trabalho crítico com os conceitos



Tragiorgia

O gozo trágico da criação e o entusiasmo

Antonio Quinet

I - o gozo fora da medida

Em seu Seminário 20, *Mais ainda*, Lacan aborda o gozo a partir da linguagem, utilizando a relação de causalidade entre eles.

Propomos, neste ensaio, abordar a mesma modalidade de gozo encontrada na arte, mais propriamente falando, na tragédia. Para tal propósito avançaremos alguns pontos que, longe de serem conclusivos, são pontos de partida para um desenvolvimento ulterior, daí seu estilo condensado e assertivo.

"O significante é a causa do gozo".[1] Lacan modulou essa causalidade a partir das quatro causas de Aristóteles descritas no livro II da Física[2]. O exemplo usado por Aristóteles para abordar as quatro causas é o do artista escultor que faz de um bloco de mármore uma estátua.

A causa material é aquilo de que a coisa é feita, ou seja, é a própria matéria, no caso, o bloco de mármore. A causa eficiente é o agente, isto é, o escultor. Ele utiliza seus músculos e um instrumento, como a espátula, para fazer a estátua, quer dizer, ele atua sobre a matéria com seus próprios movimentos, transformando-a num objeto estético. A causa formal é a idéia, o modelo que o escultor tem da estátua. "É a idéia que está na alma do artesão", diz Aristóteles. A causa formal não está no corpo do agente – como está a causa eficiente – mas, na idéia do agente. A causa final é aquilo em vista do qual toda a operação é realizada. Toda a operação se realiza em busca de causa final: é para atingir o Belo que a estátua foi feita.

A essência aristotélica (*ousia*, a substância) é, segundo Lacan, da ordem do gozo para os seres falantes. Desdobrando o axioma "o significante é a causa do gozo" de acordo com as quatro causas de Aristóteles, segundo a indicação de Lacan, podemos decliná-la da seguinte forma: como *causa material*, o significante

[1] Lacan, *Seminário, livro XX: Mais, ainda*. Rio de Janeiro, 1982, p. 36.

[2] Aristóteles. *Física*. Livro II,

é o material para se chegar ao gozo, para abordá-lo. Sem o significante não há gozo do corpo, logo, o corpo gozante tem como material o significante. Como *causa eficiente*, o significante é o percurso com o qual se canaliza o gozo. É o caminho efetuado pelo gozo, que Lacan compara com o trajeto da abelha ao transportar o pólen da flor-macho para a flor-fêmea. Isso indica ser o significante o escultor das vias de gozo: ele traça as ruas, os canais por meio dos quais o corpo goza. Como *causa formal*, é o estreitamento, o aperto ao qual o gozo é submetido. É o "modelo" do gozo encontrado por Lacan na gramática. O significante estreita, aperta o gozo na gramática. A causa formal promovida pelo significante produz uma *gramática do gozo* cuja melhor ilustração encontramos no *verbo*. A *gramatização* do gozo como causa formal não deixa de evocar a gramática pulsional promovida por Freud na Metapsicologia. Como *causa final*, o significante é freio do gozo, como "alto lá" ao gozo. A causa final do gozo não é o Belo nem qualquer outro ideal. O significante como causa final é a barreira ao gozo, um limite interno a ele. A causa final do significante em relação ao gozo se encontra, nos indica Lacan, na "origem do vocativo do comando", o qual nos remete, portanto, ao comando do supereu "goza!" desvelando a estrutura do significante, provocando o gozo e dando-nos a estrutura da propriedade de poder própria ao significante, poder de mando e poder hipnótico.

O efeito de comando presente no imperativo corresponde ao poder mortificador do significante. Na medida em que a palavra é o assassinato da Coisa, como apontou Hegel, retomado por Lacan. O significante puro não precisa de vida: ele é morte. Só ele está presente no cemitério, pois o sujeito como puro sujeito do significante é um cadáver.

O significante como causa de gozo nos mostra que a linguagem traça as vias do gozo, promove seus caminhos, suas ruas e avenidas, seus compartimentos e comportas, favorecendo umas, dificultando outras e impossibilitando ainda outras. O significante fabrica os circuitos de gozo para o sujeito.

O sujeito, enquanto ser vivente, só existe devido ao gozo presente em tudo o que vive. Lacan chega a falar do gozo da ostra para salientar essa pulsação para-aquém ou para-além do sentido e do sexo. Esse gozo não está no tempo – é, simultaneamente, agora e eternidade. Gozo de viver, de estar vivo. Pulsar. A arte leva

esse gozo para uma matéria e a torna então viva.

Para a estátua do exemplo de Aristóteles ser obra de arte, algo do gozo do artista foi ali depositado, transformado para produzir no espectador o efeito artístico, interpelando-o como sujeito. O gozo cinzelado, imaginarizado, estatuído pelo significante lá está, com a sua presença fazendo aparecer a Coisa para-além de qualquer representação. O gozo artístico, provocado pela estátua, escapa à própria estátua com sua forma e seu conteúdo.

O percurso do gozo que levou o artista a efetuar sua modelagem, sua canalização, sua barragem e seu comando permitiu fazer daquele mármore uma obra de arte. No entanto, o gozo ali contido dali mesmo escapa e provoca no espectador o espetáculo da arte. Algo desse gozo não cabe na medida.

O gozo presente na obra de arte não é mensurável, não se encontra na extensão. Não aceita régua nem compasso, – que são as medidas do significante. Ele é por definição desmedida (*hybris*). Só falamos que é excesso, sem limites, transbordante, ao tentar situá-lo em uma medida, por exemplo, a medida fálica, que é a medida sexual própria do ser falante. Fala e falo são medidas de gozo que por si é desmedida. Esse gozo da desmedida é expressão da vida extraída da medida. A partir desse aspecto do gozo, podemos pensar em outra causa final na relação entre significante e gozo: o efeito artístico e, em particular, o efeito trágico.

II - o efeito trágico

A representação teatral, segundo Freud, não poupa o espectador de uma tragédia: "as impressões mais dolorosas que no entanto podem levá-lo a um alto grau de go'zo' [3]. O termo aqui empregado por Freud não é *Lust* (prazer) nem *Befredigung* (satisfação) e, sim, *Genuss*, que podemos traduzir por *gozo*. O gozo do espectador da arte da tragédia é um dos exemplos que Freud avança ao propor um gozo para-além do prazer, que conjuga prazer e dor. No entanto, diferente dos casos em que prepondera o sofrimento (o sintoma), a destruição (a guerra) e a mortificação do sujeito (o masoquismo), na representação teatral há uma superação da dor, e a valência do gozo se positiva trazendo ao espectador um mais de prazer. Essa superação se encontra também presente no caso do gozo do *fort-da* em que, à dor do aban-

[3] Freud, *Para além do princípio do prazer*, v. XVIII, p. 17.

dono pelo Outro do amor, ao sofrimento pela traição do Outro do desejo contidos no *fort* (Cadê?) sobrevém o júbilo afirmativo do *Da* (Achou!). O ato da criança de atirar o carretel amarrado na extremidade de um barbante e trazê-lo de volta representando a partida e a chegada da mãe é designado por Freud pelo termo *Spiel*. Esse termo, como *to play* em inglês, significa jogo e também representação teatral. O efeito detectado por Freud da representação do *fort-da* é o jubilo, efeito de gozo: eis o efeito trágico por excelência, tal como o produzido pelas tragédias.

A criança efetua com esse ato a "mímesis de uma ação", expressão encontrada na definição da tragédia por Aristóteles na Poética: a tragédia é a mímesis (representação ou imitação segundo diferentes tradutores) de uma ação importante e completa, de certa extensão; um estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada e não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores e, ao suscitar a compaixão e o terror, tem por efeito obter a catarse dessas emoções.[4]

Ao entendermos catarse como purgação, como costuma ser traduzido, como a tragédia nos livraria desses sentimentos se nos fez experimentá-los?

Não podemos entender catarse no sentido de eliminação, pois não se trata de eliminar o terror e a compaixão como se elimina e excreta a urina. Ao desmedicalizar o termo catarse descobrimos seu verdadeiro sentido: a tragédia purifica esses afetos e deliberadamente deixa-os evidentes, claros, puros. Ela radicaliza: visa a salientar o sofrimento do espectador, quer que ele o sinta puramente, delineadamente. O espectador sente, por um lado, a *compaixão*, pena do herói e do que está acontecendo com ele através da simpatia (ter o mesmo *phatos*) e, por outro lado, *horror* através da identificação com aquilo que pode acontecer com ele. A partir dessa identificação, através do horror, com o herói da peça de Sófocles, Freud estabelece o complexo de Édipo. Mas não só o horror, também sua superação: a identificação do espectador com o herói se dá pelo desejo inconsciente. O prazer advém do gozo obtido por satisfazer o desejo proibido expressado na arte trágica de Sófocles. O conteúdo mítico desse gozo tem dupla vertente: a vertente sexual (dormir com a mãe) e a vertente assassina (matar o pai). Na tragédia de *Édipo Rei*, o espectador pode gozar sentado

[4] Aristóteles, *Arte retórica e Arte Poética*, "Capítulo VI" (de Arte Poética); da tragédia de suas diferentes partes", p. 248, sem data.

em sua cadeira, na platéia, realizando através do herói aquilo que lhe é impossível. No início da sua obra, Freud acentua a vertente sexual do desejo incestuoso, como podemos ler na Interpretação dos Sonhos. Freud não extrai o complexo de Édipo do mito de Édipo e sim da tragédia de Sófocles e do efeito trágico provocado no espectador. A partir dos anos vinte, com a segunda tópica, Freud acentua a versão assassina: toda tragédia é a comemoração do assassinato do pai. Toda tragédia encena – a partir do desastre no destino do herói – o mito de Totem e tabu[5]. No espetáculo, a encenação da trajetória e da catástrofe que acontece com o herói corresponde a uma refeição totêmica em que todos da platéia participam da *mimeses* do assassinato do pai. Esse assassinato e sua representação gozoza permitem a equivalência estabelecida por Lacan do Nome-do-Pai com o conceito de gozo, pois não há pai morto sem Gozo. Seu assassinato é um ato desmedido, ou seja, fora da medida do Pai. A tragédia, como acontecimento artístico, é uma celebração do gozo como modalidade de lidar com o para-além do princípio do Pai, com o para-além da medida.

[5] Freud. *Totem e tabu*, v. XIII, 1974, p. 185.

O efeito do trágico não se restringe à catástrofe, ao desastre que provoca o terror e a piedade. Trata-se da arte trágica que, englobando esses afetos, produz um a mais de prazer na medida em que o espectador jubila; ele tem seu gozo positivado, superando a dor e o sofrimento provocados pelo espetáculo encenado. Esse a mais de prazer, como modalidade de gozo é um afeto particular: *o entusiasmo*.

III - o entusiasmo

"Entusiasmo é o termo grego utilizado para designar todo estado paradoxal de perda de si em proveito de uma potência – e nesse sentido também de uma alteridade – divina"[6]. Entusiasmo significa literalmente transporte divino, *entheos*, inspirado por deus. E designava o estado do poeta na Grécia antiga: o "êxtase do poeta inspirado".

[6] Pinheiro, "Nietzsche, Platão e o entusiasmo poético", in *Nietzsche e os gregos*, 2006, p. 82.

No entusiasmo, o poeta, fora de si, não se encontra aí como sujeito mas em íntima alteridade, pois está em deus. Que deus? Dionísio. É propriamente um estado dionisíaco. Ele perde sua identidade, sua individuação ao se deixar tomar pela fúria que acompanha a entrega ao *trieb*, dionisíaco.

O entusiasmo afeta o sujeito a ponto de aboli-lo em sua diferenciação como sujeito do significante, sujeito identificado. Esse desaparecimento do sujeito em prol da pulsão é o efeito do trajeto pulsional, pois, ao sair do corpo e retornar ao sujeito dando a volta no objeto pulsional, faz aparecer a estrutura acéfala da pulsão[7]. O sujeito é, então, possuído pelo gozo da pulsão.

O poeta é aquele que se deixa tomar pelo deus com esse gozo hetero a ponto de se perder no que Nietzsche chama o Uno primordial. Aqui encontramos uma indicação do gozo do poeta como o gozo do Outro. Para ser poeta é preciso deixar-se envolver por uma potência que não é da ordem do mesmo, nem do sujeito, é a potência do Outro, que ganhará forma poética. Segundo Paulo Pinheiro, encontramos em *Íon*, de Platão, a descrição da capacidade do poeta de se deixar envolver por uma potência provinda da alteridade. "Para ser poeta é preciso se deixar envolver por essa potência que ultrapassa o limite da consciência pessoal do poeta, que o faz, portanto, ultrapassar o limite de uma experiência pessoal em proveito da alteridade enunciativa que ganha forma na sua expressão poética"[8].

Aqui não há acordo entre modelo e cópia e, sim, transbordamento dos limites do âmbito subjetivo, ação da *hybris*, a desmedida.

Segundo Platão, o entusiasmo poético se caracteriza por ser o estado em que se desfruta de uma experiência não individualizada. O poeta é um *ouk émphronein*, "um homem sem consciência de si"[9], podemos chamar de um "sem-sujeito". Trata-se do poeta submetido, segundo Nietzsche, ao princípio dionisíaco de não-individuação, também encontrado nas fórmulas da sexuação propostas por Lacan como o Outro gozo, o gozo de Heteros. É o âmbito da Heteridade[10], no qual não se pode falar de sujeito do significante, nem de representação simbólica pois o conjunto do não-todo fálico é aberto, sem limite[11] – o próprio lugar do fora da medida. "O poeta enquanto é aquele que é suscetível à *hybris* da Heteridade".

Na desindividuação não se trata de falta ou perda e, sim, de um âmbito do para-além do sujeito, lá está o gozo sem representação, sem medidas, terrível e extático. *É o âmbito do trágico.* É o estado no qual penetra todo homem que não recua diante do horror, nem fabrica uma ficção idealista de redenção, nem parte

[7] Cf. Lacan, *Seminário, livro XI, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 1979, p. 169.

[8] Pinheiro, *Ibid*, p. 88.

[9] Pinheiro, *op. cit.*, p. 90.

[10] Quinet. "A Heteridade de Lacan", in *Heteridade 2*, p.

11 Lacan, *Seminário, livro XX, Mais, ainda*, 1982, p. 105

para o negativismo prêt-à-porter de uma religião. Ele se entrega "à afirmação jubilosa do sofrimento" que, para Nietzsche, traduz o saber trágico que está presente na concepção dionisíaca da vida.

IV - o apolíneo e o dionisíaco

A fusão pulsional avançada por Freud na segunda tópica permite-nos dizer que toda pulsão é pulsão de morte. Em sua indiferenciação Eros-Tanatos, a pulsão é marcada pela desmedida. Como pulsão de destruição e de criação, ela leva o sujeito sempre ao para-além pondo em causa tudo o que existe no mundo da representação, inclusive no âmbito da representação subjetiva. A desmedida pulsional leva a um para-além do sujeito. Trata-se de potência destrutiva e também criativa, pois impulsiona o funcionamento do aparelho psíquico, forçando-o a representar o irrepresentável da libido, ou seja, a medir a desmedida. O aparelho psíquico tenta colocar a desmedida do gozo sob medida, sob a medida do sujeito.

Em Nietzsche, a medida e a desmedida comparecem nos dois impulsos estéticos: apolíneo e dionisíaco que, conjugados, resultam no efeito trágico.

Em o *Nascimento da tragédia* Nietzsche atribui o efeito trágico à conjunção de dois *trieb*, "duas pulsões que chamarei de dois impulsos estéticos: o apolíneo e o dionisíaco"[12]. A arte do apolíneo é arte figurada (ex. artes plásticas) e a arte de Dionísio é a não figurada como a da música. A conjunção de ambas gera a tragédia ática.

O apolíneo é o âmbito da figuração, da bela aparência, do mundo dos sonhos (o sonho como figuração plástica) e das fantasias, do poder divinatório característica do deus Apolo, a quem os gregos erigiram um santuário em Delfos, onde se situava o Ônfalus, umbigo do mundo.

O dionisíaco é a "exceção ao princípio da razão". É a embriaguez, o delicioso êxtase, da beberagem narcótica à alegria pela aproximação da primavera após o inverno, passando pelo terror e pela violência dionisíaca que arrasta multidões cantando e dançando, bramando a vida candente, como no carnaval (*carnevale* – festival da carne). O *transporte* dionisíaco[13] faz o subjetivo se esvaecer. Cantando e dançando o homem desaprendeu a andar e

[12] Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*, 1992/2006.

13 Nietzsche, *Ibid.*, p. 30.

a falar, e está a ponto de sair voando pelos ares. Caminha agora extasiado e enlevado. Na arte, o sujeito em *fading* caminha acéfalo ao comando das batidas da pulsão. "A força artística revelou-se sob o frêmito da embriaguez". A arte advém quando o sujeito se esvai diante do objeto; "o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte".

Ao passarmos esses dois impulsos para o artista temos o "artista onírico apolíneo" e o "artista extático dionisíaco".

V - o transporte trágico

A tragédia desenvolveu-se a partir do culto a Dionísio, com as orgias dionisíacas, passando pelo ditirambo dionisíaco (canto com coro e solista) no qual os participantes são incitados "à máxima intensificação, segundo Nietzsche, de todos as suas capacidades simbólicas"[14].

[14] Nietzsche, *Ibid*, p. 35.

No culto, com as festas alcançava-se o "júbilo artístico" e se presentificava a "maravilhosa mistura dos afetos do entusiasta dionisíaco" constituindo o "fenômeno segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonidos dolorosos". Na música dionisíaca "da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento por uma perda irreparável"[15].

[15] Nietzsche, *Ibid*, p. 34.

Dionísio é o deus da transformação, da duplicidade e da fragmentação, trazendo em seu mito vida e morte conjugados. Filho de Zeus e Perséfone foi esquartejado pelos Titãs e, em seguida, Atenas reuniu seus pedaços e os entregou a Zeus que costurou-o em sua coxa e proporcionou-lhe um segundo nascimento. A seguir, entregou-o a Sileno, sátiro sábio, para ser seu preceptor. Deus despedaçado, símbolo da abolição do sujeito por ter sido morto e depois revivido, Dionísio é o símbolo da ambigüidade e da duplicidade. Deus da transformação, é o deus do teatro. Sobre o educador de Dionísio relata-se, segundo Nietzche, que, à pergunta do rei Midas ao sábio sobre o que era o melhor e o preferível para o homem, respondeu: "Antes não ter nascido e nada ser. Depois disso o melhor é morrer o mais rápido possível".

Diante dos temores e horrores do existir, os gregos criaram a cultura apolínea da beleza com o louvor à vida com harmonia e prudência, instaurando a medida, a observação das fronteiras do indivíduo. Ao lado da necessidade estética da beleza colocaram a

exigência do "conhece-te a ti mesmo" e o "nada em demasia", frases inscritas no templo de Apolo, em Delfos. E agora, diz Nietzsche,

> "imaginemos como nesse mundo construído sobre a aparência e o comedimento, e artificialmente represado, irrompem o tom extático do festejo dionisíaco em sonâncias mágicas cada vez mais fascinantes, como mostra todo o *desmesurado* da natureza em prazer, dor e conhecimento. Até o grito estridente devia tornar-se sonoro; imaginemos o que podia significar o demoníaco cantar do povo em face aos artistas com seus salmos diante de Apolo com os fantasmais arpejos de harpa!"[16]

[16] Nietzsche, *op. cit.* p, 41.

Todos os preceitos apolíneos são aí esquecidos e a *hybris* revela-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores. "E em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado". O êxtase do estado dionisíaco conduz ao "aniquilamento das usuais barreiras e limites da existência"[17].

A expressão do dionisíaco, através da forma apolínea, será encontrada na arte da tragédia grega do séc. V a.C., herdada no culto de Dionísio e dos ditirambos (canto coral composto por um solista e um coro que dança, toca e canta). "O coro ditirâmbico, diz Nietzsche, recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco para que, quando o herói trágico aparecer no palco, eles não vejam um homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios".[18]

[17] Nietzsche, *op. cit.* p. 55.

[18] Nietzsche, *op. cit.* p. 62.

O dionisíaco da tragédia, trazido principalmente pela música, confere ao mito a mais profunda significação. A música dionisíaca na tragédia faz o mito florescer, pois o destino do mito é "arrastar-se pouco a pouco na estreiteza de uma suposta realidade histórica e ser tratado como um fato único com pretensões históricas"[19]. Se não fosse a tragédia, o mito perderia sua função de ser o arauto da verdade, ou seja, uma modalidade de (semi)-dizer a verdade: a verdade de sua descontração mantendo seu enigma. A tragédia, ao colocar o mito em cena com a poesia e a música, restaura seu poder de transportar o gozo e suas vicissitudes.

[19] Nietzsche, *op. cit.*, p. 71.

A música, para Nietzsche, é a essência da tragédia, "que

cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíaco" ... "como mundo onírico de uma *embriaguez* dionisíaca".[20]

[20] Nietzsche, *op. cit.*, p. 90.

Enquanto Apolo rege a medida, a harmonia, a ordem e a proporção, criando as formas e a beleza, Dionísio rege a *hybris*, desmedida, volúpia da dor e do sofrimento, a indiferenciação que, em estado puro, levaria até o aniquilamento da vida.

Eis, a meu ver, o que faz Freud dizer que Nietzsche foi "o primeiro psicanalista", ao render homenagem a ele, em entrevista aos 70 anos, pois aí poderíamos reconhecer a proximidade dos conceitos de Eros e pulsão de morte com as "pulsões" (*trieb*) descritas por Nietzsche.[21]

[21] Freud entrevistado por George Sylvester Viereck in *A Arte da Entrevista* (org. Fábio Altman), 2004.

Para Nietzsche não se trata de afastar, negar ou rejeitar o dionisíaco, mas de recebê-lo para deixá-lo expressar-se através das formas apolíneas, sem se deixar subjugar por elas. Eis o que ele detecta na arte trágica emergida no século V a.C. na Grécia e que durou um século. Lá a desmedida, *hybris*, é tematizada como força dominadora do herói trágico, o qual ultrapassa o limite estabelecido pelos deuses. Em uma perspectiva moral podemos pensar a tragédia dentro do esquema 'excesso transgressivo e punição'. Os deuses punem os heróis por sua *hybris*. Mas, para Nietzsche, importa propriamente mostrar como a tragédia presentifica o dionisíaco conjugado ao apolíneo. O texto e a encenação estão para o apolíneo como a música está para o dionisíaco, pois evoca o irrepresentável do gozo da desmedida. Na tragédia grega, segundo Holderlin, há um transporte que permite ao apolíneo da medida representar o dionisíaco da desmedida. O incomensurável, diz Holderlin[22], só pode caber numa medida se ela o transportar – porém não significa que a medida possa contê-lo. Como *metáfora* significa literalmente *transporte*[23] em grego, podemos, a partir dessa expressão, propor a expressão "metáfora do gozo" $\left[\frac{S}{J}\right]$ para se pensar a arte a partir da tragédia. Esta, como manifestação artística, é uma metáfora do gozo da desmedida. Trata-se da via apolínea de transportar Dionísio. É a via da *tragiorgia*.

[22] Citado por Pinheiro, *op. cit*, p. 123.

[23] Metáfora – é o nome que se usa hoje na Grécia para se referir ao transporte urbano, com, por exemplo, um ônibus.

Transportar o gozo não significa detê-lo ou aprisioná-lo. O significante poético da tragédia transporta o gozo para outro significante (a platéia), criando um mundo – um mundo de arte,

que pode, como uma extensa rede, ser jogado sobre a realidade do mundo para torná-lo suportável e fazer da Polis uma *poiesis*.

A *hybris*, por ser desmedida, é julgada negativamente por alguns autores, como o excesso humano que deve ser punido pelos deuses. Portanto, uma interpretação moralista da tragédia: por seu excesso o homem erra e os deuses o punem levando-o à própria destruição. Trata-se de um aviso para os cidadãos-espectadores não serem desmedidos e não ultrapassarem as medidas estabelecidas pelas leis da Polis. Podemos citar como exemplo, a tragédia *Agamenon*[24], de Ésquilo, em que Agamenon é punido por ter cedido à sua ambição de poder na conquista de Tróia e, por isso, ter sacrificado sua filha Efigênia. Na peça de Ésquilo isso é representado quando, ao chegar à casa – trazendo soberbamente Cassandra, sua amante, como lote da guerra – sua esposa Clitemnestra estende-lhe um tapete vermelho para que percorra o caminho de sua carruagem até o palácio. Ele recua, dizendo que só se fosse deus poderia aceitar andar em um tapete vermelho, mas acaba aceitando caminhar assim no mar de púrpura cuja soberba logo o transformará em sangue: será assassinado por Clitemnestra, na companhia de Cassandra, durante o banho – e da água transparente do banheiro sairá o sangue que contaminará toda sua descendência.

[24] Ésquilo, Agamenon in *Oréstia*, 2003.

A *hybris* como desmedida é positivada por Nietzsche como uma característica dionisíaca encontrada na base da poesia e do teatro e, podemos acrescentar, na arte em geral. Sem a desmedida do gozo, que não cabe em nenhuma medida, não há arte. Nela, o gozo em causa – sem o qual não há arte – é para-além do apolíneo princípio do prazer.

VI - individuação e aniquilamento

Para Nietzsche, Apolo é o gênio transfigurador do princípio da individuação, enquanto, sob o grito de júbilo de Dionísio, rompe-se o feitiço da individuação. O apolíneo corresponde ao sujeito individualizado, representado como Um, ou seja, o sujeito identificado, sob o comando de um significante mestre $\left[\frac{S_1}{\$}\right]$. O dionisíaco, embora subjetivo, está para-além ou para-aquém da

representação do sujeito pelo Um do significante.

O sujeito é tão acéfalo e não identificado (pelo significante) que pode equivaler a um suposto sujeito do gozo, ou melhor, a seu *status* de objeto a condensador de gozo[25]. E, segundo Nietzsche, desfazendo-se a individuação fica franqueado o caminho para o que ele designa como as *Mães do Ser: Wahn, Wille, Wehe*, Delírio, Vontade, Dor – nomes do gozo desmedido para-além da representação – encontrados "no mais íntimo das coisas". Podemos encontrar essas "Mães do ser" na clínica, como o delírio na psicose; o êxtase místico; a vontade de gozo na perversão sadeana; a dor de existir do melancólico e também presente na arte enquanto dionisíaca, no lugar em que pulula esse gozo da vida em sua exuberância e desmedida. "A tragédia, diz Nietzsche, está assentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer, em êxtase sublime, ela escuta um cantar distante e melancólico – é um cantar que fala das Mães do Ser: Delírio, Vontade e Dor".[26]

O gozo trágico depreende-se da tragédia, e permite, através principalmente da música, o surgimento da *alegria* pelo aniquilamento do indivíduo. A tragédia, concomitantemente ao horror e à compaixão traz *o entusiasmo, a alegria trágica* como uma "transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens"[27]. É o gozo proporcionado pela *tragiorgia*.

Nietzsche aponta com a tragédia a valência positiva do gozo que, ao lado do horror e da dor, traz com a arte dionisíaca não a dor de existir, mas o *prazer da existência*. "Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o uno vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos"[28]. Aqui Nietzsche nos aponta esse para-além do sujeito, como gozo do Outro do lado feminino das fórmulas da sexuação, do qual deriva então o gozo do vivente presentificado na arte dionisíaca como um mais-de-prazer. É o "incomensurável arquiprazer na existência". Eis o que a tragédia nos ensina: o gozo da vida, ao absorver em seu íntimo a ávida impulsão para a existência na figura do herói que se aniquila como sujeito, levando-nos ao para-além da palavra e do pensamento, levando-nos à vontade de gozo ou, como diz Nietzsche, a "um querer inconsciente"[29]. Esse querer de gozo, se não é consciente tampouco equivale à repre-

[25] Cf. Lacan, Alocução sobre a psicose na criança. *Outros escritos*, p. 366.

[26] Nietzsche, *op. cit.*, p. 123.

27 Nietzsche, *op. cit.*, p. 103.

28 Nietzsche, *op. cit.*, p. 102.

[29] Termo que não me parece adequado pois não há Inconsciente sem pensamento ou palavra.

sentação do desejo inconsciente. É um querer como vontade de gozo, sendo suscitado como prazer estético, ou prazer da arte que não é um deleite normal.

Há uma *Vontade de gozo* da qual Lacan fala em "Kant com Sade". É a vontade de gozo que *domina* toda a situação sadeana, na qual, o sujeito barrado terá de escolher o que fará com o sujeito bruto do prazer (sujeito "patho-lógico"). Na fantasia sadeana, encontramos o sujeito como instrumento de gozo[30]. A vontade de gozo leva ao ultrapassamento do $ sujeito do desejo para chegar ao sujeito bruto do prazer – *do pathos*. Neste âmbito do para-além do desejo, Sade se encontra com o que é próprio do trágico: a zona entre duas mortes, pela qual se desloca Antígona, a dor de existir delegada ao Outro, no sadismo, e assumida pelo próprio sujeito na melancolia, bem como presente na fala do coro de Édipo em Colono: "Antes não ter nascido". Zona do para-além do princípio do prazer, nela o gozo se manifesta como poder de destruição. Nesse mesmo âmbito – o âmbito da *tragiorgia* – manifesta-se a potência de criação, *poiesis*. A partir de uma vontade de gozo, lá onde pulsa a vida, algo da criação pode emergir. É isso que podemos encontrar em Nietzsche, no que ele chama de dionisíaco e de *vontade* como força de impulso de criação – a mola do gozo que, sempre desmedido, exige satisfação, impõe manifestar-se através da representação.

O efeito trágico é relativo a esse gozo para-além da palavra, no qual é possível a alegria que não exclui a dor. Gozo da *poiesis*, gozo da embriaguez da vida! "Embriague-se, diz Beaudelaire. Embriague-se de *vinho, virtude ou poesia*". É uma escolha: como bêbado, homem moral ou poeta. A escolha do poeta é a *tragiorgia*.

[30] Lacan, *Escritos*, 1995, p. 774.

referências bibliográficas:

ALTMAN, Fábio (org.). George Sylvester Viereck entrevista Sigmund Freud. In: *A Arte da Entrevista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ARISTÓTELES, *Arte retórica e Arte Poética*, Capítulo VI (de Arte Poética); da tragédia de suas diferentes partes. Rio de Janeiro: Ediouro, 15ª Edição, sem data.

ARISTÓTELES, *Física*. Livro II,

ÉSQUILO. "Agamenon" In: *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FREUD, Sigmund. *Para além do princípio do prazer*. Amorrortu, v. XVIII.

FREUD, Sigmund. (1913-1914) Totem e tabu. In: *Edição Standart Brasileira das Obras completas psicológicas de S. Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, V. XIII.

LACAN, Jacques. *Seminário-livro XX: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1982.

LACAN, Jacques. Alocução sobre a psicose na criança. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LACAN, Jacques. *Seminário-livro X: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

NIETZSCHE, F., *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992/2006.

PINHEIRO, Paulo. Nietzsche, Platão e o entusiasmo poético. In: *Nietzsche e os gregos*. Rio de Janeiro: DR&A Editora, 2006.

QUINET, Antonio. A Heteridade de Lacan. In: *Heteridade 2, Revista de Psicanálise da Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano*,

resumo

Este artigo aborda a questão da criação artística a partir dos conceitos de gozo em Lacan e dos impulsos estéticos – o apolíneo e o dionisíaco – descritos por Nietzsche. O autor relaciona o efeito trágico produzido pela tragédia com o conceito lacaniano de Heteridade e o para-além da representação significante visando um gozo que, superando o horror e a compaixão, leva, num júbilo da dor, ao entusiasmo que a arte proporciona.

palavras-chaves

Tragédia, gozo, entusiasmo, Nietzche, Lacan, arte, criação, teatro

abstract

This paper approaches the problem of artistic creation since the concepts of jouissance in lacanian theory and since the esthetic impulses – the apollonian and dyonisiac – described by Nietzsche. The author relates the tragic effect produced by tragedy with the lacanian concept of Otherness characteristics of the drive and the beyond representation which aims a jouissance which superates the horror and compassion and brings, one, with pleasure mixed with pain, to enthusiasm produced by art.

key-words

Tragedy, jouissance, Enthisiasm, Nietzche, Lacan, art, creation, theater

recebido

18/04/2007

aprovado

22/06/2007