

O espaço da tragédia: lugar das intensidades e das diferenças

The tragic space: the place of intensities and differences

Miguel Angel Barrenechea*

Resumo: A nossa proposta consiste em analisar o fenômeno trágico partindo das interpretações de Aristóteles e de Schopenhauer. Ambos os autores realizaram importantes reflexões sobre a dinâmica e o significado da tragédia. Aristóteles considera que a tragédia deve levar à *catharsis* para purificar ou eliminar paixões; já Schopenhauer sustenta que a tragédia também nos afasta das paixões, nos instiga a abandonar qualquer finalidade e nos prepara para a resignação perante a existência. Num segundo momento deste trabalho, abordamos a reflexão de Nietzsche sobre o sentido da tragédia que diverge de parte a parte com as interpretações sustentadas por Aristóteles e Schopenhauer. Para esses, a tragédia conclama o homem a desistir de paixões e afetos que irremediavelmente levam-no à dor, ao sofrimento, ao fracasso. Nietzsche afirma, na contramão dessas perspectivas, que a tragédia está longe de expurgar ou reprimir paixões, mas torna-se um tônico, um intensificador dos impulsos e instintos, mostrando que perante todas as peripécias vitais, perante as contradições da existência é possível adotar uma atitude afirmativa, criativa. Em síntese, pretendemos mostrar como, para o autor de *O nascimento da tragédia*, o espaço trágico é o lugar celebratório por excelência, no qual são exaltadas todas as peripécias vitais, desde o mais belo até o mais medonho, isto é, veremos como esse espaço é interpretado como o lugar das intensidades e das diferenças.

Palavras-chave: Aristóteles; Schopenhauer; Espaço trágico.

Abstract: Our first proposal is to analyze the tragic phenomenon based on the interpretations of Aristotle and Schopenhauer. Both authors made substantial reflections on the dynamics and meaning of tragedy. Aristotle believes that tragedy must lead to *catharsis*, to purge or eliminate passions; while Schopenhauer argues that tragedy also takes us away from passions, urges us to abandon any purpose and prepares us for resignation before the existence. Secondly, this paper discusses how Nietzsche's reflection on the meaning of tragedy differs from the interpretation sustained by Aristotle and Schopenhauer. For them, tragedy beckons man to give up passions and affections which hopelessly lead to pain, suffering, and failure. Nietzsche claims, against these perspectives, that tragedy is far from purging or suppressing passions, but it becomes a tonic, an intensifier of impulses and instincts, showing that before the troubles and adventures of life, and the contradictions of existence, it is possible to adopt an assertive, creative stance. To summarize, we intend to show how, for the author of *The Birth of Tragedy*, the tragic space is the celebratory place par excellence, where all vital adventures are exalted, from the most beautiful to the most hideous, so we will see how this space is interpreted as the locus of intensities and differences.

Keywords: Aristotle; Schopenhauer; Tragic space.

* Doutor e mestre em Filosofia pela UFRJ/IFCS; Licenciado em Filosofia pela UNLP/ARG; Pós-doutor em Filosofia pela UERJ; realiza atualmente pós-doutorado em Filosofia pela UNICAMP; Prof. Associado 3 da UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: miguelangelb@ig.com.br

A noção de tragédia está profundamente incorporada na linguagem corriqueira, parecendo fazer parte do nosso dia a dia. Haveria nas nossas vidas um espaço para a tragédia, ou dito de outra forma: habitamos, suportamos ou sofremos em um *espaço trágico*. Porém, é preciso esclarecer o significado desse espaço, o sentido desse fenômeno vital. A primeira pergunta que se impõe é: o que é trágico? O que é tragédia? Na compreensão convencional e corriqueira, o trágico é uma palavra temida. Quando pronunciada, alude a situações extremadas, à catástrofe, à perda, à destruição e ao inevitável. Na maioria das vezes, ela invoca a dor e a morte; morte acontecida, geralmente, de forma súbita, violenta, inesperada. Eis uma primeira aproximação à compreensão do problema analisado. Mas é preciso indagar se a tragédia, na sua essência, na sua origem está necessariamente vinculada à destruição e à morte. Se dirigirmos o nosso olhar a sua aparição histórica, na Grécia arcaica – parece que os primeiros rituais que se aproximam da celebração trágica provêm muito provavelmente do século VII a.C. – ficamos perplexos. Tratava-se de um ritual que, mesmo vinculado à dor e à morte, também aludia à alegria, à floração, à vida plena¹.

Esse esclarecimento inicial coloca em xeque a compreensão superficial da tragédia, complica nossa lógica restrita que a identifica fundamentalmente com a morte. Esse gênero teatral surgiu como um festejo, uma celebração, em que todas as potências vitais eram exaltadas; tratava-se de uma cerimônia que comemorava a alegria de existir. A conjunção de dor e alegria, floração e morte, que está no âmago da festa trágica, desafia uma interpretação unilateral da existência, pois o fenômeno trágico resgata a ambiguidade, a contradição e a pluralidade do mundo. Uma lógica da identidade, que exclui os contrários e os opõe irremediavelmente, não compreende o sentido de um ritual em que a alegria e desolação, vida e morte, são cantadas como irmãs gêmeas, como cara e contra cara do universo. Parece inconcebível que a alegria se misture aos prantos, que a dor acolha o riso e que a morte possa lembrar a floração vital. Desde os seus primórdios, a tragédia submete à prova uma compreensão da realidade unilateral e restrita, separando os opostos, isolando os contrários. Não entendemos, conforme uma

¹ Albin Lesky assinala que os primórdios da tragédia se encontram – seguindo, nesse ponto, a teoria de Aristóteles – no ditirambo, nos “cantos corais líricos improvisados”. Provavelmente, teria sido Arion o primeiro poeta lírico coral conhecido, que expressou através do ditirambo, “que encontramos nos fins do Século VII e começo do Século VI, na corte do tirano Periandro de Corinto. Já Heródoto nos conta (I, 23) que Arion foi o primeiro homem a compor um ditirambo, dar-lhe título e recitá-lo. Isso não significa que fosse Arion o criador do ditirambo, pois esta composição já existia de há muito como canto cultural dionisíaco.” (LESKY, A. *A tragédia grega*, p. 53).

lógica unilateral, como pode ser belo perder, como a negação pode constituir-se em outra forma da afirmação. Na lógica da identidade, o jovem se diferencia totalmente do velho, o ganhador não se reconhece no perdedor e a plenitude não se mistura, de forma alguma, com qualquer “mácula” da falta².

A tragédia, surgida na época arcaica da cultura grega, aludia à totalidade da experiência humana, a todas as nuances do devir vital. Tratava-se de uma arte que apresentava uma compreensão ampla do mundo, não reduzia a existência a uma visão otimista. Os gregos dessa era esplendorosa disseram um grande “sim” à vida – à vida sem restrições, celebrando a floração, a intensidade, o crescimento, mas sem negar a destruição, a dor, o esfacelamento. Para esclarecer esse profundo sentido do fenômeno trágico, é importante inquirir pela sua origem. Nas peças mais acabadas do século V a.C., eram representados árduos e complexos conflitos, geralmente vividos por figuras nobres da Grécia – deuses, semideuses, heróis –, que quase sempre acabavam com mortes, além de outras desoladoras consequências. Todavia, esse ritual, nos seus primórdios, acontecia durante uma festividade em que proliferavam as manifestações de júbilo, as libações etílicas, a orgia. Para aprofundar neste convívio de um ritual doloroso, solene e, ao mesmo tempo, alegre, exuberante, temos que analisar o significado da noção de tragédia, em grego. A etimologia é um subsídio importante para esclarecermos o seu sentido.

Tragédia é *tragoedia*, o que quer dizer: canto do bode. Esta aproximação etimológica ainda não resolve as dúvidas levantadas desde o início de nossa indagação. A nossa perplexidade continua. Por que motivos um ritual que se concluíria com a destruição e a morte poderia ser a celebração, o canto do bode? Aliás, por que motivos um rito fúnebre estaria ligado justamente à celebração da fertilidade e exuberância da natureza? Qual seria o vínculo da figura do bode com rituais de destruição e morte?³ É

² Uma reflexão crítica sobre a lógica da identidade, que exclui os opostos e nega as diferenças, foi realizada por Leandro Konder, no debate que aconteceu na *Semana de Filosofia*, na Universidade de Santa Úrsula (USU), em outubro de 1991. O filósofo afirmou que o *curriculum vitae* está inspirado em uma lógica unilateral, otimista e triunfalista, que só aceita a positividade; nele constam, apenas, triunfos, realizações, primeiros lugares e elogios. Para completar nosso espectro vital, para integrar – e não negar – o que consideramos ruim e condenável, seria preciso ter a capacidade de escrever o nosso *curriculum mortis*, no qual poderíamos lembrar, sem culpas, das reprovações, dos fracassos e até da rejeição daquela pessoa que amamos e que nos abandonou.

³ Lesky destaca a importância da figura do bode, de homens que se travestiam em sátiros embriagados, vestindo a sua pele, no ritual dionisíaco. O bode, para os gregos, era entendido como uma figura sensual, lasciva, símbolo das forças “delicadas e amáveis, forças perigosas, rudes e alegres. E as mais travessas dessas forças, transbordantes de seiva vital, são os sátiros, ou silenos, como também eram chamados.” Os coreutas que interpretavam a tragédia, ao usar o coro de bode, se mimetizavam com essas forças primárias da natureza, tornando-se sátiros, “dos corpos bastante peludos e da sensualidade lasciva desses

preciso, então, esclarecer essas ambiguidades presentes no simbolismo da tragédia. Para avançarmos nesse esclarecimento, inicialmente devemos frisar que tragédia deve ser entendida em dois sentidos: como culto do bode e da floração e também como cerimônia de morte, como ritual funerário. Nesses rituais, os prantos conviviam com gritos de júbilo, com libações etílicas e embriaguez, com excessos sexuais e orgias, nos quais eram quebrados até os limites do incesto. É preciso, então, indagar nesta conjunção simultânea de luto e dor e da explosão dos sentidos e da alegria: como foi possível esse singular convívio?

O próximo passo para esclarecer esse peculiar fenômeno do *canto do bode* é analisar o *lugar* onde acontecia o ritual trágico. Será importante determinar em que *espaço* se desenrolava. Parece, tudo indica, por importantes testemunhos e indícios históricos – já que não há provas ou elementos conclusivos sobre os primórdios da tragédia –, entre os quais se destaca o de Aristóteles, com sua análise em *A poética*, que esse gênero artístico surgiu, nas suas formas mais rudimentares, de improvisos corais, que empregavam o ditirambo⁴. No início, a tragédia era, apenas, uma improvisação realizada por um coro, que relatava as aventuras e desventuras de uma personagem nobre, concluindo quase sempre com sua morte. Não havia texto, não existia o *drama* propriamente dito. Porém, na evolução do gênero, um coreuta se destaca do coro, para encarnar a figura do herói em questão. Tratava-se do *protagonista*, isto é, do agonista primeiro, do ator que se destacava e isolava do coro. Aos poucos, vão se definindo outros personagens, vão se delimitando outras figuras, surgindo o *deuteragonista* e o *tritagonista*. Esses três atores, mais o chefe do coro às vezes, desempenhavam as múltiplas personagens, alternando-se nos diversos papéis, ao longo da peça. Aristóteles sintetiza essas mudanças na evolução do gênero: “Ésquilo foi o primeiro que elevou de

demônios dos bosques.” (LESKY, *A tragédia grega*, p. 57-59).

⁴ Como já assinalamos, Aristóteles atribui o surgimento da tragédia a improvisações corais, em versos ditirâmbicos: “Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia dos solistas do ditirambo) [...] a tragédia foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu sua forma natural.” (ARISTÓTELES. *A poética*, IV). Eudoro de Souza, tradutor, intérprete e comentarista de *A poética*, destaca as grandes dificuldades para determinar as origens históricas da tragédia. Embora não encontremos documentos conclusivos para elucidar essa origem, abundando posturas contraditórias, a interpretação aristotélica parece a mais plausível e foi a adotada por uma grande parte dos críticos: “Quanto ao problema das origens *históricas* da tragédia, há quase um século que as soluções propostas não encontram outro princípio de classificação e enquadramento que não seja *pro* ou *contra* a doutrina tão exasperadamente sintética nesta passagem da *Poética* de Aristóteles. Pronunciam-se *pró-Aristóteles*, com reservas acerca de um outro ponto (*um*, é a origem do ‘improvisado dos solistas do ditirambo’, *outro*, é a passagem pela fase satírica): Nietzsche, Wilamowitz, Haigh, Reisch, Flickinger, Kalinina, Pickard-Cambridge, Pohlenz, Tièche, Kranz, Ziegler, Brommer, Lesky, Buschor, Rudberg e Lucas.” (Comentário ao IV. In: ARISTÓTELES, *A poética*, p. 278).

um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia.”(ARISTÓTELES, *A poética*, IV). Os atores usavam várias *máscaras* que expressavam diversos estados de ânimo e tipificavam múltiplas figuras da mitologia e da história gregas. No desenrolar da peça, os três atores mudavam de máscaras para encarnar os diversos papéis⁵.

Voltamos a indagar pelo espaço trágico, inquirindo, ainda, pelo *tempo*, a oportunidade em que acontecia, isto é, perguntamos: onde e quando era realizado o ritual trágico? Na Grécia, a tragédia era celebrada na primavera na Grécia, no final de março, ou início de abril. Em outras palavras, acontecia no momento da finalização do inverno e no surgimento da estação da floração, da coleta, da explosão de todas as forças naturais. O lugar deste ritual era justamente nas florestas, nos bosques, em todos os espaços em que o reino vegetal e animal eclodiam e desabrochavam. Esse dado é importante para o aprofundamento sobre o sentido e significado do canto do bode. Os iniciados neste ritual dançavam com o coro desse animal prolífico, invocando a fertilidade, a boa colheita, a maturação de todo o ciclo vital. Portanto, o ritual trágico celebra a *morte* de uma estação (o inverno) e o *ressurgir* de outra (a primavera). Eis o motivo do convívio de um ritual funerário com uma festa primaveril. No início da primavera acontece o declínio de uma estação e o surgimento e o reinado de outra. A morte da velha vegetação e a iminência da nova; são celebrados todos os aspectos da natureza, não há nada que fique excluído. Esta feição dicotômica da festa trágica tem essencialmente um suporte mítico, baseado na religião Olímpia. Trata-se do culto de Dionísio, o deus que está na origem da tragédia.

Relembremos, sinteticamente, a história de Dionísio. Zeus, o deus pai do Olimpo, seduziu uma mortal, Semele, que a partir dessa união começou a gestação de Dionísio⁶. Porém, Hera, mulher de Zeus, tomada pela fúria dos ciúmes, tentou destruir a rival e lhe estendeu uma armadilha. Ela sugere a Semele que para provar que o seu amante é o próprio Zeus, lhe exija que apareça sem estar travestido de humano, na sua forma original, como uma divindade olímpica, com seus raios. Semele, cheia de dúvidas, aceita a sugestão e exige de seu amante que prove que é o próprio Zeus. O rei dos

⁵ Cf. ERHART, V. *El apogeo de la tragedia griega*, p. 587-595.

⁶ Semele era filha de Cadmo e Harmonia. Ela morreu após a aparição de Zeus com seus raios, porém Dionísio, posteriormente, “quando foi divinizado graças às suas façanhas desceu ao inferno e trouxe de lá sua mãe; em seguida ele a levou para o céu, onde Semele recebeu o nome de Tione. Numa variante de sua lenda Semele teria dado Dionísio à luz normalmente em Tebas, mas Cadmo, seu pai, encerrou-a numa arca com o recém-nascido e a lançou ao mar. As vagas levaram a arca até a costa de Lacedemônia, onde Semele já chegou morta. Os lacedemônios a sepultaram e criaram Dionísio.” (KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 354).

O espaço da tragédia: lugar das intensidades e das diferenças

deuses se vê obrigado a aceitar esse desafio – antes de possuir sua amante tinha prometido realizar todas suas vontades –, que leva à morte de Semele, pois seus raios são letais. Mas o deus tenta salvar Dionísio que está nas entranhas da mortal. Ele o coloca na sua coxa para que possa continuar a sua gestação.

Nesse detalhe, vemos o aspecto sensual que caracteriza Dionísio, pois a coxa é uma parte do corpo com alto apelo erótico. Muito diferente é, por exemplo, Palas Atena, deusa da sabedoria, que surge da cabeça de Zeus. Todavia, Hera, ainda tomada pelos ciúmes, e insatisfeita pela sobrevivência do filho ilegítimo, tenta destruí-lo, mandando os titãs persegui-lo até a morte. Dionísio, deus das potências naturais, das transmutações, da permanente mutação na natureza, consegue se transformar em diferentes animais para fugir dos seus perseguidores. Torna-se cavalo, touro, bode etc. Uma das suas últimas mudanças foi adotar a forma de um bode, daí o fato da celebração dionisíaca ser realizada por personagens vestidos com pele de bode. Assim, o deus era invocado numa das suas transformações mais sugestivas, encarnando um dos animais mais prolíficos, o bode, entendido como símbolo de fertilidade. Finalmente, Dionísio sucumbe à perseguição e é esquartejado e espalhado por toda a natureza. Porém, o culto dionisíaco diz que o deus retornará, se reunificará retomando a sua forma original, durante todas as primaveras. Daí, a festa primaveril ser dedicada a Dionísio. Esse ressurgimento de Dionísio simboliza também o eterno retorno de todas as formas efêmeras da natureza⁷. O ciclo sempre se cumpre; após a hibernação, todas as forças naturais renascem com intensidade e vigor. Por isso, a sensualidade, a fertilidade, a procriação, o sexo e o nascimento são exaltados na celebração dionisíaca. Pelos motivos apontados, esse ritual contém conotações e significados diversos, contraditórios, mas que finalmente comungam na celebração de todas as manifestações da natureza, por isso coexistem a morte, o declínio e a destruição com o posterior renascimento, a ascensão e o apogeu extático que comemora o ressurgir de Dionísio em toda primavera⁸.

Resumindo a dinâmica do ritual trágico, das características do canto do bode,

⁷ Na lenda dos mistérios órficos, haveria um “primeiro Dionísio”, chamado Zagreus ou Dionísio Zagreus, gerado por Zeus, sob a forma de uma serpente, e Perséfone. Hera mandou os titãs com a missão de destruí-lo; após longa perseguição, o cortaram em pedaços e o devoraram: “salvaram-se dele apenas o coração, tirado por Palas dos titãs, e alguns pedaços insignificantes recolhidos e enterrados por Apolo perto do tripé do templo de Delfos. Perseverando em sua intenção, Zeus mandou Semele engolir o coração do menino, fazendo-a conceber o ‘segundo Dionísio’. Em outra versão da lenda Deméter conseguiu reunir os pedaços de Zagreus e lhe devolveu a vida, e numa terceira versão o próprio Zeus engoliu o coração do menino antes de engendrar Dionísio com Semele. Numa das fontes da lenda Zagreus aparece como um Zeus infernal, semelhante a Hades.” (Ibidem, p. 401).

⁸ Cf. KURY, *Dicionário de mitologia grega e romana*, p. 110-111.

podemos assinalar que na primavera da Grécia antiga, em âmbitos abertos, se comemorava a vida na sua totalidade. Dionísio era o deus que simbolizava a textura multiforme do universo; no mais profundo significado dessa divindade convivem as diferenças, as contradições, o sim e o não, a paz e a guerra. O espaço trágico evoluiu desde esses festivais primaveris, realizados no meio da natureza até tornar-se um drama, uma encenação propriamente dita e dos bosques partiu para o teatro. Da orgia, das libações etílicas, dos cantos improvisados passou para um reduto bem delimitado. O espaço ritual originário – o bosque, a floresta – institucionalizou-se, tornou-se espetáculo, representação teatral com texto e numerosas especificações cênicas bem delimitadas. Todavia, a tragédia, mesmo institucionalizada, “confinada” no espaço físico de um teatro – mesmo que fosse um espaço aberto, já era um espaço fixo, restrito –, sempre teve o sentido de comemorar, em absoluta liberdade, sem restrições morais, quebrando todas as normas convencionais, o reinado de Dionísio na terra.

O fenômeno trágico, pela falta de um instrumental mais conclusivo, de referências históricas mais precisas, deu lugar a diversas interpretações não só sobre sua origem, como já assinalamos, mas sobre seu sentido, sua significação religiosa. Embora os comentaristas aceitem que este nasceu do ditirambo, de um canto coral improvisado que celebra o reinado de Dionísio, e relata a destruição de um herói, de uma personagem nobre e elevada, houve múltiplas interpretações que tentaram desvendar o seu significado, o seu mais profundo simbolismo. Não é o nosso objetivo nos estendermos sobre um campo interpretativo tão vasto e controverso. Porém, é possível apresentar resumidamente algumas interpretações relevantes sobre a tragédia, para nos posicionarmos sobre o valor e o sentido do espaço trágico, na Grécia antiga, com que iniciamos as nossas reflexões. É importante voltar a aludir à leitura de Aristóteles, em *A poética*, que durante muitos séculos foi entendida como a doutrina “oficial” sobre o gênero trágico. Também é de grande relevância analisar a perspectiva de Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação*. Finalmente, consideramos que o estudo da postura nietzschiana, apresentada em *O nascimento da tragédia*, é de grande interesse, pois Nietzsche, se opondo a esses dois primeiros filósofos, consegue apresentar uma perspectiva que resgata o sentido religioso do ritual trágico.

Aristóteles, em *A poética*, afirma que a tragédia tem como fim principal “suscitar terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, *A poética*, VI). Eis a famosa doutrina aristotélica da *catarsis*. Embora o pensador grego não tenha sido muito eloquente sobre o significado da *catarsis*, houve

ao longo dos séculos um exaustivo trabalho de interpretação para elucidar o sentido desse conceito. Conforme a doutrina aristotélica, o essencial da tragédia consiste em aliviar os espectadores de sentimentos constrangedores. A *catarsis* – noção que provém da linguagem médica – trata-se, inicialmente, de uma forma de curar, uma forma de eliminar por punção humores nocivos, bÍlis, sangue e outros líquidos que ameaçam o organismo. A punção consegue expulsar esses elementos patológicos, “purifica” o sangue do paciente.

A *catarsis* é, na sua primeira compreensão fisiológica, “cura”, “libertação”, “purificação”. Na compreensão aristotélica, a purificação acontece no plano subjetivo, emocional. Aqueles que têm um sentido contido e carregado – talvez possuindo instintos violentos ou emoções que poderiam descambar na agressão ou em qualquer outra atitude exagerada –, ao assistir às vicissitudes de uma tragédia conseguem sentir-se aliviados, descarregados, purificados. Diante da ficção teatral, em que figuras nobres padecem de forma atroz e são finalmente destruídas, sentimos *terror*, pois isto também poderia acontecer conosco. Ao mesmo tempo, experimentamos *piedade*, já que as desventuras de uma figura nobre suscitam a nossa *empatia*, nossa compreensão e identificação com a personagem sofredora. O terror e a piedade se manifestam, por outra parte, de forma corporal: diante do terrível desfecho trágico sentimos arrepios, suor, tremores. No final da representação trágica, após a *catarsis* emocional, estaremos livres dos sentimentos constrangedores⁹. A purificação nos alivia, impede que cometamos excessos, que quebre os limites éticos e as normas sociais. Para Aristóteles, então, a tragédia possui efeitos “terapêuticos”, servindo para que os cidadãos respeitem as normas, as leis e se enquadrem nos moldes éticos da *polis*¹⁰.

⁹ “[a tragédia] deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância – nem homens muito maus que passem da boa para a má fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. [...] Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça: se cai no infortúnio, tal acontece não porque ele seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnis representantes de famílias ilustres.” (ARISTÓTELES, *A poética*, XIII).

¹⁰ A empatia com a personagem nobre, porém “próxima de nós”, surge ao reconhecer que a “falha”, que a levará ao afundamento e a desgraça, não é de sua total responsabilidade. Neste ponto, temos que nos remeter à complexa doutrina da *hamartia*, ou *erro* trágico. A personagem, como, por exemplo, Édipo, comete uma transgressão pela qual não é totalmente imputável, vivendo uma situação aporética, sem saídas, em que estão envolvidos homens e deuses. A teoria da *falha* trágica é complexa, não foi muito desenvolvida por Aristóteles e, por isso, deu lugar a diversas interpretações. Lesky assinala estas dificuldades interpretativas: “permanece o problema de saber que queria dizer Aristóteles com ‘falha’ trágica, se rejeita tão resolutamente a interpretação moral do conceito. Como concepção imediata resulta que devemos entender com isso a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana

Schopenhauer, por sua vez, com sua compreensão pessimista do mundo, assinala que a tragédia é uma arte privilegiada porque mostra a textura dolorosa, terrível da existência. A tragédia ensina que o desfecho de toda vida é a derrota, o fracasso e a morte inexorável. As peripécias sofridas pelas personagens trágicas, que geralmente levam à destruição, teriam, porém um aspecto positivo. A tragédia é o espelho de um mundo sórdido que não merece ser cultuado; nele, somos vítimas, bonecos agitados pela vontade de viver, que nos instiga, que atíça permanentemente nossas vontades, em prol de nada¹¹. A vontade de viver multiplica os desejos, nos oprime e nos obriga a procurar de forma incessante, objetos que, no fundo, uma vez possuídos, nos decepcionarão, nos levarão a padecer de *tédio*. O mundo, pela frustração que nos impõe dia após dia, hora após hora, não merece crédito algum. É preciso suspender os nossos desejos, renunciar, resignar-se a não desejar nada em uma vida que sempre nos frustra, nos decepciona. A renúncia e a resignação se apresentam como as únicas saídas para o homem, pois, de outra forma, estará preso em um círculo de ferro em que após cada satisfação seguirá uma insatisfação; o prazer é apenas um bálsamo momentâneo para a nossa vontade que nunca encontra calma ou contentamento.

A solução para essa existência tão dolorosa é, então, a abstenção, o controle ascético de todos os impulsos. Para Schopenhauer, a tragédia tem como fim mais elevado conduzir os espectadores a aceitar calmamente o abandono de todo anseio, pois o que acontece em cena mostra que nenhuma empresa humana acaba bem, que não há vida que mereça ser vivida, que toda existência tem como corolário o fracasso: “o conhecimento perfeito da essência do mundo, agindo como tranquilizador da vontade, traz a resignação e a renúncia não só da vida, mas de toda vontade de viver. Por isso vemos que na tragédia até os caracteres mais nobres renunciam, após combates cruéis e prolongadas dores, aos fins que até então tinham perseguido.”(SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*, III, §51). Um exemplo paradigmático desse percurso trágico é o de Édipo que, após as terríveis peripécias de sua vida, após ter

em meio dessa confusão em que se situa nossa vida. [...] A coisa não é tão simples quanto crer que *hamartia*, como erro sem culpa, se contraponha ao crime condenável moralmente; devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses.” (LESKY, *A tragédia grega*, p. 35-36).

¹¹ “o fim supremo do gênio poético é mostrar o aspecto terrível da vida, as numerosas dores, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o vergonhoso domínio do acaso e o fracasso a que fatalmente estão condenados o justo e o inocente, o que nos dá uma indicação importante sobre a natureza do mundo e da vida. A tragédia representa o triunfo da vontade consigo mesma em todo o seu horror e no desenvolvimento mais completo do grau supremo de objetivação.” (SCHOPENHAUER, *A. O mundo como vontade e representação*, Livro III, §51).

matado o próprio pai, após ter casado com a sua mãe e gerar filhos incestuosos, viu afundar toda a sua existência. A sua mãe se suicida, ele fura os seus próprios olhos para não ver tanto desastre e, abandonando a sua cidade, perdendo todo o seu poder político, parte para o exílio, para a solidão e para cair na mendicância e nas trevas que o deixarão cego para sempre. Finalmente, após essas terríveis vicissitudes, ele renuncia a todo desejo, abandona todo projeto, abdica do mundo e é consolado, encontrando um lugar para morrer em Colono.

Nessas duas interpretações sobre a tragédia, de Aristóteles e Schopenhauer, o objetivo fundamental do ritual trágico parece ser fundamentalmente restritivo, controlador das possibilidades humanas. A tragédia, conforme essas óticas, teria como missão controlar, censurar ou eliminar os impulsos vitais. Aristóteles considera que a tragédia *purifica* as emoções exageradas, as desativa, as extirpa. Já Schopenhauer também sustenta que a tragédia tem uma finalidade que leva à abstenção, a negação de afetos, ao abandono de sentimentos. Ele sustenta que a missão da tragédia é conduzir à renúncia e à resignação de todo desejo. Ambos os autores coincidem, de alguma forma, quando sustentam que a tragédia não estimula os sentimentos, não fomenta a alegria nem a intensidade dos afetos, não propaga as emoções. Ao contrário, os instintos e as emoções não são confiáveis. Para Aristóteles, é preciso controlar, purificar as paixões; já Schopenhauer vai ainda mais longe: não há nenhuma emoção, nenhum impulso, nenhum afeto que mereça ser vivido.

A característica comum nessas duas interpretações consiste na ênfase outorgada ao papel regulador e controlador de afetos, desempenhado pela tragédia. Porém, devemos lembrar, conforme mostramos desde o início, o sentido festivo desse ritual. O aspecto exagerado, embriagador e orgiástico que caracterizava a celebração dionisíaca. Tal aspecto foi deixado de lado, ignorado por essas duas interpretações da tragédia. Para resgatar esse aspecto, parece-nos importante, na sequência, analisar a postura de Nietzsche sobre o trágico, destacando sua crítica a Aristóteles e Schopenhauer. Essa crítica está presente de forma clara em *O crepúsculo dos ídolos*, em “O que eu devo aos antigos”, aforismos 4 e 5. Para esclarecermos a postura nietzschiana, também aludiremos a *O nascimento da tragédia*, quando o então jovem filólogo apresentou a sua compreensão inicial da tragédia que, em linhas gerais, se manterá, com algumas mudanças, ao longo de toda sua obra.

A tragédia, para Nietzsche, surge na Grécia antiga, da conjunção de dois impulsos estéticos. Na constituição do fenômeno trágico coexistem duas forças diversas

da natureza, claramente diferenciadas, até opostas e antagônicas, porém que convergem numa tensa harmonia, num equilíbrio instável. Trata-se dos instintos apolíneos e dionisíacos. A tragédia compreende as forças solares, luminosas, regradas e equilibradas que caracterizam as tendências apolíneas. Por outra parte, também contém as forças obscuras, desregradas, exageradas e orgiásticas, oriundas dos impulsos dionisíacos. A tragédia é a magna síntese dessa diversidade de forças naturais que impulsionam a cultura grega; nela coexiste, num tenso convívio, um amplo leque de possibilidades vitais; nela convivem todas as diferenças que perfazem a cultura helênica antiga. O próprio mundo pode ser entendido como um devir trágico, já que apresenta mil faces que, mesmo discordantes, acabam por harmonizar-se.

Nietzsche detecta nessa conjunção apolíneo-dionisíaca o germe do drama trágico. Ele sustenta uma compreensão totalmente original, afastando-se da interpretação aristotélica, que até então era considerada a visão estabelecida e canônica sobre a tragédia. Em *O nascimento da tragédia*, o filósofo alemão assinala que Apolo está presente na configuração, na delimitação do herói individual. O herói – tais como Édipo, Antígona, Cassandra etc. – é a máscara, a apolinização de tendências dionisíacas. Esse protagonista trágico, nas suas vicissitudes, nos seus sofrimentos, até na sua queda e destruição definitivas, é, essencialmente, uma *representação* das dores de Dionísio: “todas as figuras afamadas do teatro grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. [...] o único Dionísio verdadeiramente real aparece em uma pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual.” (GT/NT, §10). A destruição inexorável do herói individual não significa a simples eliminação, a mera destruição, mas o regresso ao seio acolhedor da natureza. Cada vez que um herói se afunda, encaminhando-se para a queda e a destruição definitivas, é recebido pelo coro. Isso simboliza o retorno da individualidade apolínea ao fundo indiferenciado e dionisíaco da vida. Finalmente, essa figura que padeceu inúmeras dores torna a religar-se à comunidade anônima, representada pelo coro, experimentando a reunificação com as forças dionisíacas. No ritual trágico, a morte é apenas uma das faces da vida, que não suprime a continuidade da espécie. Desse modo, a arte trágica simboliza, no seu mais profundo significado: “a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida.” (GT/NT, §10).

Nietzsche considera que o espaço trágico não é o lugar da eliminação ou supressão das emoções, nem da renúncia ou resignação da vida. Ao contrário, o espaço

O espaço da tragédia: lugar das intensidades e das diferenças

trágico favorece a explosão das emoções, é o lugar das *intensidades*, da afirmação vital, da celebração de tudo o que existe. Não é um âmbito de ascetismo nem de pessimismo. A dor e a morte não são interpretadas como estigma ou falha da existência, mas como estímulos para a alegria, para a afirmação. Nietzsche, em *O crepúsculo dos ídolos*, manifesta claramente sua oposição às interpretações de Aristóteles e Schopenhauer:

A psicologia do orgiasmo enquanto uma psicologia de um sentimento de vida e de força transbordante, no interior do qual mesmo o sofrimento atua enquanto um estimulante me deu a chave para o conceito do sentimento trágico, que foi incompreendido tanto por Aristóteles quanto pelos nossos pessimistas em particular. A tragédia está tão distante de provar algo quanto ao pessimismo dos helenos no sentido de Schopenhauer, que ela tem de vigir muito mais enquanto a sua recusa e enquanto uma contra-instância. (GD/CI, “O que devo aos antigos”, §5)

O espaço orgiástico, que caracteriza o fenômeno trágico, não é um âmbito onde se cerceiam as emoções, mas é o lugar onde se manifesta um “transbordante sentimento de vida e força”; tampouco é, como sustenta Schopenhauer, uma prova do pessimismo dos gregos, a evidência de sua tendência à abstenção de viver, a sua recusa à existência. A vida, tal qual ela é, na sua feição bifronte, dicotômica, possui, como uma das suas características essenciais, a supressão individual, a morte. Porém, isso não significa uma mácula, uma restrição que poderia ser levantada contra a existência em geral. Os gregos consideravam a dor como algo sagrado, como uma característica essencial do mundo, que não deve ser expurgada, mas acolhida e *celebrada*.

Na doutrina dos mistérios, o sofrimento é dito sagrado: as “dores das parturientes” sacralizam o sofrimento em geral, – todo o vir-a-ser e todo crescimento, tudo o que se responsabiliza pelo futuro implica dor... Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme a si mesma eternamente, é preciso que haja também eternamente o “martírio da parturiente”. (GD/CI, “O que devo aos antigos”, §4)

A tragédia permite dizer “sim” à vida até nos seus mais profundos sofrimentos; na exaltação da dor e da morte é comemorada a inesgotabilidade da própria existência, até aceitar e celebrar o sacrifício de todos os existentes. O dizer “sim” até mesmo ao aniquilamento é admitir que não há máculas na existência: a dor não é uma falha, uma imperfeição – como muitas religiões afirmaram posteriormente –, mas um outro aspecto e não a negação da vida. Portanto, a arte trágica não tem como missão “purificar”, “consolar” nem propiciar a “resignação” ao expor as dolorosas peripécias padecidas

pelas suas personagens. Não se trata de:

se livrar de pavores e compaixões, não para se purificar de um afeto perigoso através de sua descarga veemente – assim o compreendeu Aristóteles –: mas a fim de, para além do pavor e compaixão, ser por si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser, – aquele prazer que também encerra em si ainda o prazer da aniquilação. (GD/CI, “O que devo aos antigos”, §5)

A nossa reflexão sobre a tragédia culmina com a interpretação de Nietzsche que nos parece a mais propícia para resgatar o sentido fundamental do fenómeno trágico. Começamos a nossa análise partindo da compreensão corriqueira que liga a tragédia à morte, à catástrofe. Embora esta primeira aproximação capte algo do significado da tragédia, deixa escapar a sua mensagem mais profunda. O essencial na tragédia, entendida como representação teatral, ritual e, no fundo, como interpretação da existência, consiste em sua capacidade de suscitar e potencializar as emoções, os sentimentos, de multiplicar as possibilidades de vida, de incentivar a existência e a alegria de viver. Por isso, a tragédia é o lugar em que todas as potências vitais são exaltadas, em que *as intensidades são fomentadas*, em que os instintos são celebrados e não cerceados nem expurgados. Também, o espaço trágico é o lugar em que *convivem todas as diferenças*: o não, a negatividade, os aspectos confusos e contraditórios da existência não são confinados nem barrados. No espaço trágico, a *alteridade* é celebrada: se a morte é gloriosa, se a dor é gloriosa, não há nada no universo que possa ser considerado condenável, desprezível. Os aspectos do mundo não são *tolerados*, mas *consagrados*, pois não é possível o *próprio* sem *outro*; a festa não é possível sem percorrer o sofrimento; a derrota antecipa o momento glorioso, aliás a glória está configurada por derrotas.

Na tragédia encontramos uma compreensão do mundo que está para além dos dualismos, das dicotomias, das separações que, posteriormente, no decorrer da metafísica ocidental, apresentaram uma visão parcial, limitada do mundo. A metafísica, a partir de Sócrates e Platão, pretendeu atingir a pura positividade – que só existe em “outro mundo”, num mundo “inteligível” utópico e antinatural –, condena as diferenças e a alteridade, instaura o reino do mesmo e do idêntico. Os gregos arcaicos, os trágicos, ao contrário, tiveram uma visão muito mais ampla e abrangente; consagraram o espaço trágico, em que as intensidades e as diferenças são possíveis. Nesse espaço nada é execrável, a vida, na sua totalidade, é uma festa; festa digna de ser continuamente comemorada.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *A poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1993.
- ERHART, V. *El apogeo de la tragedia griega*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969. (Coleção Capítulo Universal).
- KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Sutidenausgabe (KSA)*. Organização Giorgio Colli e Massino Montinari. Berlim/Nova York/Munique: Walter de Gruyter/Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.
- _____. *Écrits posthumes*. In: *Oeuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1977.
- _____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores).
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

Recebido em: 15/03/2013 – Received in: 03/15/2013

Aprovado em: 27/06/2013 – Approved in: 06/27/2013