu apogeu no fim da escritura com o Carnaval. Este encontro final será trabalhado na Coda. Por hora, cabe perguntar: se a vida exige ao humano transfigurar, o que tornaria possível esse processo que vislumbramos com Nietzsche na arte?

Partindo da afirmação nietzschiana de que “a vida só é possível pelas miragens artísticas”²⁴⁶, Roberto Corrêa dos Santos esclarece que essa idéia, ao acompanhar Nietzsche em toda sua reflexão sobre a tragédia, tem um sentido preciso: “Para que o grego, povo mais do que qualquer outro exposto ao sofrimento, pudesse viver foi necessário mascarar os terrores e atrocidades da existência”.²⁴⁷

Roberto Côrrea conclui que a beleza é uma aparência, um fenômeno, uma representação que tem por objetivo mascarar, encobrir, velar a verdade fundamental do mundo:

*Para escapar do saber popular pessimista, o grego cria um mundo de beleza, que, ao invés de expressar a verdade do mundo, é uma estratégia para que ela não ecloda...Mascarando a essência, a vontade, a verdadeira realidade, a beleza é uma intensificação das forças da vida que aumenta o prazer de existir.*²⁴⁸

Mas qual seria a verdade do mundo que precisa ser ocultada?

Lacan responde que há uma dimensão de um campo situado além daquilo que pode ser apreendido pela representação:

*Essa coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem pertencem ao registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de que ela não pode ser representada por outra coisa - ou mais dela só poder ser representada por outra coisa. Em toda forma de sublimação o vazio é determinante. Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio.*²⁴⁹

Ao discutir a tragédia, Gerd Bornheim afirma que a polaridade é uma exigência indispensável do trágico, sendo ela que torna viável a ação trágica. Não é o caráter que determina o trágico e sim a ação. Isto é, não é o final terrível que define a travessia, mas o conflito na suspensão dos dois pólos.

²⁴⁶NIETZSCHE, F. *Fragmentos póstumos*, final de 1870 - abril de 1871, 7 [152].

²⁴⁷SANTOS, R. *Nietzsche e a Verdade*, p. 18.

²⁴⁸Ibid., p. 19.

²⁴⁹LACAN, J. *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*, p. 155.

*Quando se assiste a um espetáculo trágico, a atenção se volta para o herói ou heroína, para aquela personagem que encarna a ação, e o espectador é invadido por determinados sentimentos: ele se prende às conseqüências da ação trágica.*²⁵⁰

Bornheim de modo bem surpreendente confirma a leitura lacaniana ao considerar que esta atenção do leitor para a ação trágica é um véu, uma máscara para que os que assistem ou lêem a tragédia se esqueçam de um dos pressupostos possibilitadores do trágico: o sentido que busca-se para o inexorável. O real sempre precisa ser coberto por máscaras. Nas próprias palavras de Bornheim, “o fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem do real”²⁵¹.

Pode-se pensar que o que Nietzsche nomeia de poder de transfiguração da arte, Lacan chama de ex-nihilo, campo de um vazio em torno do qual a representação se constitui. Originando-se do nada, a criação visa transfigurar o horror deste vazio lhe dando forma, máscara. O dizer, o escrever, o pintar, o esculpir se organizam em torno desse furo. A idéia de que o significante impele a significação e que tem como efeito o relançamento (uma palavra não diz tudo, ela sempre nos remete a outra e a outra) a transmissão lacaniana a chama de “função criadora”. Ou seja, a concepção criacionista do significante apresenta ao humano uma saída diante do horror: impelidas pelo nada que as causa, as criações visam máscaras que contemplem o vazio com alguma face. Pode-se concluir que a transfiguração artística, esse “desejo originário de aparência” segundo Nietzsche, não é necessária somente para a manutenção da vida, mas para sua intensificação, já que a própria criação é, também, máscara que vela o real, o vazio. Essa discussão terá uma maior amplitude, a seguir, no Contraponto.

²⁵⁰BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*, p. 75.

²⁵¹Ibid, p. 75.