

## O TRÁGICO: UMA QUESTÃO?

Gilson MOTTA<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo discute a questão do trágico a partir das reflexões desenvolvidas por Friedrich Nietzsche. Revendo algumas posições sustentadas em pesquisas e textos anteriores, o texto busca fazer uma caracterização do fenômeno trágico na contemporaneidade. Para tanto, consideramos as teorias de Nietzsche, como pensamento precursor da pós-modernidade, o tema do retorno do trágico e do nomadismo, de Michel Maffesoli e também algumas práticas artísticas que fazem uma performatização da dor. Nesta caracterização do trágico, um tema que vem à tona é o da relação entre a disposição da crueldade e a criação poética, numa estreita relação entre ética e estética.

**Palavras-chave:** Trágico; Performance da dor; Crueldade; Pós-Modernidade; Friedrich Nietzsche.

**Résumé:** Considérant les réflexions développées pour Friedrich Nietzsche, cet article traite de la question du tragique. L'examen des positions soutenues en recherches et textes précédents sur le thème, c'est le point de départ pour une caractérisation du phénomène tragique contemporain. En admettant que les théories de Nietzsche sont des précurseurs de la pensée de la postmodernité, le texte aborde le thème du retour tragique et du nomadisme, suivant les théories de Michel Maffesoli et aussi des pratiques artistiques qui font une la performance de la douleur. Dans cette caractérisation du tragique, un thème qui revient c'est de la relation entre la cruauté et la création poétique, et, comme tel, la relation entre l'éthique et l'esthétique.

**Mots-clés:** Tragique; Performance de la douleur; Cruauté; Post-Modernité; Friedrich Nietzsche.

### I. O RETORNO AO TRÁGICO

O que é trágico? Há cerca de 25 anos atrás me fiz essa pergunta para realizar minha dissertação de mestrado. Na ocasião, tomei como base para análise um texto de Friedrich Nietzsche, cujo título era justamente "o que é trágico?" (Nietzsche, § 363, 1991). Após muito estudo, eu havia ficado surpreso e, ao mesmo tempo, decepcionado pelo fato de o aforismo não conter nenhuma resposta precisa para a questão. O autor de *Assim falava Zarathustra* se limitava a criticar as formulações de Aristóteles e de Schopenhauer acerca da noção, as quais, segundo ele, seriam incompatíveis com a essência do trágico, pois teriam sido feitas não a partir daquilo que fornece ao trágico o seu vigor, ou seja, a arte, a experiência criativa, mas sim a partir da lógica sistemática, da moral e do niilismo.

---

<sup>1</sup>Artista e pesquisador na área de artes cênicas, Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professor das áreas de Dramaturgia e Teatro de Formas Animadas da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação da UFRJ.

Desta forma, o fato de Nietzsche não fornecer uma "definição" do conceito parecia condizer com a sua intenção de mostrar que o fenômeno trágico está relacionado a outra forma de abordagem e vivência dos fenômenos: é na arte que o trágico revela a sua essência. Assim, na elaboração da dissertação, em lugar da pergunta "o que é trágico?", eu perguntava "o que é a arte? o que é criação poética?". Para esta questão, o aforismo objeto de análise continha uma definição: "a arte é o grande estimulante da vida, a embriaguez de viver" (Nietzsche, § 363, 1991). Em suma, a arte é uma atividade que aumenta o sentimento de poder. E foi a partir desta orientação que desenvolvi minha dissertação de mestrado e, tentando dar concretude à "estética do artista" proposta por Nietzsche, busquei nos relatos de diversos artistas uma compreensão do fenômeno trágico. Tais relatos apontavam justamente para uma interseção, uma inseparabilidade das experiências de dor (sentimento de impotência) e prazer (sentimento de potência), num processo onde um afeto estimula o outro e, no qual o artista, ao aprofundar sua dor, paradoxalmente, aumenta o seu prazer. Este fenômeno não é de ordem dialética, inserindo-se no que, em *Nietzsche e a filosofia*, Gilles Deleuze descreveu como uma experiência não-dialética do trágico, uma experiência que resiste a uma análise fundada em categorias lógicas. Assim, a prática e o pensamento dos artistas mostrava o trágico como uma experiência afirmadora da unidade dos opostos.

Passados muitos anos e após muitas leituras e realizações - uma tese de doutorado sobre o tema da crueldade (Motta, 2000), e um livro dedicado ao tema da tragédia (Motta, 2011) - essa pergunta retorna. Diferente da ansiedade da juventude, neste momento compreendo que a força de todas as grandes perguntas encontra-se no fato de elas não permitirem definições, conclusões ou respostas definitivas. Então, o trágico continua sendo uma questão. E, revendo algumas posições sobre minha leitura acerca da interpretação nietzschiana que vinculava o trágico à essência da arte e que valorizava a crueldade enquanto experiência da co-pertinência de sofrimento e prazer no processo criativo - posição esta que sustentei em minha pesquisa de Doutorado - penso que a própria compreensão de arte defendida pelo filósofo alemão apresenta hoje muitas limitações, não se adequando ao contexto cultural da atualidade. Mais precisamente, a teoria estética de Nietzsche inscreve-se num quadro no qual a arte é considerada como uma expressão de sentimentos. As teorias de Nietzsche se articulam a partir da idéia de expressão: o artista acumula sentimentos, libera-os no processo criativo e deve gerar no espectador a mesma força criativa. Porém, a superação da expressão como elemento fundamental da arte, ocorrida a partir das vanguardas e aprofundada, sobretudo, com o pós-modernismo, parece rejeitar a presença do sentimento e, por conseguinte, da dor na criação poética ou artística. Quer dizer, a crescente rejeição ao gesto, ao fazer, tendência esta aprofundada com a mecanização da criação artística, leva quase a uma anulação da participação afetiva ou emotiva do artista. Além disso, o advento de um novo contexto cultural e artístico, a Pós-Modernidade, faz emergir práticas que subvertem diversos conceitos relativos à arte moderna, como autoria, inspiração, expressão, obra, identidade, sentido e, no que diz respeito especificamente ao teatro, no contexto pós-moderno, que Hans-ThiesLhemann associa à vigência do teatro pós-dramático, haverá uma releitura radical de conceitos como personagem, drama, representação, espaço cênico tradicional, entre outros. Em suma, a arte passou por reformulações ou

reinvenções radicais, tornou-se anti-arte, passou por processos de desestetização e recusou a ideia do espectador, de tal forma que o sentido de algumas posições definidas neste trabalho seminal se esvaziou, visto que ele ainda estava muito focado no contexto oitocentista e na arte moderna.

Por outro lado, para além de uma estética que expressa sentimentos, o século XX deu surgimento a práticas artísticas fundadas na exibição do sofrimento. O sentimento de dor não se encontra como um acontecimento prévio, fundador da obra, pelo contrário, o próprio processo de realização da obra ou sua performatização já é sofrimento. Refiro-me, em especial, a algumas práticas performáticas desenvolvidas a partir da década de 1960 e que persistem até os dias atuais, as quais fazem uma performatização da dor. Estas práticas artísticas fundam-se na crueldade. É o que ocorre, por exemplo, com os Acionistas Vienenses, Marina Abramovic, Chris Burden, e, mais recentemente, o artista italiano Franko B., Ron Athey, Paul McCarthy, e outros artistas que dialogavam diretamente com a crueldade, fazendo desta disposição um elemento central de suas obras. Na atualidade, este diálogo com a crueldade se estende e se aprofunda ganhando novos contornos políticos e sociais, remetendo-nos ao trágico.

Assim, no presente texto, tomei algumas dessas experiências artísticas como base para uma reflexão sobre o trágico. Inseridas no contexto da pós-modernidade, estas experiências nos fazem re-pensar o trágico. Dentre os autores que pensam o trágico na atualidade, Michel Maffesoli me parece trazer questões bem instigantes e, neste sentido, considere algumas posições do sociólogo referente à relação entre a criação poética e a tragicidade e algumas ideias acerca do nomadismo, da errância, atividades que, segundo Maffesoli apontariam para uma visão trágica. Estas abordagens são ainda herdeiras de Nietzsche, por conterem a ideia da vida como fenômeno estético.

## II. DEPOIS DE NIETZSCHE

Segundo o filósofo Roberto Machado, "quando se pensa em trágico pensa-se em Nietzsche. Dentre as reflexões modernas sobre o trágico e a tragédia, a de Nietzsche, que se apresenta como alternativa ao pensamento racional iniciado com a metafísica de Platão, é a mais conhecida" (Machado, 2006, p. 7).

Antes de falarmos sobre Nietzsche, tomemos o conceito de trágico, considerando uma importante e fundamental distinção: o uso desta expressão na linguagem coloquial e o uso do termo na linguagem filosófica e/ou erudita. Em um ensaio sobre o trágico e a tragédia, Glenn W. Most afirma que na linguagem coloquial, o termo "distingue e enobrece situações que expressam com particular pungência uma contradição fundamental entre os desejos mais profundos de satisfação e plenitude dos seres humanos e o indiferente universo no qual eles devem viver e fracassar" (Most, 2001, p. 23). Mais precisamente, o autor refere-se a acontecimentos extremamente tristes que envolvem uma perda irreparável de um ser humano e, sobretudo, a morte inesperada,

desnecessária e prematura. Já no que se refere ao uso do conceito de trágico entre os filósofos e intelectuais, o termo diz respeito a uma categoria metafísica desenvolvida a fim de descrever a condição humana. Importante notar que este conceito filosófico é, sobretudo, uma criação moderna surgida nos fins do século XVIII. Este conceito não é estético, ele é, antes de tudo, existencial, "indicativo da irremediável, dolorosa incompatibilidade entre o homem e o mundo em que ele se acha por acaso - uma ideia absolutamente moderna que está intimamente ligada à secularização e ao desencantamento do mundo e, é claro, largamente estranho à maior parte do pensamento grego antigo" (Most, 2001, p. 35). Neste movimento, o trágico se manifesta como uma experiência onde a ausência de fundamento, o vazio de sentido da realidade se revela. O trágico aparece, portanto, como a perda dos fundamentos da realidade.

Considerando ainda esta distinção, é fundamental a referência à obra *Tragédia moderna*, de Raymond Willians, onde o autor constrói toda sua análise sobre a tragédia na era moderna partindo justamente de um questionamento acerca da diferenciação da relação entre a experiência cotidiana da tragédia e do trágico e o sentido que a tradição filosófica, artística e literária nos fornece acerca do conceito de tragédia. O autor se pergunta:

É realmente correto afirmar que aquilo a que chamamos tradição carrega um significado tão claro e unívoco? E, seja qual for a nossa resposta a isso, quais são as relações reais que deveríamos ver e seguir entre a tradição da tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria época, e à qual, nós, de modo simplista e talvez erroneamente, chamamos trágica? (Willians, 2002, p. 31)

Desta forma, durante o período em que venho elaborando este texto, me deparei com a seguinte situação: ao pensar o que é trágico na atualidade, me vieram à mente uma série de situações recentes que a imprensa caracterizou como trágicas, como as imagens dos refugiados do Oriente Médio no mar Mediterrâneo; os atentados terroristas na França em 2015; o vazamento de lama nas barragens de Minas Gerais, que causaram um grande desastre ambiental e envolveram mortes de seres humanos e animais; a criança que foi morta por uma bala no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro... entre muitos outros ocorridos apenas no ano de 2015. Neste caso, quando se pensa em trágico não se pensa em Nietzsche! De maneira, talvez simplista, penso em experiências cotidianas marcadas por um sofrimento extremo e que me fazem refletir sobre a condição humana, em outras palavras, independentemente de toda a espetacularização e banalização do sofrimento presentes em nossa época histórica, tais situações que envolvem sofrimento e morte despertam a atitude filosófica, isto é, uma reflexão sobre o sentido da realidade. Esta atitude filosófica que, neste caso, vem acompanhada pelo sentimento de compaixão, nos fazem transcender a esfera puramente pessoal ou subjetiva, nos colocando numa relação com o outro. A filosofia opera sempre essa abertura para o outro e, neste caso, o que conduz este movimento é o fenômeno da dor extrema, o trágico.

Este sentido filosófico do trágico é descrito e debatido profundamente por Roberto Machado em *O nascimento do trágico*. Relembrando o caráter moderno do trágico, ao

longo de sua análise, o filósofo mostra que, de Schelling até Nietzsche, o trágico é pensado a partir de uma dualidade de princípios metafísicos ou ontológicos. Trata-se, portanto, de um percurso histórico-filosófico próprio da Modernidade que coloca o trágico como uma "categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência" (Machado, 2006, p. 43). Para Roberto Machado, Nietzsche ocupa uma posição privilegiada neste percurso, não somente por se autodenominar como o primeiro filósofo trágico, mas também por ter elaborado uma teoria original acerca do fenômeno, a qual, invertendo o pessimismo schopenhaueriano e propondo a afirmação plena da vida, por intermédio do resgate do dionisíaco, exerceu grande influência na estética teatral/artística do século XX. Conforme expressa em *Ecce Homo*, a formulação nietzschiana do trágico consiste em se "dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos — a isto chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico" (Nietzsche, 1995, p. 42). Absolutamente distinta da ideia aristotélica de catarse, esta concepção do trágico envolve a atitude de "Ser em si mesmo o eterno prazer do vir a ser - esse prazer que traz em si também o prazer de destruir". (idem, p. 43). A originalidade desta concepção do mundo faria Nietzsche julgar-se como o primeiro filósofo trágico. "Nesse sentido tenho o direito de considerar-me o primeiro filósofo trágico — ou seja, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista" (idem).

As teorias de Nietzsche sobre o trágico, expostas em vários textos, em especial em *O nascimento da tragédia* e no "Ensaio de autocritica para O nascimento da tragédia", presente em *Ecce Homo*, já foram expostas e discutidas exaustivamente, de tal modo que considero desnecessária descrever mais uma vez um percurso que parte dos conceitos de Apolíneo e Dionisíaco e deságua nos conceitos de vontade de poder e eterno retorno, expostos de forma dramática em *Assim falava Zaratustra*, num processo no qual a ideia da "afirmação plena da vida" se aprofunda.

No entanto, um dos tópicos que vem me despertando a atenção nos últimos anos consiste em pensar as formas de manifestação do trágico nas práticas culturais da sociedade pós-moderna. Partindo do princípio, defendido por Jurgen Habermas, de que Nietzsche é um pensador que anuncia a pós-modernidade (Habermas, 2000), pois seu projeto filosófico constitui-se numa crítica radical à Modernidade, torna-se instigante pensar como a reflexão nietzschiana sobre o trágico pode se diferenciar ou até mesmo romper a tradição filosófica moderna sobre o trágico.

Os princípios do pensamento trágico seriam, portanto, a afirmação do eterno fluxo das coisas, o devir, a ausência da ideia de Ser, a afirmação da oposição - a união dos opostos - e o eterno retorno. Esta concepção nietzschiana da ausência de fundamento aproxima o pensamento oriental, em particular do budismo, onde se afirma a impermanência e a vacuidade de todas as coisas. Uma tal percepção da impermanência concilia-se - numa tensão - com uma vontade afirmativa de potência, na qual se admite que o mundo ou a realidade é uma construção de palavras, de signos e de imagens: criando novas palavras, se criam novos valores, num processo de humanização de todas as coisas. Concilia-se assim a criação e o vazio, a criação é uma ilusão que tem consciência de si enquanto tal.

Para Nietzsche, o pensar/viver sem a fundamentação dada pela ideia de Ser, não teria sido experienciado em toda a sua profundidade: as chamadas "sombras de Deus" continuariam povoando o imaginário do ser humano. Como tal, penso que o desafio que Nietzsche lança consiste justamente em pensar o trágico para além do horizonte da Modernidade, para além das "sombras de Deus": "Eu prometo uma era trágica: a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras porém mais necessárias guerras, mas sem sofrer por isso" (Nietzsche, 1995, p. 43). Se a Modernidade é marcada pela experiência da disjunção, da dicotomia, da verdade, da certeza e do fundamento, é somente nesse solo que a experiência do trágico é gerada a partir da perda de fundamento: Ser, Deus, Verdade, Ideia, Bem. Ou seja, é somente no interior do pensamento metafísico que o trágico aparece como dissolução do fundamento e conflito irreconciliável. Voltando assim aos comentários de Gleen W. Most, observa-se que "a vida só pode parecer trágica quando, por um lado, nós ainda mantemos a expectativa de que o mundo deveria ter sentido, mas, por outro, não estamos mais certos de que há um deus que garante o seu sentido" (Most, 2001, p. 35). Segue-se assim que, se Nietzsche anunciava o fim da Modernidade, enquanto fim de um projeto filosófico metafísico, podemos pensar que a "era trágica" que ele anunciava corresponderia justamente ao período que se sucederia ao esgotamento da Modernidade.

Nesta linha de raciocínio, Michel Maffesoli é um dos pensadores que busca pensar o trágico no contexto das sociedades pós-modernas, inspirando-se nas teorias de Friedrich Nietzsche. As teorias de Maffesoli baseiam-se na análise dos fatos que evidenciam um retorno de elementos arcaicos nas sociedades contemporâneas, tais como o tribalismo, o nomadismo, o retorno a Dioniso, o hedonismo e também o trágico. Tratam-se de tendências sociais que vêm se contrapor ao ímpeto progressista, prometício, tecnológico e desenvolvimentista que configurou a Modernidade. Neste processo, o sociólogo francês se dedica a analisar o retorno do trágico, o qual estaria associado aos seguintes fatores: a uma vivência temporal onde predomina a conscientização do instante, da fugacidade, da imanência em detrimento de uma busca da previsibilidade e do futuro; à valorização da fatalidade, à consciência da vacuidade de todas as coisas, ao reconhecimento da insignificância das ações humanas, à valorização das intensidades vitais. Tomando como referência as ideias de Clement Rosset, expostas em *O princípio da crueldade*, podemos chamar este imanentismo como uma afirmação da "cruza" do real. Assim, enquanto que, na Modernidade, houve um impulso para a transcendência, nas sociedades pós-modernas existe uma aceitação pelo que é uma tendência a se viver intensamente aquilo que se oferece. Voltando a Maffesoli:

Não é outra coisa o que assinala a sensibilidade trágica: a medida da vida é viver sem medida. O afrontamento do destino localizável nas numerosas práticas juvenis, a busca de uma existência de qualidade, no cuidado do presente, na sensibilidade ecológica é, simplesmente, uma maneira de viver com intensidade o que se apresenta, o que acontece; em poucas palavras, o que é anterior ao que deveria ou poder ser. Ética do instante, eu disse, a

qual pretende, de uma maneira obstinada, viver "apesar de tudo", esta existência tolhida de vicissitudes, mas que segue sendo atrativa, apesar ou por causa disso. (Maffesoli, 2003: 41).

Esta valorização do instante se sobressai, obscurecendo as atitudes projetivas e/ou políticas. "O mundo é amado, aqui e agora, pelo que é, por suas belezas específicas. Amor mundi: fundamento mesmo do trágico" (Maffesoli, 2003, p. 156).

Um ponto importante da análise de Maffesoli que me interessa particularmente, recai justamente na ligação que o autor faz entre esse modo de compreensão da vida, marcado pela sensibilidade trágica, e a criação poética. Mais precisamente, em sintonia com a posição que defendo ao longo de minhas pesquisas sobre criação poética e tragicidade, Maffesoli alega que a sensibilidade artística possui essa consciência trágica. Assim, ao tematizar a valorização da fatalidade como um elemento estruturante da natureza humana, o autor faz uma alusão ao processo criativo do artista:

A sensibilidade artística a experimenta [a fatalidade] fortemente, vivendo essa tensão fundadora entre a intransponível "necessidade" da matéria e a não menos imperiosa necessidade de trabalhá-la, de sublimá-la. Há aí uma passagem obrigatória. Caminhada paradoxal, que é própria da criação. Afrontamento da potência de espírito dinâmico e do poder de uma realidade estática. Intensa tragédia vivida em maior grau em todo gesto artístico, e em menor grau nesse surpreendente gesto da vida corrente (Maffesoli, 2003, p. 20).

Para Maffesoli, a sinergia dessas duas disposições - o jogo entre o estático e o dinâmico, entre a obrigação e a liberdade, entre a sombra da paixão e a luz da razão - é que dá à sensibilidade artística uma dimensão trágica. Temos, portanto, a assimilação do trágico à criação poética e a uma afirmação da "cruelza" do real: criação, crueldade e trágico.

### III. A HISTÓRIA ESSENCIAL

Na estética nietzschiana, há uma associação entre a criação artística, o trágico e a disposição da crueldade, todos esses termos ou experiências possuindo um aspecto paradoxal, na medida em envolvem uma harmonia entre opostos. O trágico é, portanto, paradoxal, visto que passa a ser assimilado à alegria e, do mesmo modo, o conceito de crueldade envolve uma contradição de princípios. Mas, diferente do conceito de trágico, a crueldade é algo que envolve uma maior plasticidade ou visualidade. Deste modo, vamos pensar como a criação poética/artística pode ser esclarecedora desta experiência, tomando como base algumas experiências artísticas que, surgidas por volta da década de 1960, fundam-se na ideia de uma exposição do sofrimento. Para tanto, consideremos, primeiramente, as teorias de Nietzsche acerca da crueldade.

A obra de Nietzsche tende a refletir as tendências da época de se valorizar a agressividade humana com base numa filosofia da vida: o desejo de poder seria um desejo de vida. Mas, diferente do que poderia ser interpretado como uma apologia da opressão, o sentido nietzschiano da crueldade aponta não para um poder sobre o outro,

mas sim a um poder sobre si e é neste sentido que ele é essencialmente ético. Tal perspectiva, que sustentei em minha tese de doutorado é corroborada pelos estudos de Camille Dumoulié:

Au-delà du bien et du mal", telle est, chez Nietzsche comme chez Artaud, la formule éthique de la cruauté. Loin d'inviter à un immoralisme débridé ou d'équivaloir au "tout est permis", cette expression est celle d'un impératif plus rigoureux que tous les impératifs moraux, et à partir duquel peut être fondée une éthique véritable, rigoureuse jusqu' à la cruauté" (Dumoulié, 1992 : 26).

A noção nietzschiana e artaudiana de crueldade aproxima-se da interpretação estoíca, indicando a insensibilidade à dor e a busca do sofrimento, associando-se ao rigor, à dureza, à implacabilidade, à determinação ou aplicação absoluta. Esta compreensão da crueldade interessa-nos na medida em que ela parece estar presente nas realizações artísticas que performatizam a dor. Em *O teatro e seu duplo*, Artaud traça uma diferença entre duas concepções de crueldade. Enquanto uma, de natureza psicológica e moral, vincula-se ao sadismo, à violência, à perversão, a outra diz respeito a uma concepção do ser. “E, aliás, filosoficamente falando, o que é crueldade? Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (Artaud, 1984, p. 131). Aquilo que age sob a forma de uma determinação implacável é a própria vida: “No fogo da vida, no apetite da vida, no impulso irracional para a vida existe uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é crueldade, a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade (...)” (idem, p. 134). Neste sentido, a crueldade relaciona-se a uma disposição estética ou criadora, a qual funda-se mesmo numa concepção ontológica, onde a própria vida é vista como crueldade. “Portanto, eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção eterna, que nele nada existe de fixo, que eu o identifico a um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico” (idem, p. 145). Esta compreensão da crueldade aproxima o filósofo alemão do poeta francês e, ao mesmo tempo em que ela os distancia da ideia da crueldade compreendida como perversão, ela aponta para uma disposição criadora, um domínio sobre si que comporta a agressividade, o rigor, a determinação absoluta, possuindo assim um sentido ético e estético. Retornando ao texto de Camille Dumoulié:

*Cruor*, le sang qui coule, est le signe de la vie et signifie: "vie, force vitale"; mais c'est aussi, et par là même, signe de violence infligée à cette chair - et *cruor* signifie encore: "meurtre, carnage". *Cruor*, c'est la vie, et la vie, selon nombreuses formules de Nietzsche et Artaud, est cruauté. *Cruor*, c'est la violence, mais la violence en nous: le sang de notre sang, la-vie-la-mort qui grouille là-bas, sous la peau, dans cette chair que l'on n'est pas et pourtant en dehors de quoi l'on n'existe pas. (Dumoulié, 1992, p. 18).

Em Nietzsche, vida associa-se à vontade de poder e esta implica também crueldade. A essência da vida enquanto vontade de poder se faz transparecer em diversas estruturas, sendo um modo de explicação de fenômenos biológicos, fisiológicos, psicológicos e da vida social em todas as suas manifestações, como, por exemplo, a religião, a moral, a arte e a ciência. A vontade de poder é uma concepção cosmológica que ganha concretude na historicidade, na esfera dos valores, conforme observa Scarlet Marton, em *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. A vontade de poder se identifica à Vida pois caracteriza a potência de origem, o impulso intrínseco que permite que cada força se manifeste, venha a ser ou venha à vida. O que toda manifestação revela como fundo é uma vontade de crescimento, de expansão, de superação. "O ser vivo necessita e deseja antes de mais nada e acima de todas as coisas dar liberdade de ação à sua força, ao seu potencial. A própria vida é vontade de potência. O instinto de conservação vem a ser uma consequência indireta, e em todo caso, das mais freqüentes" (Nietzsche, 2001, § 13, p. 23). Expandir, crescer, manifestar-se indicam o ato de adquirir forma, medida, estrutura, corpo, estabilidade - o instinto apolíneo -, mas, ao mesmo tempo, este ato implica uma constante desestruturação das formas, uma regeneração, a qual traz em si a destruição, é o que Nietzsche chamou de dionisíaco. Durante todo o percurso do pensamento de Nietzsche o instinto apolíneo identifica-se à vontade de estabilidade, de fixação, de forma, enquanto que o instinto dionisíaco identifica-se ao processo de formação, o impulso gerador, a atividade criadora da vida. A noção de vontade de poder contém estes dois instintos, indicando assim o "vir-a-ser" das forças. O "dever" é mesmo o "jogo" do movimento de instauração e demolição das formas. É o confronto entre estes dois instintos ou vontades que determina a atividade histórica dos seres humanos.

Este jogo de instauração e destruição das formas constitui mesmo a dinâmica do poder, do jogo da dominação como fator constante da história. Conforme nota Michel Foucault, em *Microfísica do poder*, a cada momento da história se repete o mesmo jogo entre dominadores e dominados, jogo que instaura novos valores, novas classes sociais, novas apropriações. A dominação se fixa num ritual que impõe direitos, deveres, procedimentos e regras. A humanidade instaura cada uma de suas violências em um sistema de regras e prossegue de dominação em dominação. A regra permite que seja feita a violência e a emergência de uma nova dominação. As diferentes emergências são efeitos de substituição, reposição e deslocamento, inversões sistemáticas de uma violência por outra. Este jogo das forças, esta luta encontra seu símbolo nos instintos apolíneo e dionisíaco. A luta entre esses dois instintos possibilita a própria crueldade.

A noção de crueldade se encontra em diversos textos de Nietzsche e possui um significado preciso. Em *Ecce Homo*, o filósofo esclarece o sentido de sua tese: "A crueldade [em *A genealogia da moral*] é pela primeira vez revelada como um dos mais antigos e indelévels substratos da cultura" (Nietzsche, 1995, p. 65). Todos os valores são criados justamente a partir do jogo de poder, do jogo de dominação. Assim, complementando a caracterização da noção de crueldade com base em *Para além do bem e do mal*, podemos dizer que, em Nietzsche, a crueldade é a vontade de um "aprofundamento das coisas" marcada por uma "volúpia no sofrimento" (Nietzsche, 2001, § 229, p. 154). Como tal, ela só se revela no confronto com uma outra vontade, a

vontade de permanecer na superfície, de distanciar-se das coisas. Estas duas vontades correspondem, respectivamente, aos instintos dionísíaco e apolíneo. Todo vir-a-ser, toda criação se articula no confronto entre estas duas vontades. A presença da luta implica a existência de fortes e fracos, de vencedores e de vencidos, de sofrimento e de alegria. Na esfera humana, a atividade criadora, sendo formação, identifica-se à cultura, seja como atividade geradora dos valores, seja como o conjunto dos valores em seu processo de crescimento, transformação e decadência, em suma, a “história”. Na atividade humana, que se concretiza como história, o que está em jogo é a vontade de crescer, de acumular forças, de tornar-se mais forte, tal atividade é marcada pela luta entre as forças, a qual envolverá os sentimentos de prazer e desprazer. A interdependência destes sentimentos faz da crueldade um aspecto constitutivo da vida. Sob a ótica de uma psicologia da vontade de poder, a crueldade é uma figura que revela que o historial do ser, cujo caráter é essencialmente afetivo, se dá com a intensificação do sentimento de potência a partir da dor alheia. Enquanto historial do ser, fundada na luta original entre as forças, a crueldade se mostra como uma necessidade vital e como tal, deixa transparecer a imoralidade essencial da própria vida.

O vínculo entre crueldade e criação é sugerido por Nietzsche em pelo menos três textos. Num dos aforismos destinados à obra *Vontade de potência*, a crueldade é vista como um dos elementos principais do estado estético, que consiste na capacidade de transfiguração das coisas: “Sobretudo, é necessário considerar três elementos: o instinto sexual, a embriaguez, a crueldade, - todos três pertencem a mais antiga alegria de festa no homem, dominando igualmente o “artista” em sua aurora” (Nietzsche, 1991, § 361)<sup>1</sup>. Já no aforismo de número 8 das “Considerações extemporâneas”, de *O crepúsculo dos ídolos*, intitulado “Para a fisiologia do artista”, ao enumerar as formas de embriaguez, Nietzsche refere-se a uma “embriaguez da crueldade” (Nietzsche, 1985, IX, § 8), dentre outras formas de estímulo à criação artística. Nos cantos “Dos compassivos” e “Das antigas e das novas tábuas, §29” de *Assim falou Zaratustra*, sem se referir explicitamente à atividade artística e ao conceito de crueldade, o filósofo diz o que seria essencial para compreendermos a referida relação: “todos os criadores são duros”. Dureza é sinônimo de crueldade.

Criadores são aqui não somente os artistas, mas o homem em sua essência que, enquanto espírito criador, visa a incessante dinâmica de auto-superação, o que implica a constante transformação dos estados consolidados. Criador é aquele que se identifica à vontade mais profunda da vida: a auto-superação. Superar-se é também se libertar de todas as representações metafísicas. Segundo Eugen Fink, intérprete da obra de Nietzsche, “No modo de ser do criador Nietzsche decifra as características da vida em geral. O criador torna-se o olhar penetrante na natureza viva do ser terrestre liberto de todas as representações metafísicas transcendentais” (Fink, 1965, p. 95). É somente a disposição da crueldade que possibilita a realização desta mesma vontade, pois a compaixão, enquanto vontade de conservação, seria uma disposição inapta para tal fim. Deste modo, a relação entre crueldade e criação encontrava-se bem definida em

---

<sup>1</sup> Traduzido do francês pelo próprio autor.

Nietzsche, dizendo respeito não somente ao trabalho do artista propriamente dito, mas a todos os seres criadores, visto se tratar de um princípio ontológico.

A atitude criadora busca uma ampliação da compreensão da coisa, reinterpretando-a, reavaliando-a, destruindo-a. Conforme o filósofo afirma em *A genealogia da moral*: “Para se erigir um santuário é preciso antes destruir um santuário: esta é a lei – mostre-me um caso em que ela não foi cumprida” (Nietzsche, 1971, II § 24. p. 108)<sup>1</sup>. Tal atitude destrutiva e ao mesmo tempo construtiva parece aproximar-se daquela fórmula expressa por Nietzsche no Prólogo de *Humano, demasiado humano II*: a vontade de trágico.

— Para enfim expressar numa fórmula minha oposição ao pessimismo romântico, isto é, ao pessimismo dos abstinentes, malogrados, vencidos: existe uma vontade de trágico e de pessimismo que é a marca tanto do rigor como da força do intelecto (do gosto, do sentimento, da consciência). Não tememos, com essa vontade no coração, o que há de temível e duvidoso em toda existência: nós até o buscamos. Por trás dessa vontade se encontra a coragem, o orgulho, o anseio por um grande inimigo. (Nietzsche, 2008, § 7, p. 9)

Esta vontade é crueldade pois constitui o signo de uma disposição severa, dura, do homem em relação às coisas, conforme veremos mais adiante de maneira mais aprofundada.

Por intermédio da criação o homem deixa de se ater às limitações do ente intramundano e se abre à vida transfigurante e infinita, o devir, que é essencialmente alegria. Ao experienciar uma determinada materialidade com todo o seu ser, o criador participa do seu próprio processo de vir a ser, compreendendo ou vivenciando a essencialidade de um fenômeno. Assim, é na criação que a verdade é experienciada enquanto um processo infinito, como algo que não existe previamente, mas que deve ser criado, descoberto, afirmado. Esta experiência pessoal, única, é marcada por um envolvimento da totalidade afetiva do indivíduo. Este querer transformar que envolve a totalidade dos afetos e uma atitude da vontade é o que Nietzsche denominou de vontade criadora.

A noção de vontade criadora é formulada como meio de reafirmação do aspecto formador-criador da vida e para revelar o espírito criador como essência do ser humano. Este aspecto global da criação impõe uma espécie de imperativo: a necessidade constante de auto-superação. Tal necessidade se apresenta como a essência da própria vontade de poder, isto é, como a verdade da vida seria a vontade de transfiguração, o não se cristalizar em nenhuma forma estável. A vontade criadora, seria o levar ao extremo tal processo e neste sentido, ela é crueldade. Crueldade é aqui compreendida no sentido artaudiano de uma ação levada ao extremo, de “determinação irreversível e absoluta” (Artaud, 1984, p. 132). A crueldade é a afirmação da vida como formação. Assim, num primeiro nível, a vontade criadora implica a destruição de toda e qualquer ordem estabelecida e de qualquer certeza e, conseqüentemente, implica uma vontade de trágico, compreendida como uma aceitação do movimento ascendente da vida que

---

<sup>1</sup> Traduzido do francês pelo próprio autor.

envolve uma determinação a superar todo e qualquer limite imposto pelo espírito a si mesmo, limites designados como Moral, Bem, Verdade, Deus. Os valores superiores são obra de uma vontade de aprofundamento, de uma vontade de verdade, porém, segundo a ótica de Nietzsche, este aprofundamento seria ainda superficial, visto que tais valores refletem uma vontade de estabilidade, uma vontade de permanecer na superfície. Deste modo, eles não representam aquela que seria a vontade mais profunda da vida. A “vontade de trágico”, em consonância com a Vida, supera e destrói toda a ilusão de estabilidade, afirmando a instabilidade, a impermanência, a transformação constante, a metamorfose. Assim, numa concepção de mundo onde o devir é o real, toda e qualquer estagnação representa a negatividade. Ora, um valor absoluto que é o reflexo de uma vontade de nada configura assim o mais alto grau de negatividade, identificando-se à morte. O ser humano, que em sua essência é espírito criador, depara-se com uma extrema limitação de seu poder criativo. Assim, a negatividade é o que deve ser destruído ou transfigurado. A vida autêntica e criativa é marcada por um constante movimento de superação, que aparece mesmo como uma repetição, mais precisamente, como um movimento circular: o negativo deve existir para ser superado, superá-lo é, por sua vez, afirmar uma positividade, que, enquanto estado final, estagnado, deve também ser superado. Em *Assim falou Zaratustra*, no Canto "Das ilhas bem-aventuradas", o homem aparece mesmo como aquela matéria que deve ser constantemente transformada pelo espírito criador para dar lugar ao super-homem:

Mais vers l'homme à nouveau me pousse continûment ma brûlante volonté créatrice; ainsi le marteau est poussé vers la pierre. Hélas! o vous, les hommes, dans la pierre pour moi dort une image, l' image de mes images! Hélas! pourquoi est-ce dans la pierre la plus dure, la plus hideuse, qu' il lui faut dormir? Maintenant s' acharne contre sa geôle mon cruel marteau. Ma pierre vole en éclats; que m' importe? Je veux achever mon oeuvre, car une ombre vint à moi - de toutes choses la plus tranquille et la plus légère, un jour, vint à moi! Du surhomme la beauté vint à moi comme une ombre. Ah! mes frères, que m' importent encore - les dieux? Ainsi parlait Zarathoustra. (Nietzsche, 1971: 112-113)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Apresento aqui uma tradução em português, feita por José Mendes de Souza, publicado para a versão eBook: *Assim falava Zaratustra*, 2002. eBookBrasil.com.

A minha ardente vontade de criar impele-me sempre de novo para os homens, assim como o martelo é impelido para a pedra. Ai, homens! Uma imagem dormita para mim na pedra a imagem de minhas imagens! Oh, haja de dormir na pedra mais feia e mais rija. Agora o meu martelo desencadeia-se cruelmente contra sua prisão. A pedra despedaça-se. Que me importa? Quero acabar esta imagem porque uma sombra me visitou; qualquer coisa muito leve e silenciosa se dirigiu para mim. A excelência do super-homem visitou-me como uma sombra. Ai, meus irmãos! Que me importam já os deuses? Assim falava Zaratustra.

A superação implica dureza, crueldade. É somente a partir de uma disciplina rígida, de uma determinação implacável que se torna possível produzir novos valores, novas interpretações da vida. É esta determinação, esta ausência de compaixão com o que já não corresponde a uma afirmação, esta submissão à necessidade da vida que Nietzsche chamou de dureza: “Todos os criadores são duros”, afirma Zaratustra.

A partir desta caracterização da relação entre criação, crueldade e trágico, podemos pensar algumas práticas artísticas desenvolvidas a partir da década de 1960 e que ainda se fazem presentes na atualidade, em especial, aquelas que envolvem uma relação com o sofrimento.

#### **IV. CRUOR**

Segundo Simone KorffSausse (Korff-Sausse, 2004), no decorrer de toda a modernidade há uma tendência a se valorizar o corpo disforme, feio ou maltratado e este processo parece chegar a um pleno desenvolvimento na arte contemporânea, onde se nota a presença maciça dos corpos disformes ou corpos "submetidos pelos artistas a tratamentos extremos" em vários setores da arte contemporânea e da comunicação de massa, desde a moda e a televisão, até a fotografia, o cinema, as artes visuais, e, evidentemente, o teatro e a performance, artes que lidam diretamente com o corpo como elemento de mediação. Mas, a presença destes "corpos extremos" não é, de modo algum, algo novo na arte ocidental, muito pelo contrário, existe uma relação de continuidade entre a iconografia da dor produzida ao longo da história da arte ocidental, com seus santos e mártires flagelados e martirizados, com crucificações, cenas de tortura, entre outras e os artistas contemporâneos que exibem ou performatizam a dor.

Não é o lugar aqui de fazermos um histórico ou descrição das práticas artísticas que, no decorrer do século XX, tendo o corpo como suporte, exploraram uma performatização da dor ou do sofrimento. É importante notar que, embora as imagens de sofrimento sejam constantes na história da arte ocidental, uma modificação radical se dá a partir da década de 1960 quando, por influências diversas, inclusive das teorias de Nietzsche e de Antonin Artaud, em lugar da representação do sofrimento ou da vida -, os artistas fazem da própria obra - ou do próprio ato de criação - uma experiência de sofrimento. Não há mais representação da dor e sim a própria performatização da dor.

Uma das características dessas práticas é a busca de uma experimentação dos limites do corpo, isto é, a exploração do que o corpo é capaz de suportar, experimentação esta que envolve, por exemplo, a exaustão, a solidão extrema e a dilatação da experiência temporal, ocasionada pela realização de ações performáticas de longa duração. Nomes como Hermann Nitsch, que participou do grupo Acionistas Vienenses, Marina Abramovic, Vito Acconci, Gina Pane, Chris Burden, Ana Mendieta, Ben d'Armagnac e mais recentemente, Franko B., Ron Athey, Michel Journiac, Paul McCarthy, Fyodor Pavlov-Andreevich e muitos outros fazem parte de uma espécie de linhagem de artistas que, numa busca de romper com o sentido tradicional da arte, de diluir as fronteiras entre arte e vida, de subverter os códigos de recepção e leitura da obra, utilizam-se de

elementos como o sangue, a carne crua, as fezes, a urina, o esperma, a dor real, o sadomasoquismo, a tortura, as mutilações como elementos integrantes de suas performances, as quais envolvem a ideia de risco, de exploração dos limites da resistência física, de sacrifício e até de uma morte possível durante a ação performática.

Dentre esses artistas, Hermann Nitsch foi o que mais diretamente se inspirou nas teorias de Nietzsche e de Antonin Artaud, acerca da crueldade e do trágico. Partindo do fato de que a linguagem verbal é insuficiente para tocar as profundezas do ser, o artista desenvolve uma arte extremamente sensorial que afirma a materialidade com o uso de elementos como vísceras, carne, sangue, entre outros, buscando mostrar a vida em seus excessos, por intermédio de ações ritualísticas. Estas ações têm em vista proporcionar uma grande intensidade vital e, com isso, liberar a energia que, quando obstruída, pode ser perigosa para o ser. Desta forma, o Teatro de Orgias e Mistérios de Hermann Nitsch possui uma função catártica, por redirecionar ou liberar a energia vital que estava oculta ou reprimida. Esta energia vital, que é vista sob o signo da abundância de vida é, para ele, o que Nietzsche designa como crueldade.

The rites of abreactions of the Theater of Orgies and Mysteries, a psychoanalytical dramaturgy, are designed to reach psychological depths through intensity and through sensual and primal feelings. A psychoanalytical dramaturgy exposes repressions and releases them. There is an excess of intensity that one does not need to comprehend though notions of evil and cruelty. Utter intensity is experienced through the rites. The audience and participants in the performance are suddenly wide awake. They enter another state of being and become acutely aware that they exist. Pent-up feelings, repressions, and experiences that have not been lived come to the surface. (Nitsch, 1999).

As palavras de Hermann Nitsch sugerem que as suas ações artísticas ou ritualísticas buscariam uma espécie de transformação no ser, que seria dada pelo aumento da consciência de existir: estar desperto, estar intensamente consciente de si mesmo. O que se nota aqui - e em muitas das performances desta natureza - é a existência de um vínculo entre a exposição da dor ou a imposição do sofrimento e a busca da transcendência, isto é, uma busca de natureza espiritual. O sangue e a violência exercidas contra os artistas-participantes reafirmam uma antiga função purificadora dos rituais. O sofrimento passa a ser uma busca de conexão com o sagrado, apresentando-se como uma forma de empoderamento de si, de cura e de transcendência, do mesmo modo como ocorre com os mártires na tradição espiritual cristã. Desta forma, o sofrimento é também o princípio para o empoderamento e, por conseguinte, para a alegria. Mas, para que isso ocorra, é necessário se ter a disposição cruel, a determinação ou rigor de estar aberto a entregar-se ao jogo dado pela performance: ritual, sacrifício, derramamento de sangue, ação coletiva, ruptura com os elementos que preservam o "eu" e a identidade.

Nas ações propostas pelo Teatro de Orgias e de Mistérios, dá-se uma eliminação das fronteiras entre a obra e o público: trata-se de uma arte ou um ritual de plena participação, onde inexiste distância entre obra e público. Paradoxalmente, é esta ausência de distância que termina mesmo por fazer com que a obra deixe de se integrar ao que denominamos como o circuito da arte, para se integrar à vida. Em outras palavras, a arte se dissolve nesse processo. Neste sentido, uma das tendências das práticas artísticas atuais consiste justamente no ato de o artista diluir cada vez mais tudo o que se entenderia por arte e daquilo que seria o objeto artístico. Por exemplo, o sangue, que aparece em abundância nas performances do Teatro de Orgias e Mistérios, derramado dos animais e banhando os performers, é uma substância que, por ser tão vital, parece se negar como objeto artístico. Ao mesmo tempo, de modo imediato, o sangue é a substância que remete diretamente à carne crua, à vida isenta das idealizações, isto é, à crueldade, conforme compreende Clement Rosset. Nestas performances não há, portanto, uma representação da vida ou do sofrimento, mas sim uma performatização da dor, de tal modo que a criação poética se funde à vida e, como tal, ao intensificar os afetos de dor e prazer, afirma a crueldade.

No universo de Hermann Nitsch, o trágico parece se relacionar justamente a esta intensificação dos afetos. Numa série de entrevistas publicadas no livro *Hermann Nitsch: Undermyskin*, o artista fala sobre o trágico como a consciência da morte, como fatalidade de todo ser vivente, que aparece como um medo frente à incerteza, assim como a ideia de uma consciência ampliada, uma dilatação do sentimento de estar vivo a partir de determinadas experiências, como a alegria advinda da contemplação de uma obra de arte, o erotismo, a experiência religiosa, a iluminação budista, entre outras. A consciência da união entre os dois afetos é a experiência da não separação entre imanência e transcendência, a ausência de separação entre vida e morte. As imagens do corpo ensanguentado, presentes em toda a história da arte, apontariam para esta união: "Always if blood is present in art, it is exciting. In painting, if there is blood, there is always something tragic" (JONGH, Karlyn de. GOLD, Sarah, 2010, p. 74). O sangue traz assim a dimensão erótica, a excitação e, ao mesmo tempo, indica a finitude, a beleza da destruição. E é neste sentido que, para Hermann Nitsch, a estética é essencialmente trágica.

Esta relação entre prazer e dor é melhor compreendida à luz da interpretação de Michel Henry, acerca do conceito nietzschiano de crueldade. Michel Henry afirma a afetividade enquanto essência da realidade da vontade de poder, revelando que sofrimento e alegria contêm um vínculo estreito que configura a essência do ser enquanto vida. A história essencial seria a crueldade, pois constitui a eterna passagem de uma tonalidade a outra como uma dinâmica de mútua excitação. Henry privilegia o vínculo interior entre sofrimento e alegria, onde o indivíduo extrai prazer de sua própria dor: "Pois a crueldade, sob a sua forma mais geral e mais constante, é muito mais e em primeiro lugar crueldade a respeito do próprio eu, é uma crueldade que consiste em fazer-se sofrer a si mesmo e na qual é de seu próprio sofrimento que o indivíduo extrai seu prazer - e é justamente para isso que ele se inflige sofrimento". (Henry, 1985: 77).

O essencial consiste em revelar como o sofrimento produz prazer. Ora, são incontáveis as ações performáticas que se constituem a partir da exibição da dor. Se lembrarmos, por exemplo, da performance *I miss you*, de Franko B<sup>1</sup>, na qual o artista caminha nu durante 15 minutos sobre uma tela branca e esta tela é preenchida com as gotas de sangue que pingam do corpo do artista, notaremos como o ato de infligir sofrimento a si mesmo envolve a referida dureza citada por Nietzsche, assim como a produção de prazer. O rigor, a dureza se mostram na própria postura e contenção do performer, que caminha sem exhibir afetações ou qualquer reação sentimental. Mas, o que não é perceptível é justamente o modo como o ato de sentir dor envolve um sentir plenamente a si mesmo. Este sentir a si plenamente - também presente em Hermann Nitsch, como vida intensificada - é, em sua essência, um sentimento de prazer, de plenitude, enfim, de alegria. Aqui, a cada volta do performer na passarela, a ideia da história essencial como crueldade parece se repetir, se reafirmar. Assim, retornado a Michel Henry, a unidade original de sofrimento e alegria é explicitada com a teoria da autofruição, do experienciar-se a si como sofrer e aumentar-se: quanto mais fortemente a vida se experimenta na intensificação de seu sofrer, mais possante é a maneira como ela se apossa de seu eu, mais intensa é a fruição. A crueldade seria a “figura” que Nietzsche emprega para revelar esta relação. Esta figura adquire grande força e plasticidade na performance de Franko B. Como vimos anteriormente, esta união entre sofrimento e alegria, entre dor e prazer, entre aumento de potência e queda é o que Nietzsche designou como a "unidade dos opostos", em *O nascimento da tragédia*.

Desta forma, vimos que no Teatro de Orgias e Mistérios de Hermann Nitsch este sentido do trágico se mostra a partir de uma ação coletiva, ritualística, orgiástica, e, igualmente, em *I miss you*, de Franko B., este mesmo sentido se apresenta, numa ação marcada pelo rigor, pelo formalismo e pela solidão do artista.

## V. QUASE SEM RUMO

Como disse, são incontáveis as performances que lidam com a ideia da exploração dos limites do corpo, a exploração da resistência física e mental. Ações aparentemente inúteis ou absurdas, que só parecem fazer sentido para o artista, podem, todavia, conter intenções sociais e políticas:

- Fazer um corte de um metro em si mesmo, após extrair uma de suas costelas, atendendo a uma votação popular, como faz o artista chinês He Yunchang na performance *OneMeter-Democracy*, tem como meta discutir a tensão entre o Estado e o indivíduo na China;
- He Yunchang realizou também a performance *The rock tours around Great Britain*, que consistiu no ato de o artista levar nas costas uma pedra desde a costa nordeste da Inglaterra, contornando o perímetro da Grã-Bretanha em sentido anti-horário, perfazendo 3500 km, até chegar ao ponto de partida. Uma performance desta natureza, além de envolver o esforço físico, aponta para um privilégio da inutilidade ou da não-

---

<sup>1</sup>Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=liNlb7fTL7o>. Último acesso em 06 de março de 2016.

produtividade, de modo a se contrapor com o ímpeto produtivista que marca as sociedades contemporâneas;

- Rastejar-se ao longo de cerca de 35 mil quilômetros, com uma capa de Superman e um skate preso nas costas, como fez o performer William Pope.L, em *The Great White Way, 22 Miles, 9 Years, 1 Street*, apresenta-se como uma forma de discussão sobre o racismo e um modo de criar novas interações com as pessoas.

- Derramar o seu próprio sangue num pequeno globo terrestre, a fim de protestar contra a guerra e a violência, como fez Billy Curmano, em *Bloodbath*, em 1999.

- Em *Walkawayuntil I stay*, Fyodor Pavlov-Andreevich caminha ininterruptamente pela Moscow Circular Road, decidindo parar apenas quando estivesse incapacitado fisicamente de andar. O trajeto demora 28 horas e, sendo uma via circular, o performer cessou seu trajeto quando chegou novamente ao seu ponto de partida.

Conforme observam alguns estudiosos do campo da performance, ações performáticas desta natureza, aproximam-se da ideia de espiritualidade e do cuidado de si exposta por Michel Foucault, em a *Hermenêutica do sujeito*. Segundo Cassiano Quilici, a articulação entre arte e vida, presente na arte do século XX, possibilitou a muitos críticos a aproximação entre as práticas performáticas contemporâneas e a noção de "cuidado de si". Esta noção apontaria para uma conexão estreita entre pensamento, modo de vida e exercícios práticos. "Estando na origem mesma da prática filosófica do Ocidente, o "cuidado de si" nos chamaria a atenção para a dimensão existencial do conhecimento. Ele designa uma série de práticas, exercícios, modos de conduzir a própria vida que construiriam as condições para a emergência de uma apreensão mais profunda do real: a experiência do que é verdadeiro" (Quilici, 2012, p. 4). O cuidado de si possui assim uma relação estreita com a noção de espiritualidade, exposta por Michel Foucault: a espiritualidade é compreendida como "o conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as ascetes, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações da existência, etc., que constituem, não para o conhecimento, mas para o sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade" (Foucault, 214, p. 15). A noção de espiritualidade estreita os vínculos entre ética e estética, visto que as técnicas ou práticas de si ou a arte de viver, envolvem um trabalho rigoroso sobre a matéria que é o próprio ser humano. Considerando esses aspectos, Cassiano Quilici nota que as práticas de si se tornaram muito mais familiares aos artistas da atualidade do que aos filósofos, visto que, o teatro e, de modo geral, a arte contemporânea, está muito familiarizada com a ideia de exercícios, de treinamentos, de alterações no cotidiano, nas práticas de modificações do próprio corpo, nas ascetes, disciplinas rigorosas, etc, como as que vimos citando ao longo deste trabalho.

Do mesmo modo como ocorre com muitos temas desenvolvidos por Michel Foucault, a ideia do cuidado de si também parece ter uma matriz nietzschiana, aproximando-se da estética da existência ou da vida como fenômeno estético. Além disso, as práticas de si são perpassadas pela ideia de dureza, de rigor, de submissão a uma necessidade, de entregar-se a uma força superior para transformar-se. Ora, o que veremos agora é que o

próprio processo de criação artística parece conter em si essa ideia de um jogo entre a submissão a uma necessidade e o exercício de liberdade, contendo em si a tragicidade.

Como vimos anteriormente, Michel Maffesoli é um dos autores que busca refletir sobre o trágico nas sociedades pós-modernas e, para tanto, toma a produção artística como modelo para a compreensão da valorização da fatalidade como elemento estruturante da natureza humana, como uma afirmação do presente e da imanência. Como disse antes, para Maffesoli, a tonalidade trágica da criação artística é dada por este embate entre a necessidade da matéria - seu caráter estático - e a necessidade de transformação da matéria proposta pelo artista. Este embate põe em jogo as relações de obrigação e de liberdade, entre acaso e necessidade. Em minha pesquisa de Doutorado, fiz um extenso levantamento de discursos de artistas modernos, discursos estes que pudessem evidenciar a presença simultânea de dor e prazer, e de acaso e necessidade no processo de criação artística. Retomo agora algumas ideias expostas nesta pesquisa, como a da ausência de liberdade do criador.

Em Nietzsche, o tema da ausência de liberdade do criador aparece desde “O Estado entre os gregos”. Neste texto, que visa criticar o valor que a Modernidade atribui ao homem e ao trabalho, Nietzsche revela que a dignidade só pode pertencer ao ser que se coloca como instrumento e que, colocando-se como instrumento pode também se aniquilar enquanto indivíduo. O ser humano só apresenta alguma dignidade quando o trabalho se lhe impõe como uma necessidade, de modo que o indivíduo passa a ser um instrumento para a realização de uma obra que o transcende. “Mas, quando nele se exerce a força imperiosa do instinto artístico, lhe é necessário criar e se submeter a esta necessidade do trabalho” (Nietzsche, 1975, p. 182)<sup>1</sup>. Isto é, o sujeito vem a ser somente na submissão a uma violenta necessidade, que se mostra como um impulso irresistível à existência: o devir. Ao submeter-se a esta força para criar uma obra de arte, por exemplo, o sujeito experimentaria o sentimento de vergonha. Esta se originaria do fato de que, ao perceber-se como instrumento de uma exigência feroz, o ser perceberia uma “verdade cruel”, a saber, que a cultura - sendo a necessidade da arte, a libertação da necessidade de lutar pela sobrevivência - repousa sobre um fundamento terrível: o objetivo mais elevado da existência exige como condição prévia, o sofrimento, o aniquilamento da liberdade individual, tal como ocorre, por exemplo, na escravidão. Nietzsche extrai um princípio ético destas conclusões: “(...) o homem em si, o homem em geral não tem nem dignidade, nem direitos, nem deveres. Ele só pode justificar sua existência enquanto um ser absolutamente determinado a servir a objetivos de que ele não tem consciência” (Idem, p. 190)<sup>2</sup>. A dignidade do ser humano só pode ser concebida no movimento pelo qual ele afirma a si, o seu poder-ser-mais-próprio a partir de uma submissão a uma tarefa, a uma necessidade implacável que lhe é velada em seu sentido mais profundo. É somente enquanto instrumento de um obrar que o sujeito é livre. Esta entrega, onde o sujeito reconhece sua própria ausência de liberdade, só pode vir acompanhada pelo prazer, devido mesmo ao fato de a própria atividade possibilitar em si mesma a elevação da vontade.

---

<sup>1</sup> Traduzido do francês pelo autor.

<sup>2</sup> Traduzido do francês pelo autor.

A arte exige a atividade, uma constante pré-disposição a doar-se, diferente da atitude contemplativa. Mas, além disso, a própria atividade contém em si mesma - independente de seu conteúdo, isto é, a causa do obrar - a capacidade de proporcionar uma elevação do sentimento vital. A atividade desperta imediatamente no sujeito a consciência desta elevação. Esta transformação ocorre involuntariamente: ao agir, o sujeito sente-se potente, sente sua força elevar-se. Quando ocorre a unidade entre o querer e a atividade, a sensação de prazer, de aumento de forças, torna-se mais intensa. Assim, dá-se um jogo recíproco, onde a vontade estimula a atividade e vice-versa. Por um lado, as resistências, os obstáculos, as dificuldades passam a se mostrar como estímulos, sendo afirmados como necessários para a realização da atividade. Por sua vez, o próprio ato de vencer ou de superar estas resistências traz um aumento do sentimento de potência; por outro lado, é somente pelo fato de querermos superar um tal obstáculo que ele se mostra como um estímulo. Uma declaração de Van Gogh acerca do ato de desenhar é bastante elucidativa da interdependência entre atividade e vontade:

A natureza começa sempre resistindo ao desenhista, mas quem leva sua tarefa realmente a sério não se deixa confundir, pois esta resistência, ao contrário, é um excitante para obter melhores resultados, e, no fundo, a natureza e um desenhista sincero estão de acordo. Mas a natureza é certamente intangível, é preciso contudo atacá-la, e com mão firme. E após ter lutado e combatido por algum tempo com a natureza, esta acaba por ceder e tornar-se mais dócil (Van Gogh, 1986, Carta número 152, p. 35).

A atividade só aumenta o poder vital porque ativa a vontade. A atividade, mesmo considerada genericamente, possibilita que a própria vontade revele sua essência e suas qualidades para o agente. A relação entre atividade e vontade nos lança no interior de um círculo, pois se o valor da atividade relaciona-se à capacidade dela estimular a vontade, é somente no interior da atividade que a vontade revela sua essência como auto-potenciação. A vontade possui o poder de potenciar a si mesma: aquele que quer aumenta a sua força de vontade. O esforço criador da vontade eleva-a sempre acima de si mesma. Esse aumentar é mesmo a essência da vontade de poder.

Assim, é cumprindo este duplo estatuto que a obra parece coagir: ela pré-orienta, sob a forma de um estímulo, e convoca o sujeito a inscrever sua ação no espaço e no tempo. É de acordo mesmo com o conteúdo da atividade que este estímulo-convocação tende a aumentar o seu grau de necessidade. É a transformação do estímulo-convocação em necessidade absoluta, em determinação implacável que Artaud chamou de vida, de crueldade. Observa-se assim que, na medida em que exerce uma espécie de coação no sujeito, a atividade criadora contém a crueldade e também o trágico pois, aqui, lidamos com um fenômeno paradoxal: é o próprio sujeito que infringe em si a coação, visto que ele é também o agente da obra, porém, ao mesmo tempo, parece que a obra é um outro que o coage. O trágico, em sua origem, está justamente ligado ao problema da agência humana, isto é, a impossibilidade de se definir em que medida as ações do sujeito são

independentes ou determinadas por forças que ele desconhece. Na produção artística, esta mesma obscuridade da estrutura da agência parece se repetir. O trabalho se torna necessidade absoluta e determinação extrema por obra do próprio sujeito, mas é esta atividade que, parecendo ser mais forte que o sujeito, obriga-o a agir. Esta estrutura envolve, portanto, um sentir-se com mais intensidade, isto é, um sentir com extrema intensidade o seu próprio poder ser. Como vimos, de acordo com Michel Henry, este sentir a si é sofrer: é no processo de criação que o artista experimenta a auto-fruição, como uma fusão do prazer e da dor. Esta estrutura da criação implica também uma relação diferenciada com o tempo: ela envolve o mergulho na pura imanência, no instante, no presente, no acaso. Como tal, o processo de criação aparece sob o signo de uma viagem, de uma aventura que lida com o imponderável.

Em *A gaia ciência*, Nietzsche nos mostra a imagem do navio de imigrantes em sua hora de partida. A expectativa em relação ao futuro, o desejo mesmo de descobrir e de se aventurar por novos territórios explorando novos modos de ser configuraria um estímulo das funções vitais, a vontade de ser diferente, de querer exercer a potência que lhe é mais própria. Este momento de intensificação das funções vitais implica um dispor integralmente de si (Nietzsche, 2012, § 278). Assim, de modo análogo, o artista que busca superar o seu próprio estilo ou se reinventar se encontra numa situação semelhante a dos imigrantes: ambos buscam um reinscrever-se no mundo, buscam distinguir-se ou buscam ser diferentes a partir de um abrir-se para o nada primordial, para o vazio, para a vida enquanto campo aberto para múltiplas possibilidades de manifestação. Assim, ambas as viagens contam com um componente desconhecido, o acaso. O acaso é o elemento constitutivo da criação poética, gerando uma intensidade vital, uma valorização do instante, conforme propõe Michel Maffesoli. O processo de criação é sempre misterioso, podendo conduzir o artista para soluções ou formas que ele não esperava encontrar. Citemos Iberê Camargo. “Eu, antes de iniciar a viagem - o quadro - consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota pré-estabelecida e me leva a descobrir o novo quadro. Todo criador é um Pedro Álvares Cabral” (Lagnado, 1994, p. 23). Aqui, a responsabilidade é a coragem de lançar-se na aventura, na incerteza, naquilo que não é calculável e que resiste a todo projeto e nesse lançar-se, saber - devido mesmo à experiência - apreender o tempo certo para agir, para criar, isto é, aproveitar o momento oportuno. A obra de arte resiste a qualquer projeto, qualquer vontade de controle absoluto com base nos critérios racionais, na previsibilidade. As palavras de Pablo Picasso a respeito do ato da aventura de pintar reforçam esta posição: “Claro, a gente nunca sabe o que vai desenhar... mas logo que começa a fazer, nasce uma história, uma idéia... e ali está. Logo a história cresce, como no teatro, como na vida... e o desenho se converte em outros, em um verdadeiro romance.

É muito divertido, podem crer-me” (Otero, 1974. p. 112.). É somente por ser uma aventura, um risco, que a arte estimula os instintos vitais, a capacidade de reagir e de corresponder. O que faz da criação uma aventura é justamente sua possibilidade de encaminhar-se para uma direção inesperada, de poder sempre escapar do criador, de anunciar algo novo, um acaso, incontrolável. O mesmo Picasso diria ainda: “Se soubesse exatamente o que se vai fazer (...) para que fazê-lo? Se se souber, não terá o

menor interesse. Valeria mais a pena fazer outra coisa” (Parmelin, 1968, p. 47). A obra parece assim querer desviar o criador de seu rumo, ela sempre tende a seduzi-lo e cabe ao artista, ao mesmo tempo, um deixar-se seduzir e controlar a própria paixão que nasce no interior da sedução. Assim, esta “aventura” se mostra como uma afirmação do acaso, a qual gera a própria necessidade.

Deste modo, a atividade criadora envolve uma afirmação da imanência da vida na medida mesmo em que nela o componente casual é afirmado. Ao aceitar as novas possibilidades que se oferecem, tornando-as “necessárias”, o artista se funde à própria temporalidade. Cada nova obra que o artista se propõe a fazer é assim um jogo com o acaso, é uma aventura, em que ele conduz e é conduzido. Nesta aventura, o que se dá é sempre o “mesmo”: a possibilidade de formar, de transfigurar, de tomar posse e afirmar a si. Cada aventura envolve assim um esforço qualitativo de auto-superar-se. As transformações ou fases de cada artista revelam processos de auto-superação.

Seguindo as sugestões de Michel Maffesoli, o processo criativo conteria a tragicidade justamente por ser uma relação paradoxal, onde elementos opostos coexistem: acaso e necessidade, dor e prazer, imanência e transcendência, sombra e luz, a submissão a algo inelutável e a liberdade. Mas, além disso, o trabalho artístico envolve uma afirmação plena do presente e uma percepção do vazio primordial que possibilita que tudo venha a ser. O *amor fati* nietzschiano é também “amor mundi”: aceitação plena.

## VI. SEM RUMO

Tomando ainda como referência a ideia da aventura e do acaso, observamos que muitas das ações artísticas marcadas pela performatização da dor, envolvem também a ideia de se traçar um percurso, de caminhar, em suma, envolvem a errância. O ato de caminhar associa-se ao jogo lúdico, ao estar plenamente no presente, ao devir. Do ponto de vista artístico ou performático, o ato de caminhar envolve uma imersão no tempo presente e na fugacidade, constituindo-se como um jogo com o acaso. Embora muitas das performances que eu tenha aqui indicado sejam marcadas por uma trajetória precisa, como o retornar a um ponto de origem, há muitas outras baseadas justamente na deriva, no deambular, no aceitar as solicitações sensoriais e afetivas provenientes do espaço aberto pelo caminhar. A grande quantidade de performances desta natureza aponta para a presença crescente do nomadismo nas sociedades contemporâneas. Mais do que isso, elas apontam para o fenômeno dos deslocamentos em massa que se tornaram uma das experiências mais problemáticas da atualidade. Estes deslocamentos contêm um elemento trágico - basta pensarmos na crise migratória atual, na qual os navios de imigrantes não tem nenhuma relação com a aventura poética proposta por Nietzsche. Embora diferente do processo de migração, que é determinado por necessidades sociais e políticas, o nomadismo atual - afirmado em muitas práticas estéticas - contém também um elemento trágico, conforme propõe Michel Maffesoli na obra *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*.

Maffesoli observa um retorno da circulação, da motivação errante nas sociedades pós-modernas como reação ao que ele chama de violência totalitária típica do modernismo,

isto é, uma sociedade que busca o controle exacerbado da vida, o qual se manifesta, entre outros fatores, pelo confinamento domiciliar, pela vigilância da vida cotidiana, pela normatização, em suma, pelo imobilismo, que se apresenta como um estado adequado para o controle. O ideal do poder é a imobilidade absoluta: a ausência do imprevisto e do acaso. O impulso nômade seria uma reação ou uma resistência a tal tendência: o nomadismo foge do controle (das câmeras, do olhar panóptico), afirmando a necessidade do movimento, da circulação, da indeterminação e do vazio. O retorno do nomadismo vai de par com o retorno do elemento dionisíaco. Maffesoli tende a contrapor o mito de Prometeu - que seria simbólico da Modernidade, como projeto racional de domínio e controle da natureza por intermédio da tecnologia - ao mito de Dioniso. Dessa forma, contra o valor prometeico de um ativismo triunfante, o dionismo e o nomadismo tendem a uma valorização da pausa, do silêncio, da lentidão, da contemplação, da meditação, do oculto. O nomadismo afirma a ausência de identidade, o não-pertencer a lugar nenhum, enquanto forma de afirmação da impermanência da vida. Neste sentido, o nomadismo apresenta-se como uma força criativa, como um outro modo de realização e transformação de si. Se, por um lado, a errância é lúdica, por outro ela é trágica, visto que se sustenta justamente no caráter efêmero das coisas, isto é, ele se funda no não-fundamento, no vazio. O nomadismo e a errância apontam assim para um ser sem substancialidade existencial, para o vazio, para a ausência de estabilidade. A errância aparece como uma pulsão, como um desejo de outro lugar, de ser múltiplo. Trata-se do aspecto trágico que está contido em toda partida, no desapego, no adeus, no sentido de provisório, no acaso, na impermanência, na fugacidade das coisas, dos seres e de suas relações.

O trágico consiste na existência de uma ambivalência estrutural no ser humano, uma tensa dinâmica entre o impulso para deslocar-se e o impulso para permanecer: nomadismo em oposição ao sedentarismo, o devir em relação ao ser. Se a modernidade não permitia que essa dicotomia se apresentasse, pois visava a unidade, a identidade, as sociedades pós-modernas, pelo contrário, permitem que esta ambivalência se manifeste com toda intensidade, de forma que as tensões entre a busca de sentido e a ausência de sentido se intensificam. Para Maffesoli, o trágico consiste, portanto, na impossibilidade de uma síntese tranquilizadora, na existência de uma tensão permanente entre os impulsos opostos.

## **VII. CRUELDADE OU COMPAIXÃO**

Concluindo estas análises, penso que a imagem do navio de imigrantes desperta em nós um sentimento absolutamente distinto desta vontade de poder nietzschiana ou da aventura criativa do artista. A crise migratória da atualidade marca o trágico nos tempos atuais. Diferente de um impulso nômade, para transformar a si, a crise migratória vincula-se a questão do poder político, da opressão, do domínio e da crueldade. Diferente de uma performatização da dor ou de uma espetacularização da dor, lidamos aqui com a finitude, com a morte real. E, conforme já apontava Aristóteles em sua *Poética*, preferimos sempre o espetáculo da dor à dor real. Junto à crise migratória, convive a crise ambiental. Ora, foi o impulso prometeico de controle e exploração da

natureza, aliado à irresponsabilidade, que gerou o maior acidente ambiental do Brasil. A vontade de poder - deturpada como vontade de vingança e destruição - é o que promove os sistemas totalitários e os atentados terroristas. A crueldade do real é extremamente potente e não há performatização da dor que supere tal crueldade. O sofrimento é insuportável, enquanto que a performatização da dor, tal como ocorre nas artes, são atraentes e, paradoxalmente, agradáveis. Assim, reformulando o que escrevi no início deste texto: nestas situações, quando se pensa em trágico se pensa em Nietzsche.

E diante de situações que nos colocam frente ao inelutável, somos levados a pensar o que pode a arte diante deste quadro. O que pode o artista fazer diante da dor do outro? Haverá lugar ou fará sentido ainda performatizar a dor? Terá sentido ainda se promover estéticas da crueldade? Ou será o momento de pensarmos em estéticas da compaixão, isto é, em práticas artísticas que promovam uma relação real, cordial e generosa entre os seres? Como criar uma estética fundada - não mais na crueldade -, mas sim na compaixão, isto é, no entendimento de que somente a vivência da dor permite que, de fato, estejamos abertos para o outro. E, como esta abertura pode ser a matéria para a criação artística ou poética?

A verdadeira questão atual não é o trágico ou a crueldade, mas sim a compaixão.

### **VIII. CONCLUSÃO: SOBRE O FIM**

O presente texto fez uma reflexão sobre o trágico e, para tanto, dialogou com o conceito nietzschiano de crueldade, tomando como referências as ações artísticas que performatizam a dor, numa relação estreita entre vida, criação, crueldade e trágico. Nietzsche foi o principal interlocutor deste diálogo.

Um tema como este pode até ser desenvolvido a partir de uma análise de textos e de obras, contudo, para ser fiel a este tema, penso que seria necessário uma escrita mais radical, que trouxesse aquilo que pode ser chamado de uma experiência da carne ou, usando uma metáfora já muito conhecida, tornava-se necessário se escrever com o sangue. A escrita deveria ser também uma performatização da dor. Contudo, não sou um poeta ou um escritor, sou um ensaísta, um acadêmico que escreve textos sobre teatro, arte, estética e filosofia. E, com um tal perfil, me foi solicitada a tarefa de produzir um texto para uma revista científica. Mas, a ideia de discutir teorias filosóficas e estéticas de um modo mais técnico parecia não condizer com a natureza do tema. Assim, refleti sobre como conciliar uma "escrita com o sangue" com um artigo científico. Esta questão me mobilizava desde que aceitei o convite para produzir este texto, mas, neste percurso, ocorreu um fato que me permitiu realizar essa experiência.

No período em que comecei a escrever, passei por uma experiência dolorosa: o rompimento daquela que foi a relação amorosa mais intensa e transformadora que já vivenciei. Como escrever sobre o trágico desconsiderando esse acontecimento pessoal? Com escrever um texto - científico ou não - desconsiderando uma experiência tão vital? Suprimir este fato seria, no mínimo, uma desonestidade intelectual. Mas, além disso, desconsiderar esta experiência seria criar uma separação radical entre vida, criação e

conhecimento, separação esta que, segundo defendo em meu trabalho artístico e pedagógico, não deve existir.

O rompimento de uma relação amorosa pode ser tão doloroso, que pode nos levar a denominar de "trágicas" algumas experiências desta natureza. Não qualifico o fato deste modo. Contudo, ocorreu-me lembrar de uma ocasião em que, numa aula de Estética, eu tentava fazer os alunos entenderem o que significava o trágico enquanto experiência da perda de fundamento e, para tanto, forneci justamente o exemplo de uma relação amorosa que chega ao fim, uma experiência onde "tudo acaba", onde parece que a nossa base emocional é demolida e todas as crenças e esperanças nos são retiradas, ficando apenas uma sensação de vazio. Enfim, uma experiência onde tudo se desfaz. Repentinamente, uma aluna - que o tempo todo me olhava com muita atenção - começou a chorar intensamente. Fez-se um silêncio na sala. Ninguém tentou consolá-la. Tudo estava claro. Como professor, pensei - não sem um pouco de crueldade - que o aprendizado havia se dado. Agora, chegara a minha vez de aprender o que eu mesmo havia ensinado.

Assim, embora o meu texto não seja uma "escrita com o sangue", esta experiência dolorosa esteve presente durante o tempo em que escrevia e alguns temas e questões pareciam se articular de maneira muito precisa com tal experiência.

Uma das ideias tradicionais acerca do trágico, relaciona tal conceito à fatalidade: a ideia de que existe algo "mais potente" que o indivíduo determinando a esfera de sua agência. Neste sentido, como vimos, a ideia de co-responsabilidade faz parte do trágico: a impossibilidade de se delimitar claramente que esfera da ação é de inteira responsabilidade do indivíduo e que esfera pertence a uma potência divina. Em todo caso, está presente a ideia de que existe algo mais forte que o indivíduo e que este algo o impulsiona - cruelmente, como uma necessidade, como uma determinação absoluta. O aceitar esse movimento - o *amor fati* - a fim de auto-superar-se e transformar-se é a aceitação plena da vida. É necessário transformar a si, é necessário mudar, mesmo sabendo que a mudança gera dor e sofrimento. O embate entre aceitar ou não a mudança é, talvez, o embate entre Apolo e Dioniso, entre o sedentário e o nômade. Trata-se de se dizer sim à estabilidade, ao feito, ao já conhecido, ou partir em busca do novo, se aventurar no vazio-pleno que é o campo de possibilidades abertas e indefinidas. Trata-se ainda de se assumir solitariamente o lugar de cada um, como artista, de cada um assumir como uma determinação absoluta um caminho próprio. Viver quase sem rumo. Intensamente.

Todas essas forças nos atravessavam e, em determinado momento, chegamos mesmo a dizer: "isto tudo é como uma tragédia grega, não?".

E, filosofando sobre o fim, eu penso: Por que julgamos que a dor é um elemento necessário para uma relação amorosa feliz? Como a força que une pode também desunir? Até que ponto a dedicação plena ao trabalho artístico não é incompatível com o desejo de estar junto? Por que temos que ser tão fiéis e obedientes ao impulso de transformação e auto-superação, querendo abandonar um panorama estável em prol das

possibilidades infinitas? Como admitir, sem ressentimento, sem a sombra do espírito de vingança nietzschiano, que a realidade é impermanente, fugaz e instável? Como projetar um campo de felicidade possível neste quadro?

Paradoxalmente, num último encontro, ela me abraçou como se soubesse que poderia confiar em mim para todas as coisas, como se sentisse um amor seguro e inabalável e duradouro. Em outras palavras, havia a ilusão de estabilidade, havia a ilusão de um fundamento, apesar de toda a impermanência. Paradoxalmente, com absoluta sinceridade e crueldade, eu disse para ela ir, querendo, com igual intensidade que ela ficasse. Impossibilidade de síntese integradora. "A partitura do inesperado".

Esta é a história essencial.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976 (Coleção Semeion).

DUMOULIÉ, Camille. *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

FINK, Eugen. *La philosophie de Nietzsche*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história" IN *Microfísica do poder*, Edições Graal, Rio de Janeiro, 1979.

\_\_\_\_\_. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

GOGH, Vincent Van. *Cartas a Theo*, Porto Alegre/São Paulo: L&PM Editores, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HENRY, Michel. *A morte dos deuses: vida e afetividade em Nietzsche*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

JONGH, Karlyn de. GOLD, Sarah. *Hermann Nitsch under my Skin*. Personal Structures Art Projects # 02. Netherlands: Global Arts Affairs Foundation, 2010.

KORFF-SAUSSE, Simone. Les corps extrêmes dans l' art contemporain. Entre perversion et créativité, In *Champ psy* 2004/3 (no 35), p. 61-74.

LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*, São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MARTON, Scarlet. *Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1990.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

Michel MAFFESOLI. *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, Rio de Janeiro, Record, 2001.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico, In *Filosofia & Literatura: o trágico*. (Organizado por KathrinHolzermayr Rosenfield). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Crueldade e criação. Uma análise da criação artística a partir de uma interpretação da noção nietzschiana de crueldade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000 (Tese de Doutorado).

NELSON, Maggie. *The Art of Cruelty. A Reckoning*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris: Éditions Gallimard, 1971. (Collection Folio/Essais).

\_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Hemus Livraria e Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano, II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *La généalogie de la morale*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.(Collection Folio/Essais).

\_\_\_\_\_. *La philosophie à l'époque tragique des grecs*. Paris: Éditions Gallimard, 1975. (Collection Folio/Essais).

\_\_\_\_\_. *La volonté de puissance*. Paris: Le Livre de Poche, Librairie Général Française, 1991.

\_\_\_\_\_. *Le crepuscule des idoles, suivi de Le cas Wagner*, Paris: Garnier Flammarion, 1985.

NITSCH, Hermann. *A Life in Review*. In Exhibition catalogue Herman Nitsch: 6-Tage-Spiel in Prinzendorf, Vienna: Museum modernerKunstStiftung Ludwig Wien, 1999. Disponível em: <http://www.stationmuseum.com/Nitsch/nitsch4.htm>. Último acesso em: 01 de março de 2016.

OTERO, Roberto. *Picasso para sempre*, Editora Artenova S.A, 1974.

PARMELIN, Hélène. *Picasso disse...*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

QUILICI, Cassiano Sydow. As técnicas de si e a experimentação artística In *Revista do Lume*, Número 2, novembro de 2012, Campinas: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, 2012.

ROSSET, Clement. *O princípio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SÊNECA. *Sênèque: entretiens, lettres à Lucilius*. “La clemence”, Livre II, IV, 1. Paris, Éditions Robert Lafond, 1993.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

WILLIANS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.