

tragédia em nietzsche e lúcio cardoso

silvana tótora*

Uma incursão no universo da literatura provoca o pensamento para a aventura da invenção e resistência, destituindo-nos da segurança ilusória de um conhecimento que se pretende verdadeiro. Postular a verdade como um valor superior é um procedimento do pensamento moral e das religiões que resultam em uma depreciação da arte como produção do falso e ilusório. Contra essa tradição insurge-se Nietzsche, afirmando a potência do falso. A estratégia dessa afirmação é liberar a vida de qualquer julgamento moral, ou algum critério de verdade transcendente.

Destituir a arte de tendências moralizantes, não implica em concebê-la como neutra. É preciso perguntar, neste caso, quais são os efeitos produzidos por uma obra de arte, o que ela estimula e o que enfraquece em relação aos valores. O artista e sua arte não são desprovidos de sentido. Esse sentido pode ser o produto em si, ou um va-

* Professora no Departamento de Política e do PEPG em Ciências Sociais da PUC/SP.

lor para a vida, para algo desejável da vida. Situado o problema que se coloca para a produção artística, Nietzsche afirma que “a arte é o maior estimulante da vida.”¹

Nietzsche dispara contra a moral cristã e o pessimismo do romantismo de seus contemporâneos que revelam os sintomas de cansaço e decadência na depreciação da vida. Para avaliar uma estética é necessário perguntar-se o que motivou sua criação, se uma superabundância de vida ou um estado de carência, de fraqueza, pois deste modo pode-se divisar o sentido do pessimismo, da destruição ou da preservação de uma produção artística. O pessimismo da arte trágica é o da força ativa, uma força dionisíaca ou de metamorfose, diferentemente do romântico. Pode-se interpretar a destruição, no primeiro caso, como um desejo de devir, de mudança, “expressão de uma força prenhe de futuro.”² Contudo, destruir pode significar um ódio contra todas as coisas existentes. Também o romantismo tem um sentido de preservação, vingar-se do existente imprimindo-lhe uma marca da sua própria imagem.

Nietzsche atribui um sentido à arte trágica, diferenciando-se de Aristóteles e de seus contemporâneos do século XIX. Fiel a sua tese central de que a arte é uma grande estimuladora da vida, Nietzsche diverge de Aristóteles que encarava a tragédia “como um purgativo da paixão e do terror.”³ O espectador, por meio de uma catarse, descarga patológica, se libertaria desses dois afetos depressivos e prejudiciais aos seres humanos que, dentre outros, são ativados em excesso pela tragédia. A tragédia seria, então, uma purgação dos afetos indesejáveis, “uma descarga aliviadora.”⁴ Um outro efeito da tragédia seria provocar nos espectadores uma exaltação pela vitória dos bons e nobres princípios exprimidos pela derrota do herói. Segundo Nietzsche, para inúmeros críticos, inclusive Aristóteles, as referências sobre a tragédia não passam de considerações morais. Inter-

pretar a tragédia sob esta perspectiva extra-estética convém apenas àquelas naturezas pouco estéticas.⁵

Uma primeira implicação das considerações de Nietzsche consiste em desvincular a arte, particularmente, o teatro trágico, da finalidade de melhorar o homem. Se a arte não tem esse objetivo e se, tampouco, é neutra, qual o sentido que Nietzsche atribui à arte trágica? Qual o estatuto da arte em relação à ciência?

Nietzsche em *O nascimento da tragédia* define a arte como a expressão de um duplo impulso artístico da natureza: o apolíneo e o dionisíaco.⁶ A arte trágica torna-se relevante na análise do autor porque permite aproximar-se desses dois impulsos da criação. Esses impulsos não são forças externas que impulsionam o artista como um sujeito em direção ao seu objeto como um produto, mas são imanentes à criação artística. Esses mesmos impulsos da natureza manifestam-se fisiologicamente no homem independente de uma vontade consciente. O apolíneo e o dionisíaco correspondem à duplicidade sonho e êxtase. Ambos desencadeiam no homem “forças artísticas, cada qual, no entanto, de modo diverso: o sonho, as de ver, do correlacionar, do condensar; o êxtase, as do gesto, da paixão, do cântico, da dança.”⁷

O apolíneo é a produção da individuação, que se traduz na multiplicidade das formas que compõem o real. Em uma analogia com uma manifestação fisiológica, o apolíneo corresponde ao sonho, que não se reduz ao estado de sono, mas à potência poética de criação. A realidade é produção, uma criação artística. Apolo seria a divindade do mundo dos sonhos, da bela aparência, “em cuja produção cada ser humano é um artista consumado.”⁸ Contudo, Apolo não é somente uma divindade estética, mas, também, ética, pois estabelece linhas fronteiriças entre os seres singulares e medida das ações

pelo auto-conhecimento: “nada em excesso” e “conhece-te a ti mesmo.”⁹

A cultura apolínea legou as belas criações artísticas, na arquitetura, escultura e na poesia épica. O mesmo impulso artístico que se projetou em Apolo foi responsável pela criação do mundo dos *Olímpicos*, deuses que em nada lembram “ascese, espiritualidade e dever”,¹⁰ mas uma “fantástica exaltação da vida.”¹¹ A invenção desses deuses foi a estratégia dos gregos para vencer o pessimismo em relação à existência. “Os deuses gregos legitimam a vida pelo fato de eles próprios a viverem.”¹²

Dionísio irrompe nesta cultura apolínea quebrando a tranqüilidade de uma existência pautada pelo comediamento e auto-conhecimento, ultrapassando os limites ao romper as linhas fronteiriças e instaurar a *hybris* (o desmesurado). O dionisíaco como um mar infinito agita as ondas em que navega tranqüilo um pequeno barco, ou seja, impede que as forças de conformação singulares apolíneas se congelem “em rigidez e frieza egípcias”, e “que no esforço de prescrever às ondas singulares o seu curso e o seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro.”¹³ O dionisíaco é a manifestação do outro impulso da natureza, o da destruição das formas configuradas e da potencialidade de sua expansão. Como manifestação fisiológica o dionisíaco corresponde ao estado de embriaguez ou êxtase.

Apolo o deus solar une-se a Dionísio, a obscura desmedida da natureza que não irrompe sem um grau de crueldade, prazer e dor. A arte trágica salva os gregos do pessimismo, pois possibilita o encontro com o desmesurado dionisíaco por meio da luta, perecimento e transformações do herói trágico. Tudo que vive deve perecer para continuar a vida. Os gregos experimentam o prazer da existência, de múltiplas e diversas formas de vida, que só são possíveis com a destruição. Mais do que ser o

homem um artista torna-se uma obra de arte.¹⁴ A arte trágica propicia aos gregos um encontro com as forças dissolutórias dionisíacas da natureza figurada no herói trágico e os homens descobrem uma justificativa estética à existência. Rompendo com a moral ou qualquer parâmetro metafísico de verdade que possa corrigir ou moldar a vida, Nietzsche dispara sua tese: “só como fenômeno estético, podem a existência e o mundo justificar-se eternamente.”¹⁵

O artista trágico glorifica a luta e a resistência do herói frente as adversidades e diante da tragédia, afirma Nietzsche, “o que há de belicoso em nossa alma festeja as suas Saturnais.”¹⁶ Diferente do pecado cristão, o Prometeu de Ésquilo comete um pecado ativo ao romper os limites fronteiros, fazendo emergir o titânico pelo sacrilégio. Não se libera o infinito das forças vitais em confronto sem cometer sacrilégio. Como eterno fluir de forças, a vida não pode ser represada no limite da finitude das formas individuadas. Trágico é o que não teme a destruição para afirmar a vida. Ésquilo com o seu Prometeu trai a sua própria descendência de Apolo com sua ética do “nada em excesso” e apresenta o herói encarnando à desmedida dionisíaca. O dionisíaco e o apolíneo são igualmente impulsos de criação, destruição e conformação respectivamente, o que implica situar a realidade como criação estética e, portanto, “tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado. Isso é teu mundo! Isso se chama mundo!”¹⁷

Dionisíaco é a afirmação da vida com alegria, até mesmo diante do sofrimento. Nietzsche se define como um filósofo trágico, e isto significa algo muito diferente de um filósofo pessimista, pois trágico é dizer um sim dionisíaco à vida sem exceção ou escolha, pois a vida é para ser vivida com a arte do jogo da dança e do riso e não corrigida ou justificada. Segundo Nietzsche, somente

Heráclito fora como ele um filósofo trágico por acreditar na inocência do devir. O dionisíaco traduz-se no “lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los.”¹⁸

A arte para Nietzsche é um estimulante para a vida, porque, de um lado, revela a vida na sua essencialidade como produção artística e, de outro lado, como artista da sua própria vida o homem pode liberar os impulsos no cultivo de si, ou numa ética de si que não se cristaliza em normas universais, pois está aberta ao fluxo do devir. Como artista da própria vida sabe livrar-se do peso de uma existência humana mergulhada no círculo estreito de uma consciência atormentada por deveres, responsabilidades e problemas de um cotidiano sufocante. Nenhuma certeza, medida ou fundamento a arte nos oferece, por isso está mais próxima da vida.

A arte quando situada no âmbito da vida se revela superior à ciência, pois esta se mantém atrelada à busca dos fundamentos ou causas explicativas para os fenômenos existentes e tem a pretensão de atingir todos os abismos do ser, não somente conhecê-los, mas também corrigi-los.

Romper os limites e violar as fronteiras é o sentido do dionisíaco, bem diferente do “nada em excesso” da cultura apolínea. O cuidado de si como uma estilística de vida em nada se assemelha com a consciência de si ou o “conhece-te a ti mesmo”. Não há nada a conhecer, nem corrigir nas forças descomunais e infinitas que atravessam o interior e o exterior dos corpos vivos. A arte do artista e não a lógica da ciência libera essas forças e estimula a vida pela potência de invenção. O

apolíneo, em Nietzsche, é a forma artística da aparência do dionisiaco e não seu oponente. A cultura apolínea com todo o seu comedimento e beleza, artificialmente, represada repousa sob o abismo do desmesurado da natureza. O apolíneo na cultura trágica foi a forma que os gregos encontraram para viver o abismo do desmesurado com arte e beleza. Longe de manifestar uma resignação ou uma conciliação com o existente, a alegria do trágico advém de uma consciência do transitório das formas existentes e da multiplicidade que se abre pelo devir.

Em todas as teorias do trágico, seja a da catarse, purgação das paixões por uma descarga violenta, seja uma resignação, ou sublimação diante do sofrimento da existência, Nietzsche responde denunciando nestas posições um desconhecimento essencial: a tragédia como um fenômeno estético. Deleuze interpreta, corretamente, a designação do trágico em Nietzsche, trata-se “de uma forma estética da alegria, não uma forma medicinal, nem solução moral da dor, do medo ou da piedade.”¹⁹ A vida não se justifica pelo sofrimento à maneira dos moralistas, seja encontrando nele uma razão para postular a vida como culpada, como no cristianismo, seja para demonstrar a sua falta de sentido como na negação dos pessimistas. A tragédia seria neste caso um sintoma de decadência, pois por meio da arte trágica aprende a resignar-se diante do absurdo da vida, desistindo da felicidade, da esperança e da vontade de viver. Ora, não estaria, neste caso, instaurada uma “arte em que a própria arte se nega?”²⁰ Nietzsche é um afirmador, e afirma a vida integralmente com alegria, mesmo no sofrimento. A alegria do trágico é acatar a vida como um guerreiro, artista, ator e expectador estético que experimenta em si sua superabundância de forças com a leveza de um dançarino que se move no fluxo do

devir, o gosto pelo jogo onde só há vencedores e o riso diante da seriedade dos inventores da moral.

No romance de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*,²¹ inúmeros sentidos de trágico podem ser dividados por meio de diversas e distintas histórias protagonizadas por seus personagens: um pessimismo destrutivo que alimenta um ódio em relação à existência humana, exprimindo o dilema dramático de vidas aprisionada por princípios morais herdados do cristianismo e de formas congeladas de uma sociedade presa às tradições e avessa às mudanças; a alegria do trágico dionisíaco que proclama a vida como tragédia. A força do trágico, no sentido nietzscheano, revela-se na radicalidade com que o romance realiza o seu empreendimento de destruição. Não se libera a vida sem a destruição das formas de uma sociedade decadente, transvalorando os seus valores morais e seu modo de constituir-se. Nada há a reformar ou ser preservado. Alguns personagens se oferecem em sacrifício para que a vida possa florescer, sem preconceitos.

Uma obra e um autor não podem se reduzir à busca de uma subjetividade que desvende a psicologia de seu autor, tampouco, pretender deduzir de experiências ou vivências pessoais ou mesmo dos traços sociológicos e históricos de uma época determinada. Uma obra não se explica por seu tempo, nem é a explicação dele, mas uma invenção, porque nada tem a se explicar, pressupondo que o infinito das forças e impulsos que percorrem os corpos individuais e coletivos não se restringem a uma dada conformação, seja de caráter histórico, seja no plano da consciência. A arte, na medida em que não se propõe a explicar, estaria mais próxima da realidade em fluxo.

Toda a linguagem, e não só a literária, é uma invenção artística, pois opera com cortes perspectivísticos no

fluxo do devir. Um texto se abre a inúmeras perspectivas. Não é o mesmo texto, a leitura também é uma invenção. Interpretar é seguir as forças que os impulsionam, violentar as formas, dobrar, expor suas lutas, estabelecer um corte. Cardoso é uma multiplicidade de almas que não se deixam apreender por um nexos racional e que ressoam em seus personagens. Inúmeros são os sentidos desse romance, mas podemos dizer que seu criador encarna um deles, tornando-se um anjo exterminador.

O romance *Crônica da casa assassinada* compõe-se de uma multiplicidade de linguagens, cartas, narrativas, diários, depoimentos sem obedecer a nenhuma cronologia. A temporalidade se desprende de uma seqüência linear, presente passado e futuro, para mergulhar na descontinuidade do tempo do acontecimento.

Um anjo exterminador

Nina, um dos personagens centrais do romance, chega a Chácara dos Meneses para quebrar a tranquilidade de uma paisagem e de uma casa que abriga uma família do interior de Minas, imobilizada por hábitos e costumes tradicionais. A hostilidade manifesta-se logo na sua chegada, particularmente, por Demétrio, o chefe, o patrão, o irmão mais velho, expressão de uma família despótica erigida sob o orgulho do bem da posição e do dinheiro.²² Nina vem do Rio de Janeiro como esposa de Valdo, irmão de Demétrio. Para ela, Valdo “representava muitas coisas que jamais tivera: uma família, casa, uma educação que não conhecia.”²³ A casa dos Meneses era tão forte em seus hábitos e costumes e, por isso mesmo, ficava tão frágil diante do menor contratempo que quebrasse seu ritmo repetitivo submetido a uma lei geral que a governava. Nina inconscientemente, pela

sua simples presença, ferira de morte aquele mundo, artificialmente, represado. Despreparados para qualquer mudança, ou melhor, resistentes a elas, porque não sabem viver de modo diferente, os Meneses se sentem sob um regime de ameaça, pressentindo a todo instante a irrupção de um acontecimento extraordinário. Desde o início os Meneses “souberam que se achavam diante de um anjo exterminador”,²⁴ afirma Timóteo.

Nina em contraste com Ana, esposa de Demétrio, jamais se adaptara aos costumes da casa, vivia, segundo depoimento de Valdo, “como uma perpétua excrescência, sempre pronta a partir, voltando sempre.”²⁵ Partir com a promessa de não mais voltar e depois de um intervalo longo, como na sua primeira partida em que permaneceu por quinze anos afastada da Chácara, de Valdo, da família e de seu filho, ou por um curto espaço de tempo, quinze dias, Nina retornava. Sua mobilidade, beleza e maneiras de vestir, sua independência hostil a qualquer proteção, seu impulso para o amor e o prazer sexual, tudo contrastava com aquela paisagem de tradição, decadência e contenção dos afetos de alegria e prazer da existência.

Nina pressente o quanto sua presença é nefasta, por representar uma vida diferente para aquela família que renunciara à vida em prol da preservação de valores de uma tradição e dignidade de costumes decadentes. Não se podem expandir as forças ativas de afirmação das potências da vida diante de vontades tão poderosas de conservação e uniformização. As forças reativas, incapazes de agir são, contudo, fortes em obstaculizar as potências afirmativas criadoras do novo.

O destino de Nina é traçado logo no início do romance quando é narrada sua agonia de morte. As vidas e as mortes dos personagens mantêm a tensão do romance. O sofrimento de Nina e de Ana em seu leito de morte,

explicitam tormentos e suplicios que acompanham a morte na perspectiva do cristianismo.²⁶ Fenômenos fisiológicos são logo moralizados em termos de salvação ou danação. A dualidade corpo e alma cristã se manifesta no desprezo pelo corpo, sua mortalidade e nos tormentos do espírito diante de uma condenação eterna. Como é preciso livrar-se dessa atmosfera sufocante de punição e recompensas!

O corpo de Nina que experimentara tanto prazer, violando regras e ultrapassando os limites fronteiriços é atacado por uma moléstia que inspira repugnância. Sua doença condena seu corpo a corroer-se e exalar um odor de mau cheiro que afugenta quem dele se aproxime. Em vida seu corpo expirava um perfume que despertava desejo e paixões. Quando lança o seu último suspiro serve a todo tipo de violências proferidas com as mais distintas finalidades. Livrar-se o mais rápido possível do corpo de Nina e seus pertences como se livra de uma doença contagiosa foi o procedimento empregado por Demétrio e sua esposa Ana.

Nina, Timóteo e Ana são os personagens que protagonizam as mais intensas cenas da tragédia do romance. Nina pela sua simples presença provoca a cada momento um novo acontecimento que abala a fixidez de uma casa já corroída pelo tempo e precipita a sua destruição. Seus atos não são premeditados com tal fito mas, tão somente, deixa fluir os impulsos que caracterizam uma natureza desejosa de vida. Ativa os sentidos e paixões que quebram a paz daqueles que não sabem lidar com nada vivo, que são apenas atores de um enredo que acostumaram a representar. Para esses mortos-vivos, Nina era o fermento da decomposição, um mal a ser extirpado.

Nina deixa a casa, pela primeira vez, grávida, acusada por Demétrio de envolvimento com o jovem jardinei-

verve

Tragédia em Nietzsche e Lúcio Cardoso

ro Alberto, desencadeando a tentativa de suicídio de seu esposo Valdo. Nina retorna após 16 anos para encontrar seu filho André, que fora trazido por Ana quando recém nascido para ser criado na Chácara. André nunca vira a mãe, os Meneses cuidaram de apagar qualquer vestígio que lembrasse sua passagem pela Chácara, ou mesmo a sua existência. André é tomado pela presença da mãe por sentimentos que nunca dantes havia experimentado. Logo percebe a diferença entre ela e o círculo limitado de sensações que as pessoas que o rodeavam emitiam. Nina quando comparada por André às outras pessoas que o cercavam o fez perceber quão largo e venturoso é o ar de seu espaço diante do clima fechado que o rodeou até então.²⁷

Nina despertou em André, pela primeira vez, o desejo e o amor por uma mulher. Ao tocá-la em uma noite no jardim, André sentiu ativar no corpo de Nina “a oculta energia que lhe vitalizava o ser, e o entusiasmo de que era dotada para todas as febres e todas as loucuras do amor.”²⁸ Nina não bloqueia seu desejo e conduz André para um Pavilhão, uma velha construção que há muito tempo achava-se condenada, e que ninguém penetrava em seu interior, dominada por ratos e baratas.²⁹ André sente estar próximo de um acontecimento que participava um tanto inconsciente, e “não podia deixar de admirar aquela ciência da obscuridade.”³⁰ No porão em um sofá com cheiro de mofo e de morte, em meio a ratos e baratas, André possui o corpo de Nina que tanto desejara. Afaga e morde a carne que o concebera e sente um prazer estranho e mortal.³¹ Nesta fusão de corpos André extrai “sua primeira lição do amor, do seu abismo.”³² O abismo que André experimenta é o encontro com o desmesurado das forças dionisíacas.

Nina não teme levar André a violar os limites e ultrapassar as linhas fronteiriças, desafiando as leis humanas

e divinas. Tal como o Prometeu esquiliniano, Nina conduz André a cometer um sacrilégio, um pecado ativo, pois para ela, como repete várias vezes, nada existe de mais autêntico em uma pessoa do que o pecado. Cardoso emprega vários signos da moralidade cristã, a condenação da carne, do prazer e da mulher como fonte do mal, levando-os às suas últimas conseqüências. A punição de Nina com uma doença mortal que começa pelos seios que, ao invés de nutrir a vida em uma natural função materna, torna-se fonte do prazer sexual.

Na arte trágica o sofrimento e a infelicidade embora presentes não se configura em castigo, punição bem merecida à maneira do cristianismo. Segundo Nietzsche, o cristianismo “faz sofredora também a imaginação do sofredor de modo que este, em tudo que sucede de mau, sente-se moralmente reprovado e reprovável.”³³ Nina e André não padecem desse duplo sofrimento, os diários de André revelam lembranças de momentos de intenso prazer que em nada lembram a culpa cristã. Não se atinge o êxtase dionisíaco sem violentar as formas existentes e violar os limites. Por isso, Nina convida André a cometer o grande pecado. Dentre inúmeras formas de embriaguez ou êxtase, afirma Nietzsche, a “da excitação sexual é a mais antiga e originária”. “O essencial na embriaguez é o sentimento de elevação da força e de plenitude. A partir deste sentimento nos entregamos às coisas, as *obrigamos* a nos tomar, as violentamos.”³⁴

Ana, esposa de Demétrio o chefe da família Meneses, é a mais impressionante personagem torturada pelo ressentimento em relação à vida. Ana convertera-se numa Meneses por adoção. Expressa-se na forma de confissão escrita, cujo fito, em suas próprias palavras, não é dirigir-se a alguém, mas como descarga de si, uma forma de esquecimento do ser gelado e triste que se tornara.³⁵ Detesta a si mesma, e sua figura exterior sem brilho, qual-

quer vaidade no cuidado com o corpo, com os trajes que usa, no arranjo dos cabelos, exprimem a pouca consideração consigo mesma e o sentimento de reforçar a pessoa vil e mesquinha que é.³⁶ O desprezo por si não implica, tampouco, em qualquer condescendência com os outros, pois, como diz, detesta igualmente a todos, não porque os percebe melhores do que ela, mas sim porque, a seu ver são igualmente “ridículos e desprezíveis.”³⁷ Torturada por uma consciência dominante confessa Ana, “esse ser no fundo do espelho: move-se de um lado para outro, pisca, sorri, mas está morto não ressuscita mais nem do lodo e nem da fecundidade.”³⁸

Segundo adverte Nietzsche, “devemos temer quem odeia a si próprio, pois seremos vítimas de sua cólera e de sua vingança. Cuidemos, então, de seduzi-lo para o amor a si mesmo!”³⁹ Nina foi o alvo do mais profundo ódio de Ana, por ter ela conseguido tudo que lhe fora vetado, o amor de Alberto, de seu marido Demétrio, de seu cunhado Valdo. Esse ódio era a única força que lhe fora reservada. O ressentimento é uma forma de vontade de potência, uma vontade de preservar a vida, um niilismo reativo, próprio daqueles incapazes de expandir as forças ativas e a vontade afirmativa da vida. Ana era um ser sem esperança de ativar as forças de criação. Para ela o tempo era “feito de uma irremediável permanência.”⁴⁰

Nina experimentara o amor, e não se deixara dominar por uma consciência que detém a excitação sexual, transformando-a de sensações regulares e necessárias em fonte de miséria interior.⁴¹ Não desfruta dos prazeres de Eros “os escravos de um hábito, de uma verdade, de um ensinamento que não ousamos destruir e nem ultrapassar.”⁴² Ana reconhece, em razão disso, que Nina a vencera. Contudo, alimenta o desejo de vingança, apelando à Providência divina para que a castigue. Afinal, não fora o próprio cristianismo que imprimiu a demonização de Eros? A

doença que condenou Nina à morte, na perspectiva de Ana, fôra uma punição divina, pois os maus sempre são punidos, acredita Nina. Segundo Nietzsche, “não é próprio das almas *vulgares* imaginar sempre *mau* um inimigo?”⁴³

Ana amara Alberto, o jovem jardineiro. Dele só pôde experimentar um único momento arrancado na calada da noite, quando o surpreendeu após um encontro com Nina. Ana beneficiou-se do que Nina ainda tinha deixado de desejo no corpo de Alberto. Ana amara em Alberto, segundo sua confissão, “a própria imagem da mocidade.”⁴⁴ Desse único encontro nascerá André, o filho que Ana nunca quis, e que manteve como segredo só revelado em seu leito de morte. Em Alberto Ana só desejava admirar sua mocidade e liberdade e não uma descendência. A revelação de Ana o autor reserva para o final do romance, quando nada mais restou da casa, pois Valdo e André, após a morte de Nina, sumiram no mundo sem nunca mais se encontrarem. Cardoso instaura uma dúvida, por meio da confissão de Ana, se Nina sabia ou não ser a mãe de André. O que Nina realmente sabia era que André não era um Meneses, mas filho de Alberto. Filho gerado por ambas, quem sabe em uma mesma noite.

O suicídio de Alberto, esperado ansiosamente por Ana, para que pudesse acusar Nina de tê-lo matado, provocou em Ana um desmesurado arroubo de emoções, nunca dantes experimentado. Ana se apodera do corpo de Alberto agonizante, corpo que nunca havia visto em sua nudez, com arroubos de uma paixão desenfreada. Ana vai compor junto ao cadáver de Alberto uma das imagens mais fortes do sentimento de solidão.⁴⁵ Alberto morrera no sofá do porão do Pavilhão, que Nina mais tarde irá utilizar para seus encontros amorosos com André. Ana jamais perdoará Nina, não pelo seu incesto, ou seu amor, mas por ter também se apropriado daqueles restos que guar-

dava para si como a prova do único instante que realmente existira.⁴⁶

A experiência com o trágico, o desmesurado das forças dionisiacas, para Ana, torna-se pesada demais, e se traduz em pessimismo e desencantamento com a vida. Sua perspectiva é de um peso insuportável quando enuncia: “o fatal é a tendência da natureza humana para o abismo e a desordem.”⁴⁷ Sua vontade de nada constitui a outra face da vontade de absoluto. A vida como tragédia exige uma atitude de alegria com o encontro das forças desmesuradas da vida, como um experimento que desafia os espíritos inventivos e capazes de dançar sob o abismo. O artista trágico, segundo Nietzsche, não pretende com sua arte, “predispor *contra* a vida! Ele exclama, isto sim: ‘é o encanto supremo, essa existência estimulante, cambiante, perigosa, sombria e às vezes banhada de sol! É uma *aventura* viver — tomem aí o partido que quiserem, ela sempre terá esse caráter!’.”⁴⁸ Invente, pois, uma arte que possibilite tornar-se o artista da sua própria vida.

O pessimismo com o trágico no romance de Cardoso, desdobrando-se em uma negação da vida e um desprezo pela existência humana, é protagonizado por Ana de forma dramática. Esse pessimismo revela uma existência doente porque marcada pelo ressentimento, vingança e descontentamento com as coisas do mundo, seguida de uma incapacidade de invenção.

O inumano: a anarquia coroada

Timóteo é a mais fascinante produção artística de Cardoso neste romance. O único traço de sua fisionomia que o liga a uma identidade masculina é seu grande nariz. Mas é também uma abertura para os múltiplos perfumes que ativa seus impulsos para quebrar as grades de uma prisão e romper os limites de uma única identidade. Ti-

móteo é a encarnação da tragédia como vontade de potência afirmativa da vida. Seu percurso explicita o grande combate com o pessimismo trágico em relação à existência, represada na repetição de papéis fixos. O sim à vida exige um grande não a essas formas que pretendem eternizar uma existência dominada pelo poder das forças reativas de uma sociedade decadente.

Em sua trajetória Timóteo é a mais viva expressão do jogo das forças em luta para afirmar a vontade de potência. Na produção de sua singularidade, Timóteo é o próprio experimento vivo da necessidade de superação do humano, como a jaula que aprisiona a existência a valores religiosos e morais de verdade como medida de correção da vida. A destruição dos Meneses para Timóteo, e com eles tudo de humano e decadente que a sociedade representa, tem um sentido de liberar as forças de criação. Tal perspectiva é bem diferente de um pessimismo que desprovido de esperança na melhora do homem, ou de qualquer sentido para o sofrimento, ou da inevitabilidade da morte, dispara as forças do ressentimento contra a vida como um todo. Os Meneses estão mais próximos dessa última forma. Desse modo é possível avaliar o tamanho do empreendimento de Timóteo.

Não se torna seu próprio legislador sem se cometer um crime contra as leis de domínio comum de uma sociedade. Timóteo, dirigindo-se a Betty,⁴⁹ expõe o drama das existências que desafiam às leis gerais do costume para afirmar sua diferença. Timóteo bem que tentou seguir um caminho que o fizesse ser aceito pela sociedade, em suas palavras, “apertava-me em gravatas, exercitava-me em conversas banais, imaginava-me igual aos outros.”⁵⁰ Mas o impulso à diferença predominou sobre o da adaptação. Em um gesto de transgressão e afronta aos modelos estabelecidos e tolerados, Timóteo passa a trajar-se com os

vestidos e jóias que se apoderara de sua falecida mãe e maquiou seu rosto de forma exagerada.

A metamorfose de Timóteo é condenada ao limite do seu quarto, só lhe é permitido uma liberdade de enjaulado. Seu gesto fora reduzido, segundo sua interpretação, “na mania de um prisioneiro, e [suas] roupas, que deveriam constituir o [seu] triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado.”⁵¹ Os sentimentos de Timóteo são recalçados em seu exílio forçado, e ele exprime a triste condição de um homem sem poder expressar suas paixões. Sua diferença recebe o tratamento que se dava aos leprosos de exclusão e exílio, para a purificação da comunidade. A exclusão do leproso simbolizava o desejo de uma comunidade pura.⁵² André fôra proibido de entrar no quarto de Timóteo, com o argumento de tratar-se de uma moléstia contagiosa. Nunca vira o tio que segundo lhe fizeram acreditar era um autêntico leproso.⁵³ Esse também é o sentimento que Timóteo experimentara quando penetrara na sala em que Nina se encontrava morta, pois as pessoas se afastavam à medida que se aproximava como se tratasse de uma doença horrível, de uma lepra.⁵⁴

Timóteo é um autêntico simulacro, no sentido empregado por Deleuze “uma imagem sem semelhança”⁵⁵ que subverte a ordem do modelo e suas cópias. Há no simulacro, segundo Deleuze, um devir-louco, um devir ilimitado,⁵⁶ por tratar-se não de uma variação do mesmo, mas uma perspectiva diferencial esquiva ao que é igual, semelhante ou o Mesmo. Ao emergir, o simulacro destrói a cópia e seu modelo para instaurar o caos que cria. O simulacro “torna impossível a ordem das participações como a fixidez da distribuição e a determinação da hierarquia. Instaura o mundo das distribuições nômades e das anarquias coroadas.”⁵⁷ Para Timóteo o sentido da destruição dos Meneses é o de interceptar a reprodução do semelhante, subvertendo aquele mundo de uma eterna repe-

tição do mesmo, liberando os fluxos de criação. Timóteo não representa um outro ponto de vista de uma mesma história, mas de uma outra história que faz emergir a potência recalcada do simulacro.

O cadáver de Nina descerrara a porta de sua prisão, diz Timóteo.⁵⁸ Era este o momento oportuno para ele fazer sua aparição pública, pois em torno do cadáver de Nina encontrava-se toda a sociedade local. Particularmente, estava presente o barão, cuja visita Demétrio fizera, ao longo de sua vida, seu principal objetivo, porque, para ele, simbolizaria o prestígio da família Meneses. Foi um autêntico acontecimento sua entrada na sala, quebrando a monótona repetição de uma cena inúmeras vezes representada. Valdo descreve a brutalidade da surpresa que causou a entrada de Timóteo em uma rede carregada por negros trajando vestes que não continham a imensidão de seu corpo que transbordava. Colares de pedras preciosas, topázios e esmeraldas, que pertenceram à sua mãe, cobriam o seu pescoço e enormes braços; jóias que a família desconhecia o paradeiro, e que Timóteo se apoderara como o único herdeiro. Bem pior que sua entrada, segundo Valdo, foi quando desceu da rede revelando seu descomunal corpo, seu cabelo comprido, arranjado em duas tranças endurecidas pelo mau cuidado ao longo do tempo. Foi um insulto, segundo Valdo, àquelas pessoas que se encontravam na sala, pois afirma ele, “os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento que não se sentem implicados nele.”⁵⁹

Timóteo caminha em direção ao caixão de Nina e espalha sobre seu corpo violetas. Em seguida ele vira-se e detém-se sobre a figura do Barão, aquele que “concentrava todo o sonho, toda a ambição e todo o respeito de Demétrio.”⁶⁰ A pessoa do Barão expressa o quão grotescas são as figuras que servem de modelo. Ele era um homem atacado por uma compulsão de comer que o trans-

figurava, traduzindo uma revolta de um corpo condenado à prisão dos costumes. Girando seu olhar, Timóteo mira André que ele não conhecia, e em um gesto inesperado e incompreendido por Valdo, que descrevia a cena, esbofetearia o cadáver de Nina. Após o que “um som inumano, rouco, partiu-lhe dos lábios, coroando todo o cerimonial que levava a efeito diante de nós”, diz Valdo. Timóteo tomba ao chão atacado por uma “apoplexia” e é retirado da sala. Com ele saem todos que estavam na casa, e desmorona a representação de uma família arruinada econômica, socialmente e nos valores que desejava perpetuar. É o fim dos Meneses.

Por que Timóteo esbofeteara Nina? O que a visão de André provocara nele?

A chegada de Nina à chácara foi desde o início presentida por Timóteo como um acontecimento que abalaria de vez aquela família que insistia em permanecer fiel a sua identidade, avessa a qualquer mistura. Em toda comunidade que se pretende pura, os contágios são avassaladores. Timóteo e Nina constituíam aqueles seres abertos aos encontros felizes, pois somente as diferenças se parecem. Não há entre eles julgamento recíproco, porque não possuem um modelo que sirva de medida. As diferenças são inapreensíveis às identidades ou modelos.

Timóteo trancado em seu quarto e em meio à obscuridade experimenta o movimento de suas forças em direção à metamorfose de seu corpo. Seu aspecto feminino ia perdendo a soberania de uma grande dama para transfigurar-se em um corpo descomunal trajando restos do que fora pomposos vestidos. Nina ao regressar após dezesseis anos o descreve “como um rebotinho humano, decrépito e enxundioso, que mal conseguia se mover e que atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepujam às humanas.”⁶¹ Timóteo lamenta a longa

ausência de Nina, temendo por uma derrota em seu intento em destruir os Meneses.

Os Meneses e Timóteo não configuram diferenças que possam coexistir. Trata-se de um mau encontro, uma forma de decomposição, em que as potências afirmativas e as forças ativas são obstruídas de realizar sua diferença. Timóteo atribui a proveniência das forças de decomposição que atinge seu corpo à ausência da febre da paixão. “A castidade, eis o que me devorava”, diz ele a Nina. “Mãos castas, carne mansa”, temia que nada mais “fizesse arder o sangue, e era sobre esta ruína mole que os Meneses erguiam o indestrutível império da mentira.”⁶²

Nina fora para Timóteo, desde o primeiro instante, um acontecimento, uma força ativa que irrompe afirmando sua potência sobre tudo que insiste em perpetuar-se. Esses seres, diz Timóteo, “em qualquer sentido não demoram nunca.”⁶³ Nina na perspectiva de Timóteo, “era um ser infenso às classificações, às dosagens de verdade humana.”⁶⁴ O espírito fugidio que a animava jamais se deixara escravizar. Sua morte arrastara Timóteo para fora de sua prisão, não para despedir-se dela, como ele mesmo afirma, não há despedidas entre os seres como eles, pois os encontros não podem significar permanência, mas desejos de mutação.

Em seu diário de memórias Timóteo relata o momento em que vira Alberto, o jardineiro. Em uma das manhãs, no raro momento em que permitia uma pequena entrada de luz em seu quarto, fora tocado no coração ao avistar um jovem belo que o seduzira pela pureza, a embriagues de si mesmo e pela existência como um deus pagão.⁶⁵ Alberto não conhecera Timóteo, e quando olhava em sua direção era para a imagem de Nina cuja janela era ao lado da sua. Todas as manhãs Alberto trazia um maço de violetas, a flor predileta de Nina, para pôr em sua janela. Timóteo estendendo seu braço pegava para si as violetas destina-

das a Nina. “A mocidade tem o cheiro bom das violetas”,⁶⁶ afirma Timóteo, mais tarde, junto ao caixão de Nina.

Timóteo experimentara, segundo ele, em relação ao amor, um movimento de ultraje a si próprio, pois era do tipo “que não sabe viver sem exaltação.”⁶⁷ Suas roupas extravagantes, seu corpo descomunal, seu martírio e sofrimento não deixavam de expressar um modo de elevar-se em relação aos que o rodeavam. Os fortes praticam a crueldade até mesmo contra si, para testar suas forças. Timóteo enjaulado em meio a uma sociedade domesticada, não pôde expandir suas forças e afetos, voltando-as contra si. Por isso que afirma: “as roupas grotescas com que me cingi, menos que um acinte aos outros pareceram-me armaduras de chumbo e morte.”⁶⁸

Segundo Nietzsche, “em todas as situações que lhe forem difíceis e dolorosas você terá uma pequena porta para a alegria e um refúgio, mesmo se as suas próprias paixões o acometerem. Abra o seu olho de teatro, o terceiro olho que olha para o mundo pelos outros dois!”⁶⁹ É esse terceiro olho que Timóteo aciona para vencer não só a prisão a que o relegaram, mas as pessoas que materializam uma sociedade que ele deseja destruir. Timóteo cria para si um personagem teatral para agir como um expectador-ator do espetáculo da seriedade da existência encenada por aqueles que o cercam.

Timóteo diante daqueles que se afastavam com a sua presença como se fôra uma doença contagiosa, ao entrar na sala em que Nina jazia em seu caixão, se voga acima do tempo e da verdade como inumana correnteza de impulso.⁷⁰ Como inumano Timóteo sobrevoa o ambiente ultrapassando uma “humanidade pequena, sofredora, murada em suas deficiências como um gado sem nenhuma possibilidade de fuga. Nenhum sopro de poesia.”⁷¹

Como não sucumbir e atolar neste lodo que atormenta as vidas entregues à repetição miúda do cotidiano? Timó-

teo reclama por um milagre, um acontecimento que interrompa o círculo vicioso de mortos-vivos. Eis que se depara com o moço das violetas. André que Timóteo nunca vira antes se apresenta aos seus olhos como se fora Alberto. Timóteo assim se expressa: “a eternidade que eu havia reclamado com tão grande força abriu-se ante mim enquanto um abismo de música me engolia.”⁷² Eis a alegria do trágico, deparar-se com o desmesurado da vida.

A música é a forma artística de pôr-se sob o abismo das forças dionisiacas. Não se trata de um conhecimento da vida, ou uma descoberta, pois nada tem a se descobrir, mas sim a inventar.

Timóteo esbofeteia o cadáver de Nina como um gesto que finaliza seu pacto de destruição dos Meneses e tudo que eles representavam: o trágico dos depreciadores da existência. Diante da eternidade da vida que agora se abre, somente importa afirmá-la. A vida se mostra com a visão de André como um eterno devir sempre aberta ao recomeço. Os Meneses não deixam herdeiro, pois André não é um Meneses, mas o filho do moço das violetas, o jardineiro.

“De dias úmidos e turvos, da solidão, de palavras sem amor que escutamos, nascem conclusões, à maneira de cogumelos: surgem numa manhã, não sabemos de onde, e olham para nós, cinzentos e ranzinzas. Ai do pensador que não é o jardineiro, mas apenas o solo de suas plantas!”⁷³

Notas

¹ Friedrich Nietzsche. *Crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000, p. 82.

² Friedrich Nietzsche. *A gaia ciência*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Guimarães Editores, 1996, § 370.

Tragédia em Nietzsche e Lúcio Cardoso

³ Friedrich Nietzsche. *Fragments finais*. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília/São Paulo, Editora UnB e Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 153.

⁴ Friedrich Nietzsche. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 132.

⁵ Idem, p. 132.

⁶ Ibidem, p. 32.

⁷ Friedrich Nietzsche, 2002, op. cit., p. 151.

⁸ Friedrich Nietzsche, 1998, op. cit., p. 28.

⁹ Idem, p. 40.

¹⁰ Ibidem, p. 36.

¹¹ Ibidem, p. 36.

¹² Ibidem, p. 37.

¹³ Ibidem, p. 68.

¹⁴ Ibidem, p. 31.

¹⁵ Ibidem, p. 47.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, 2000, op. cit., p. 83.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, 1998, op. cit., p. 69.

¹⁸ Idem, p. 142.

¹⁹ Gilles Deleuze. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto, Editora Rés, s/d. p. 29.

²⁰ Friedrich Nietzsche, 2002, op. cit., p. 152. Trata-se da concepção de trágico em Schopenhauer, segundo Nietzsche. Schopenhauer é um típico representante do pessimismo romântico alemão do século XIX. Para esse autor a tragédia seria a prova do pessimismo grego transposto para a arte. A dor da existência provocaria uma espécie de resignação diante da vida e um “apartar-se da vontade”.

²¹ Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999. Foi publicado pela primeira vez em 1959, seguindo-se várias edições, com traduções para o espanhol e o francês. Foi adaptado para o cinema em um longa metragem com roteiro e direção de Paulo César Sarraceni, em 1971.

²² Idem, p. 409.

²³ Ibidem, p. 72.

²⁴ Ibidem, p. 463.

²⁵ Ibidem, p. 412.

²⁶ Ver Friedrich Nietzsche. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, § 77.

²⁷ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., pp. 253-254.

²⁸ Idem, p. 264.

²⁹ Ibidem, p. 266.

³⁰ Ibidem, p. 267.

³¹ Ibidem, p. 268.

³² Ibidem, p. 268.

³³ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit., § 78.

³⁴ Friedrich Nietzsche, 2000, op. cit., pp. 70-71.

³⁵ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 270.

³⁶ Idem, p. 270.

³⁷ Ibidem, p. 271.

³⁸ Ibidem, p. 271.

³⁹ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit. § 570.

⁴⁰ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 271.

⁴¹ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit., § 76.

⁴² Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 303.

⁴³ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit., § 76.

⁴⁴ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 309.

⁴⁵ Idem, p. 183.

⁴⁶ Ibidem, p. 271.

⁴⁷ Ibidem, p. 285.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit., § 240.

⁴⁹ Betty era uma governanta dos Meneses, a única da casa que estabelecia contato com Timóteo, até a chegada de Nina.

⁵⁰ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 56.

⁵¹ Idem, p. 56.

⁵² Michel Foucault. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Editora Vozes, 1998, p.164.

Tragédia em Nietzsche e Lúcio Cardoso

- ⁵³ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 250.
- ⁵⁴ Idem, p. 481.
- ⁵⁵ Gilles Deleuze. “Platão e o simulacro” in *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 263.
- ⁵⁶ Idem, p. 264.
- ⁵⁷ Ibidem, p. 268.
- ⁵⁸ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 468.
- ⁵⁹ Idem, p. 474.
- ⁶⁰ Ibidem, p. 477.
- ⁶¹ Ibidem, p. 204.
- ⁶² Ibidem, p. 205.
- ⁶³ Ibidem, p. 463.
- ⁶⁴ Ibidem, p. 483.
- ⁶⁵ Ibidem, p. 482.
- ⁶⁶ Ibidem, p. 482.
- ⁶⁷ Ibidem, p. 482.
- ⁶⁸ Ibidem, p. 481.
- ⁶⁹ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit., § 509.
- ⁷⁰ Lúcio Cardoso, 1999, op. cit., p. 481.
- ⁷¹ Idem, p. 484.
- ⁷² Ibidem, p. 485.
- ⁷³ Friedrich Nietzsche, 2004, op. cit., § 382.

RESUMO

O encontro da filosofia de Nietzsche com a literatura de Lúcio Cardoso provoca o pensamento para a resistência às potências negativas do pessimismo da moral e a liberação das potências afirmadoras da vida. Só como fenômeno estético a vida se justifica. Na analítica do trágico e da tragédia em Nietzsche e Lúcio Cardoso explicitam-se as forças em combate, produzindo inúmeros sentidos e diferentes histórias.

Palavras-chave: Tragédia, Nietzsche, Lúcio Cardoso.

ABSTRACT

The encounter between Nietzsche's philosophy and Lúcio Cardoso's literature provokes thought to resist the negative powers of moral pessimism and the liberation of powers that affirm life. In the analytics of the tragic and the tragedy in Nietzsche and Lúcio Cardoso, forces of combat become explicit, producing several meanings and different histories.

Keywords: Tragedy, Nietzsche, Lúcio Cardoso.

Recebido para publicação em 16 de novembro de 2004 e confirmado em 7 de fevereiro de 2005.