

LUIZ HENRIQUE CARVALHO PENIDO

O CRUEL E O TRÁGICO:

O RETORNO DO TRÁGICO NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD

BELO HORIZONTE

2014

LUIZ HENRIQUE CARVALHO PENIDO

O CRUEL E O TRÁGICO:

O RETORNO DO TRÁGICO NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada
Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

BELO HORIZONTE

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2014



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários



Tese intitulada “*O cruel e o trágico: o retorno do trágico no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud*”, de autoria do doutorando Luiz Henrique Carvalho Penido, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

Profª. Drª. Alai Garcia Diniz – UFSC/UNILA

Profª. Drª. Graciela Ravetti Inés Gómez – FALE/UFMG

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU

Profª. Drª. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG

Profª. Drª. Myriam Correa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 30 de maio de 2014.

*...aos que ficaram e aos que partiram,
os que permanecem.*

RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar as propostas do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud em sua relação com a poesia trágica ática e as filosofias contemporâneas do trágico. Com esse fim, estabelecemos um trajeto entre as principais obras de Artaud do período que vai de 1924 até 1938: dentre elas *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924), *L'Ombilic des Limbes* (1925), *Le Père-Nerfs* (1925), *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), *Le Théâtre et son Double* (1938), além de conferências, cartas e notas íntimas. Nosso primeiro objetivo foi verificar a maneira como o Teatro da Crueldade responde às solicitações da tragédia ática, essa última pendida entre a revelação de uma cosmovisão original e a interdição das filosofias moralistas de Platão e Aristóteles. Assim, nos primeiros dois capítulos, investigamos as associações entre o drama trágico e a filosofia moral, tomando como referência, de um lado, os *Diálogos* platônicos e tratados aristotélicos e, de outro, o drama de Sófocles, *Édipo Rei*. Nos dois capítulos seguintes, voltamo-nos para a atualidade e as transformações que os impasses trágicos impõem a uma renovação do teatro sob a forma do Teatro da Crueldade.

Palavras-chave: Antonin Artaud; filosofia trágica; Teatro da Crueldade.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser les propositions du Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud dans sa relation avec la poésie tragique attique et les philosophies contemporaines du tragique. À cette fin, nous établissons un trajet entre les principales œuvres d'Artaud, dans la période comprise entre 1924 à 1938 : d'entre eux *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924), *L'Ombilic des Limbes* (1925), *Le Pèse-Nerfs* (1925), *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), *Le Théâtre et son Double* (1938), en plus des conférences, lettres et notes intimes. Notre premier objectif était de vérifier comment le Théâtre de la Cruauté répond aux demandes de la tragédie attique, ceci pendant entre le développement d'une cosmovision originale et les interdictions des philosophies morales de Platon et d'Aristote. Ainsi, les deux premiers chapitres nous avons étudié les associations entre le drame tragique et la philosophie morale, en référence à, d'une part, les dialogues platoniciens et traités aristotéliens et sur l'autre, le drame de Sophocle, *Œdipe Roi*. Dans les deux chapitres suivants nous nous tournons vers l'actualité et les changements que les impasses tragiques imposent à un renouvellement du théâtre comme Théâtre de la Cruauté.

Mots-clés : Antonin Artaud ; philosophie tragique ; Théâtre de la Cruauté.

AGRADECIMENTOS

A presente pesquisa me levou a confirmar que escrever sempre foi das tarefas mais arriscadas impostas ao pensamento, por isso são tão importantes aqueles que, de alguma forma, contribuíram para pacificar os riscos e ampliar os entusiasmos.

Agradeço, sobretudo, ao meu orientador, Prof. Marcos Antônio Alexandre, pela disponibilidade e pelo cuidado, concedendo tanto a autonomia necessária à escrita quanto o suporte nos momentos de embaraço.

Também foram essenciais as contribuições da Profa. Sara Rojo e da Profa. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Presentes na qualificação, ofereceram leituras e sugestões valiosas que reorientaram muitas das propostas iniciais.

À Aline, com quem divido anos de uma cumplicidade ora ruidosa, ora silenciosa.

À minha família, de Carvalhos e Penidos, pelo apoio incondicional, principalmente mãe Fátima, tia Sandra e tio Eustáquio, por entenderem as minhas ausências.

Aos amigos, Marcos, Amanda, Zilda, Cléber, Diogo, Clara, Mariana, Juliana, Andreia, Ana, Priscila, Hudson, que, próximos ou distantes, sempre garantiram a alegria do estar junto.

A Ulisses e Frida que aqui estão, Ubu e Peto que se foram.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos e pela experiência incrível na graduação em Letras como professor e monitor da disciplina de “Introdução à Literatura Comparada”.

A todos os suicidados da sociedade, o meu fascínio.

*deus é então essa cárie
essa excrescência rubra
essa avaria. –
porque deus é uma doença.
Não é o criador
é o abismo
entre o criado e o incriado.*

Antonin Artaud

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| Capítulo I – A preparação da cena..... | 17 |
| §1. As Grandes Dionísias | 17 |
| §2. As doutrinas eudaimônicas | 30 |
| §3. Pré-história da <i>eudaimonia</i> | 33 |
| §4. Os diálogos..... | 45 |
| §5. Algumas considerações sobre a <i>eudaimonia</i> aristotélica | 56 |
| Capítulo II – O trágico..... | 62 |
| §1. O trágico | 62 |
| §2. Poeta, homem de teatro..... | 73 |
| §3. Tragédias e poetas | 80 |
| §4. <i>Édipo Rei</i> | 88 |
| §5. A epidemia | 89 |
| §6. O chamamento | 99 |
| §7. A conversão | 105 |
| Capítulo III – Antonin Artaud [I] | 112 |
| §1. Artaud e o trágico..... | 112 |
| §2. Questões metodológicas | 117 |
| §3. Chamamento: exploração inaugural ou onde se coloca a questão..... | 123 |
| §3.1. Da palavra contra a literatura..... | 133 |
| §3.2. Ontodramaturgia em <i>L'ombilic des Limbes</i> | 141 |
| §3.3 Ontodramaturgia em <i>Le Pèse-Nerfs</i> | 152 |
| §4. Para além da revolução surrealista: textos a propósito do surrealismo..... | 158 |
| Capítulo IV – Antonin Artaud [II]..... | 165 |
| §1. Epidemia: nascimento do Théâtre Alfred Jarry | 165 |
| §1.2 Heliogábalos, sacerdote do Teatro da Crueldade..... | 173 |
| §2. Conversão: <i>O teatro e seu Duplo</i> | 187 |
| §2.1 Prefácio crítico | 189 |
| §2.2 Dois níveis da revelação: giro sobre si mesmo e mudança de direção..... | 193 |
| §2.3 O Teatro e a Peste: da epidemia à assunção da alegria..... | 196 |
| §2.4 A encenação e a metafísica em atividade | 200 |
| Considerações finais..... | 207 |
| REFERÊNCIAS | 214 |

INTRODUÇÃO

*J'ai senti vraiment que vous rompiez autour de moi
l'atmosphère, que vous faisiez le vide pour me permettre
d'avancer.*

ARTAUD. *Le Pése-Nerfs*

A já famosa *Correspondance avec Jacques Rivière*, publicada pela primeira vez em 1924, marca a entrada em cena de Antonin Artaud nos meios literários franceses. A partir daí, uma torrente de novas publicações viria se agregar a esse texto inicial sem, no entanto, desfazer a linha rigorosa, por vezes reativa por vezes melancólica, que liga os primeiros escritos aos gritos finais, em 1947, de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Autor de uma obra fecunda que até os dias atuais não foi publicada integralmente, Artaud manteve em seus escritos – escritos que nem o internamento nem a ‘loucura’ puderam cessar – preocupações obsessivamente reiteradas sobre a *forma* e o *destino* da arte.

Seja pela via do teatro, da literatura, do cinema, das instituições ou dos poderes, Artaud desenvolveu uma reflexão vigorosa sobre o lugar da arte na cultura europeia de sua época, na qual ele identificava um esvaziamento de forças vitais de repercussão no espírito dos homens, ou ainda, um afastamento, sob a forma do espetáculo e da contemplação neutra, do exercício de uma *arte eficaz* como processo de transformação física e espiritual. É a cisão entre vida e arte, esta submetida aos entraves de determinada concepção de cultura e à normatização de um estetismo por vezes deliberado¹, aquela domesticada pelos sistemas disciplinares ou entregue a automatismos coletivos², a questão que atravessa a maior parte dos escritos do autor.³ Trata-se, para Artaud, de prefigurar novos regimes de arte e cultura: “A

¹Entre os aqui chamados entraves da concepção de cultura no ocidente, podemos citar, entre outros: o estreitamento da ideia de cultura à de Panteão ou cânone; o desligamento entre cultura e vida, não permitindo que a cultura se torne uma forma refinada de compreender e exercer a vida; a ideia inerte e desinteressada da arte, fixada pela contemplação do esteta, não permitindo a aparição de certo “totemismo” que age pela exaltação das forças e faz da arte um ininterrupto estado de encantamento.

² É interessante observar a principal consequência do desligamento sistemático entre arte e vida operado pela concepção ocidental de cultura na tese de Artaud em *Le Théâtre et son Double*: o próprio teatro seria substituído por uma cultura de imagens separada da força da ação em presença.

³ QUICILI, 2004.

verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa lançar o espírito numa atitude separada da força e que assiste à sua exaltação.”⁴ De fato, é como resposta a esse estado de coisas que se desenvolvem as teses de *Le Théâtre et son Double*, conjunto de textos sobre o teatro em que se assiste a uma lenta conjunção de forças contra o teatro ocidentalizado, em outras palavras, o teatro separado da força, teatro-tradução, teatro-representação confinado a um campo cultural no qual a arte é limitada às normas “burguesas” de entretenimento e consumo.

A mesma ferocidade da crítica lançada ao teatro ocidental pode ser estendida à literatura e à pintura, não há um interlocutor privilegiado em Artaud, é toda a arte que se vê contaminada, esvaziada, consumida. Prova disso é o fato de que o teatro, ele próprio, deve *teatralizar-se*, isto é, liberar-se das sobrecodificações da cultura e da palavra, ou mais especificamente de uma *cultura da palavra*⁵, para ser o centro difuso a partir do qual as mais diversas forças expressivas atingirão sua verdadeira significância: música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário passam a compor com a palavra – em estado de *encantamento*⁶ – um espaço dificilmente redutível a qualquer entrincheiramento de uma arte disciplinada e categorizada.

Em que consiste a tautologia *teatralização* do teatro, e quais sobrecodificações trabalham o teatro no seu interior? Segundo Artaud, o teatro ocidental ao longo de sua história sempre foi a ilustração de um texto – um *textocentrismo*, digamos.⁷ Construindo-se através de uma relação fortemente verticalizada, o teatro no ocidente nada mais fez do que sagrar um espaço hierarquicamente superior e virtualmente desligado ao texto, em relação ao qual a encenação propriamente dita teria por fim apenas derivar na cena aquilo que ele já apresenta *in totum*. À tirania do texto corresponde, conseqüentemente, a separação entre diretor e autor, como se no teatro a encenação fosse a mimetização de um texto que o precede

⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 507. Tradução minha. No original: « La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l'idéal européen de l'art vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation. »

⁵ E poderíamos pensar o papel preponderante do discurso linguístico na legitimação de uma 'cultura da palavra'.

⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 582 “Mas, ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas em um sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanções sensíveis e não somente por seu sentido.” Tradução minha. No original: « Mais, à côté de ce sens logique, les mot seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leurs sens. »

⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 550.

e o coordena. *Teatralizar* significa aqui liberar o espaço cênico para as intensidades dos meios expressivos, explodir o espaço de forma a recompô-lo sobre múltiplos suportes. Deve-se instaurar uma nova linguagem – se nos for permitido ainda usar tal palavra com as ressalvas necessárias – ‘linguagem concreta’ que fale menos ao espírito e à razão, forma propriamente dramática da linguagem articulada e da gradação conceitual, e mais aos sentidos, estes liberados e intensificados por um ‘espetáculo total’ que tem no recurso às dissonâncias e ao mobiliamento do espaço sua petição de força.

Nesse sentido, ao teatro descarnado que se comprazia nos conflitos psicológicos e morais do cotidiano e sua desagregação das personalidades, Artaud propõe um teatro feito em vitalidade a que ele chama Teatro da Crueldade. *Crueldade* tem aqui um sentido específico⁸, sem dúvida não se trata de tematicamente trazer ao teatro a morbidez, o dilaceramento, o gosto gratuito da dor e da perversão – embora todos esses temas possam pertencer de direito à cena⁹ – trata-se antes de fazer do espaço cênico um movimento, e do movimento a obra. “Tudo o que age é uma crueldade”,¹⁰ dirá Artaud, sem dúvida se referindo a uma crueldade muito mais terrível e necessária do que aquela que um homem pode imputar a outros, mas a crueldade que atravessa cada gesto em sua força, em seu risco, em sua repercussão na carne e no espírito – que apenas uma tradição mimética e subvertida pôde atenuar. Rigor, aplicação e decisão implacáveis em traços fortes sobre o corpo, tal é o desempenho da crueldade.

É por isso que a cena, a encenação, e não o texto é o lugar privilegiado da crueldade: pelas suas características de expansão no espaço, em oposição à interioridade estática do personagem, pela sua convocação de forças dinâmicas em gestos precisos, em oposição à

⁸ O que sobressai do sentido etimológico de *crueldade* é o fato de remeter ao “cru”, isto é, aquilo que não passou pelo processo civilizatório, pela ensignação. O não ensinado, por sua vez, é aquele que ainda não pode ser submetido a sistemas de controle ou processos disciplinares, constituindo uma ação arriscada em um espaço pré-conceitual, controlado por intensidades e não por generalidades. A encenação é cruel quando ela se recusa à ensignação, ao controle, ao desligamento entre a ação e a vida (como a especialização da arte propõe).

⁹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 566. “Não se trata, nessa Crueldade, nem de sadismo, nem de sangue, pelo menos não de modo exclusivo. Não cultivo sistematicamente o horror. A palavra crueldade deve ser tomada num sentido amplo e não no sentido material e rapace que geralmente lhe é atribuído.” Tradução minha. No original: « Il ne s’agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. Je ne cultive pas systematiquement l’horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté habituellement. »

¹⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 555. Tradução minha. No original: « Tout ce qui agit est une cruauté. »

declamação respeitosa do ator, sempre porta-voz de um ausente, a encenação é, implacavelmente, o lugar da irrupção do movimento puro e da eficácia da ação.

Essa breve descrição busca primeiramente mostrar o sentido da crueldade para Artaud, *cruor* que designa determinada aproximação da experiência não mediada. A desmediação cumpre a liberação do teatro das premissas que o tornariam uma arte sem repercussão, finalmente soterrada pela recuperação da *metafísica em atividade*, pelo aspecto mágico e efetivo daquilo que age na experiência teatral. Trata-se portanto de fazer jus *tout court* ao teatro, arte física por excelência, arte em presença por necessidade e, principalmente, arte que compete ao ser do homem.

Uma vez que se entenda esse movimento insistente de recuperação ou transformação proposto ao teatro sob as suas variações descarnadas, a anáfora que remontaria a uma origem que nunca regeu, *de fato*, o teatro, embora faça parte de sua potência *de direito*, esta pesquisa tem por objetivo primeiro descrever o que significam *recuperação, retorno, transmutação*. Se o teatro perdeu sua competência de arte forte e direcionada ao organismo, quando se operou esse desencantamento e através de quais mecanismos?

Assim, no primeiro capítulo remontamos à origem ocidental do teatro, isto é, a tragédia ática e, igualmente, à origem ocidental das formas de pensamento que presidem ou solicitam a atividade artística no tempo próprio da tragédia, as filosofias morais. Nosso objetivo é analisar quais as relações entre as doutrinas eudaimônicas e a tragédia grega. Por doutrina eudaimônica entendemos toda filosofia moral que tenha por princípio ou problema central a felicidade (*eudamonia*),¹¹ e que, a partir desse elemento centralizador, desenvolva os princípios de cooperação, coordenação e o próprio significado do *estar no mundo* coletiva ou individualmente, ética ou politicamente. São evidentes como propostas do ‘bem viver’ as duas filosofias mais influentes da antiguidade, de Platão e Aristóteles, assim, analisamos de passagem a história pregressa do termo e seu desenvolvimento sistemático em diálogos e tratados. Esperamos encontrar nas doutrinas eudaimônicas, ainda que transversalmente, a resposta aos impasses da revelação trágica como ela surge nos textos trágicos, particularmente, em *Édipo Rei* de Sófocles, em que a eudaimonia é subjugada parcialmente pelas forças irreconciliáveis governando os destinos humanos. Há um jogo de reciprocidades que coloca

¹¹ A tradução é apenas aproximativa, em momento oportuno marcaremos a diferença do significado moderno.

os dramas trágicos solicitando o nascente discurso eudaimônico enquanto as doutrinas morais, em contrapartida, respondem a essa revelação original na forma do sistema e da ordenação.

No segundo capítulo, em que se trata do trágico e da tragédia – sendo o trágico, com demonstraremos, a forma de manifestação da tragédia, constatação que *sobra* do encontro com a revelação de uma cosmovisão original –, e ponto de partida das filosofias trágicas, em tudo contrárias às doutrinas morais, analisamos a extensão da interdição das doutrinas eudaimônicas, sua força coerciva. Em que medida essas doutrinas, de Platão e Aristóteles, principalmente, aplacam a revelação trágica, interditam a transformação do homem comum em homem trágico, fazendo-o retornar sob os disfarces do homem moral, sob os subterfúgios sempre presentes de um *instinto moral* persistente.

Passamos, nesse ínterim, pela originalidade e diferença própria do drama ático em relação às outras manifestações de arte narrativa que o precedem, dentre elas elegemos, para os fins da análise, as epopeias em sua forma original de declamação dos *aedos*, tentando entender como a recepção da tragédia se dá em um espaço ao mesmo tempo modificado – pois descarregado de uma conotação unicamente mítica – e fortemente voltado para aquilo que compete ao homem na sua experiência, falando em termos filosóficos, da *co-locação* do ente no mundo. O trágico parece ser algo que compete unicamente ao homem e buscamos entender as formas em que o homem é requerido nesse espaço.

Em seguida, analisamos o drama *Édipo Rei* de Sófocles com vistas a descrever, como já mencionado, as formas de solicitação do homem. Fundamos a essa altura três operadores especiais da revelação trágica: o *chamamento*, a *epidemia* e a *conversão*. Em termos gerais esses *não conceitos* ou simplesmente *descritores* teriam a função de desembarçar os aspectos importantes que regem a transformação do homem moral em homem trágico e a irreversibilidade dessa transformação, porém frequentemente negada por um discurso que está tanto fora dos seus domínios – as doutrinas eudaimônicas e as várias filosofias que aderem ao instinto moral – quanto dentro do próprio drama, ao conduzir vez ou outra a um tipo de reconciliação redentora mas não menos problemática. Há um embate em múltiplas dimensões entre a revelação trágica, sua força de *chamamento*, *epidemia* a *conversão* e as premissas ordenatórias do *instinto moral*, entre, enfim, uma filosofia moral e uma filosofia

trágica, esta última, em certa medida, até mesmo antifilosófica e anticonceitual, já que trabalha no espaço livre da descrição frente a um *convite*, enquanto a filosofia moral funcionaria dentro das grades de contenção do conceito determinador.

Para desenvolver essas questões lançamos mão das filosofias trágicas de que dispomos e acreditamos afins à hipótese em questão. Nesse caso são importantes os textos *La philosophie tragique*,¹² *A Anti Natureza: elementos para uma filosofia trágica*,¹³ *O princípio da crueldade*,¹⁴ *O real e seu duplo*¹⁵, entre outros do filósofo francês Clément Rosset, dando maior atenção ao primeiro por se tratar de uma interessante tentativa de se apropriar do trágico via narrativa. Como ele mesmo admite em seu primeiro livro, uma filosofia trágica ainda não começou e a incapacidade das filosofias de encarar o trágico da experiência se coordena com sua incapacidade de admitir a realidade, em outras palavras, a própria crueldade do real.¹⁶

Além dele, há inúmeras referências, diretas ou indiretas, a Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Derrida. Isso se deve ao fato de que os autores, mesmo quando não aparecem nomeados, formam uma espécie de ‘substrato’ de pensamento, regendo sua forma e movimento em um campo de questões comuns. Os dois critérios que dirigiram essas escolhas são, de um lado, a afinidade com o texto de Artaud. Leitores cuidadosos de *Le théâtre et son double* entre outros livros fundamentais, é possível encontrar referências a Artaud em textos dos mais distintos. Seríamos displicentes se confirmássemos as suas ‘afinidades’ simplesmente pela cifra de algumas citações, jamais uma referência confirmou a dívida de autor algum. De fato, devemos deixar claro desde o início, o Teatro da Crueldade não é o correlato teatral da desconstrução ou dos platôs, a teatralização enquanto crueldade é exatamente a possibilidade de visualizar o espaço no qual e pelo qual a força subversiva do pensamento dos autores e a sua produtividade na criação de conceitos foi possível.

A hipótese que aqui desenvolvemos é que, nos textos dos autores mencionados, subjaz uma determinada tragicidade, ou se quisermos, são teatralizados, encenados de forma a efetivar as condições de possibilidade de uma crítica do ‘pensamento ocidental’, passando

¹² ROSSET, 1990.

¹³ ROSSET, 1989a.

¹⁴ ROSSET, 1989b.

¹⁵ ROSSET, 2008.

¹⁶ ROSSET, 1991, p. VIII.

pela fundação de uma filosofia trágica. Traçar o plano e o destino de um empreendimento em litígio com o pensamento ocidental – em Derrida clausura dos conceitos histórico-metafísicos¹⁷, em Deleuze reversão do platonismo¹⁸ – parte de uma necessidade e de um rigor que apenas a aceitação irrestrita do trágico em detrimento do *instinto moral* pode levar ao limite de suas possibilidades.

No terceiro e quarto capítulos, chegamos finalmente aos textos de Artaud em que as questões acima mencionadas serão aprofundadas e colocadas à prova. Enfatizamos sobretudo os personagens trágicos, ou cruéis, por ele utilizados no protesto contra a ausência de repercussão do teatro esvaziado de seu tempo. Assim, além de passarmos pela *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924), realizaremos leituras de trechos de *L'Ombilic des Limbes* (1925), *Le Pèse-Nerfs* (1925), *Fragments d'un Journal d'Enfer* (1925), *L'Art et la Mort* (1926), *À la Grand Nuit* (1927), *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934) e, finalmente, *Le Théâtre et son Double* (1938).

No terceiro capítulo, enfatizamos a ontodramaturgia, ou modo pelo qual Artaud realiza o experimento cruel em sua própria carne e ser, as maneiras sempre modificadas e intensas de experimentar em um primeiro momento o *chamamento* que subjaz a experiência de escrita e do pensamento – no qual o espaço do pré-verbal e pré-conceitual são extremamente importantes. Trata-se para ele, de saber se ainda é possível *pensar* quando se está voltado para uma origem roubada, espaço em que as palavras são centrifugadas e solapadas.

Finalmente, no quarto capítulo acompanhamos a modificação da ontodramaturgia inicial em metafísica em atividade através das incursões no teatro. Nesse ponto, o personagem de Heliogábalo descreve precisamente o destino furtado de Édipo, seu apagamento através das premissas do instinto moral. Por último, recuperamos as teses de *Le Théâtre et son Double* (1938) realizando uma comunicação direta com os descritores do trágico, novamente o chamamento, a epidemia e a conversão. Última parada de nosso trajeto de pesquisa, esperamos sintetizar ou pelos menos lançar as bases para uma pesquisa futura em que se desenvolvam essas questões com atenção a textos que são posteriores ao longo período de

¹⁷ DERRIDA, 2004, p. 12.

¹⁸ DELEUZE, 2003, p. 259.

internação do autor em Rodez, quando a volta pode significar ainda um renascimento em diferença do trágico e da crueldade.

CAPÍTULO I – A PREPARAÇÃO DA CENA

§1. As Grandes Dionísias¹⁹

Tragédia, quando referida ao mundo grego, designa o gênero surgido em fins do séc. VI a.C., adquirindo centralidade durante o séc. V a.C. em Atenas, quando da realização das Dionísias Urbanas, conjunto de celebrações regulares que aconteciam na primavera e nas quais as representações teatrais estavam inseridas em um dos pontos altos da festividade como reverência ao deus que lhes dava nome.

As Grandes Dionísias – como também eram chamadas em oposição às Pequenas Dionísias ou Dionísias Rurais celebradas nos distritos em dezembro – compunham-se de duas procissões, intercaladas pelo concurso de ditirambos e por sacrifícios em sua passagem entre outras intervenções.

A primeira procissão (*pompê*), de caráter ritual, conduzia a estátua de Dioniso Eleutereu (o libertador) ao teatro, na encosta sul da Acrópole de Atenas. Precedida por um sacrifício no templo situado em um caminho para Eleutéros e preparando-se o êxtase da cidade através de cantos e danças, a primeira procissão convidava os circunstantes que carregavam falos no alto de estacas circundando um falo maior puxado por um carro. Eram realizadas algumas evoluções que tinham um desvio pelo santuário fora da cidade, então, depositava-se a estátua de Dioniso em um altar no centro da orquestra, espaço destinado ao coro, tornando-o sagrado. A procissão durava todo o dia lançando a cidade em atitude de transbordamento e, embora controlada pelo estado ateniense e pelas instituições que a presidiam, oferecia um espetáculo vívido e pleno de atrativos ao transtornar provisoriamente

¹⁹ As reflexões aqui desenvolvidas devem muito aos escritos de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet, no entanto, nossa perspectiva se difere em pontos cruciais exatamente porque a elaboramos de uma perspectiva conscientemente filosófica, isto é, no nosso caso, filosoficamente trágica. Ao contrário dos autores, para quem a tragédia estaria a meio caminho, entre o mito heroico e o nascimento da ficção, entendida pelo viés aristotélico da mimeses (cf. VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 4; p. 215-218), tomamos a experiência grega como ponto de partida e ápice no mundo antigo de determinada experiência que tomava o homem em sua globalidade. Tais questões serão melhor desenvolvidas em momento oportuno.

a ordem habitual implantando um estado de exceção, de suspensão da temporalidade habitual.²⁰

Primeira chave de descrição do drama ático e, portanto, uma preparação para o trágico, a *pompé* se desenvolve sucintamente segundo três aspectos. Primeiro ela designa o deus que chega, convoca e arranca cada cidadão do abrigo privado em função de uma coletividade, de uma celebração *em comum*. Deixando o espaço estrito de identificação do lar, as demandas particulares do círculo sanguíneo, a *phília*, com suas hierarquias e determinações bem desenhadas segundo as conveniências e usos da comunidade, o homem torna-se, em sentido lato, público. Seu corpo já não lhe pertence, atravessado pelas intensidades da multidão, acolhe o outro na sua união com o estranho dessa condição em movimento que é a procissão. Há aí uma deliberada tensão entre o *público* enquanto espaço de ação política, isto é, a cidade reunindo os cidadãos sob uma identidade comum e similaridade de propósitos no interior de um evento institucional – finalidade cívica da festividade –, e o *público* detonador de forças, em outras palavras, a ação de tornar pública a força coletiva frequentemente tolhida pelos mecanismos de organização social, de cerceamento e organização democráticos, força propriamente subversiva e imprevisível, deflagrada pelo elemento do encontro, por um ‘estar junto’ não na união homogênea de identidades ou sob a regência de regras comuns, mas na expansão festiva que torna o indivíduo, se assim podemos dizer, infinitamente divisível.

É interessante lembrar que Dioniso,²¹ deus noturno, inacessível, proliferador de máscaras é, por um lado e por suas características mais radicais, um vetor de alheamento do

²⁰ É sintomático que as celebrações coincidisse com a libertação de prisioneiros sob fiança e a proibição de executar hipotecas. Garantindo um estado de exceção, Atenas ao mesmo tempo potencializa as forças de desbordamento do culto a Dioniso com a condição de controlá-las à distância. Mecanismo complexo em que se opõem a vocação estruturante do estado e o transbordamento da possessão extática.

²¹ A tradição erudita, empenhada em desembaraçar as origens do trágico, comumente ofereceu duas alternativas: ou a tragédia remonta a Dioniso e este, ainda que por viés alternativo, forma a subestrutura do trágico, ou a tragédia nada tem a ver com Dioniso (não nos referimos ao provérbio que, de fato, não aponta para sua origem, mas para o fato de que haveria um desligamento, uma cisão entre a forma teatral, o espaço ritual e a narrativa mítica), sendo uma invenção engenhosa que apenas por acidente histórico surge atada ao cerimonial cultural das Grandes Dionísias. Para nos livrar da falsa alternativa, acreditamos que a pergunta essencial não deve ser a da origem da tragédia, perdida e por isso falsificável por sucessivas interpretações, mas a da relação imediata e presente que o trágico estabelece com os ritos da festa do deus. Em certa medida é esse o caminho trilhado por Nietzsche para quem a tragédia é a consubstanciação do equilíbrio apolíneo – o representativo, a bela aparência,

político, da vida política e, fazendo-o presidir essa celebração cívica, impõe-se consequentemente uma incongruência essencial: vetor que conduz ao político e dele se distancia. Lembremos, por exemplo, que este é o sentido da sua fúria contra Penteu na tragédia *As Bacantes*, representante da pseudo-religião do chefe de Estado; fúria posteriormente voltada para Antígona, esta, incapaz de se desligar da *philia* familiar.²² Em ambos os casos, pseudo-religião do estado e *philia* familiar, trata-se de se liberar dos traços de pertencimento, das redes identitárias, para acolher o outro de si pela via de dois abandonos: deixar a casa e deixar a cidade, aniquilar a consanguinidade e sua versão artificial, a cidadania. A ironia desse chamamento está em que, nas Grandes Dionísias, deixar a casa seja aprofundar-se no fato político que representa a festividade oficial e deixar a cidade seja um acidente, um desvio, uma concessão feita ao Deus que, uma vez consumada, encaminha os cidadãos de volta à cidade-estado.

Ainda mais conflitante é a versão de *As Bacantes*, na qual Penteu abandona a casa real, a casa do governo, trajado de ménade com o tirso na mão, (trans)tornado ele próprio em seguidor do deus, por, paradoxalmente, negar o culto orgíaco de Dioniso em seus domínios, isto é, no interior da instituição que preside e é desestabilizada fatalmente pela ingerência do deus. Há, portanto, pelo que nos apresenta, um conflito, no interior do dionisismo celebrado, entre a participação política do cidadão ateniense e a pulsão anárquica da *manía*, entre as epifanias regulares do calendário e a irregularidade epidêmica do tempo sagrado.²³

Segundo aspecto, em estreita ligação com o primeiro, a *pompé* é uma transformação. Através dela o caminhante produz outro de si ou, mais corretamente, *outro como terceira via de qualquer 'eu'*. Do identitário para a multidão de singularidades uma desagregação festiva ocorre preparando para a conversão trágica por excelência a que se agrega esse momento de alegria, de *jouissance* – momento em que o 'subjético'²⁴ desaparece completamente diante do poder irruptivo do *isso*. Fluindo, por esse instante fora do tempo – que paradoxalmente, como

a lei – com a embriaguez dionisíaca – o ritual, o êxtase –, em nenhum momento cabendo a cada um dos aspectos a preponderância mas estando o verdadeiro sentido do trágico no *encontro* excepcional.

²² VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 19.

²³ DETIENNE, 1988, p. 14.

²⁴ O uso da palavra 'subjético' aqui pode ser abusiva. A subjetividade é uma invenção moderna, relacionada diretamente à ascensão do estado moderno, da burguesia, da propriedade privada, da autonomia do indivíduo, etc. Nosso uso é apenas contrastivo, no sentido de uma individualidade ou 'traço de' que se perde para o indeterminado.

veremos adiante, é tomar as intuições de tempo e espaço em seu sentido puro, portanto, *no* tempo –, há uma suspensão de todos os pertencimentos, uma suspensão do nome e da função. O ‘eu’ ou conjunto irregular de traços de um indivíduo que acompanha a procissão, formado pela sua função e valor para a comunidade – pois estamos falando de um grupo sustentado sobretudo na força da coletividade, da qual se depreende a democracia ateniense como símbolo e fundação –, não se torna, como já dissemos, ‘nós’ como soma dos indivíduos, mas ‘isso’ que age, massa móvel conduzida pela força da possessão extática – ainda que prescrita, nesse ínterim, pelos limites institucionais, isto é, pelo decoro e conveniência cidadãs, o mesmo que os conduz de volta para a cidade depois da visita ao templo do deus e distribui papéis definidos como aos portadores de cesto, de água, de fogo, de taças, de ramos, etc.²⁵

Último aspecto, a forma processual da *pompé* é a epidemia. Seja pela dança, pela música, pela atmosfera de *enthousiasmós* a procissão lança na cidade um tipo de encantamento irresistível que devém no homem o apetite imediato pela vida e a negação furtiva de todos os acordos, de todos os condicionamentos, de todas as admoestações particulares. A etimologia da palavra conduz exatamente à processualização da procissão: *epidemia* pode significar tanto estadia, permanência em um país ou região de uma doença contagiosa quanto o que é próprio dessa região, assim, quando se diz que algo se tornou epidêmico, não se trata somente das circunstâncias em que algo de estrangeiro como uma infecção ou uma praga grassa sobre o povo, mas de algo que a essa região e povo pertence, algo que é a dobra de si, multiplicação de si, isto é, é o próprio povo que epidemiza, dobra-se, multiplica-se, ganha movimento e vulto.²⁶ A epidemia, os incontáveis contágios são a feição pragmática da *pompé*, sua função desbordante para o cidadão tocado pela multidão que dança e canta na sua passagem. É sintomático que o caminho tenha não menor importância do que o objetivo da atividade sagrada,²⁷ de fato, o seu caráter epidêmico ignora um fim e age apenas na condição de multiplicador, de provocador manobrando um ímpeto disseminador ativo. À passagem do cortejo, com seus falos em riste e homens evoluindo, cada cidadão sente-se ao mesmo tempo terrificado e atraído pelo espetáculo de vida ali inflamado.

²⁵ BURKERT, 1993, p. 207.

²⁶ EPIDEMIA. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²⁷ BURKERT, 1993, p. 210.

Deus que chega, transformação/convergência, epidemia, três aspectos da formação de uma atmosfera trágica em Atenas tornadas eficazes no momento em que o cidadão é atraído para a multidão em êxtase. Com esse movimento deambulatório da *pompé* se finda, segundo algumas fontes, o primeiro dia das Dionísias.²⁸

No dia seguinte, acontecia o concurso de ditirambos, em que cada coro das dez tribos de Atenas cantava e dançava acompanhado por flautas ao redor do altar de Dioniso na orquestra. Embora as relações entre a tragédia e o ditirambo sejam ainda obscuras, pode-se afirmar com alguma fiabilidade que os ditirambos contemporâneos das Dionísias Urbanas, entoados como parte do protocolo cívico, são antecidos há muito por um canto exclusivamente cultural e que, se há uma afinidade de forma ou uma precedência de fato entre os primevos cantos culturais e a tragédia tal qual a encontramos na sua forma desenvolvida em Atenas, não há, por outro lado, dependência, isto é, a precedência nos informa muito pouco sobre a tragédia. Pelo contrário, é a necessária transformação do gênero ditirâmico na pré-história do trágico que ressalta a novidade do gênero novo. As passagens de Heródoto sobre Arion, “o mais hábil tocador de cítara então existente e o primeiro [...] a fazer e dar nome ao ditirambo”²⁹ ou, ainda mais esclarecedor, da *Suda*, em que se diz: “Afirma-se também que ele foi inventor do estilo trágico e o primeiro a estabelecer um coro para cantar um ditirambo, a fornecer um nome pelo qual o coro cantasse e a introduzir sátiros falando em versos.”³⁰, insinuam já o embaraço a que nos expomos quando colocamos a tragédia na descendência do canto ditirâmico, *sob a condição* de que o ditirambo seja já outra coisa que não um canto cultural, modificado pelas disposições do espaço e da forma dialógica, em nenhum aspecto decisivas no seu contexto original.

Mais prolífico para a nossa descrição seria colocar a tragédia, o ditirambo, bem como o drama satírico – do qual cabe mencionar argumento semelhante, embora seja ele o que mais retém aspectos dos cantos fálicos³¹ – articulando-se paralelamente, formando um quadro não negligenciável em que se dispõem gêneros reconhecidamente distintos, porém contaminados

²⁸ MALHADAS, 2003, p. 86.

²⁹ HERÓDOTO, *História*. 1952, L. 1, Cap. XXIII.

³⁰ *Suda On Line: Byzantine Lexicography*, alpha, 3886. Tradução minha. No original: “It is claimed also that he was the inventor of the tragic style and that he was the first to establish a chorus, to sing a dithyramb, to provide a name for what the chorus sang and to introduce satyrs speaking in verse.”

³¹ LESKY, 2006; VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005.

mutuamente pelas zonas de vizinhança, gêneros em que o rito e o uso coletivo distinguem mais do que as características formais. A afirmação de Aristóteles na *Arte Poética* de que o drama satírico teria dado origem à tragédia: “Adquirindo extensão com o abandono de fábulas curtas e da linguagem cômica, *que trazia de sua origem satírica*, a tragédia só tardiamente adquiriu majestade”³² indica, sem dúvida, uma precedência temporal – de que é importante frisar a convivência simultânea quando das Grandes Dionísias – mas diz pouco sobre a contribuição do próprio drama satírico na definição da tragédia; pelo menos por esse viés histórico, já que as características que tornam a tragédia um gênero novo surgem exatamente no abandono das formas e funções adequadas a esse tipo de drama. Ainda, a permanência de ambos nos faz pensar que a relação não se deu na forma de *precedência*, mas de *especialização*. Por isso, reconhecer as zonas de vizinhança e de atravessamento no contexto imediato da tragédia constitui tarefa mais fecunda e afim a nossa perspectiva integral do que qualquer outra que se debruçasse sobre certas minúcias históricas. O segundo tipo de pesquisa tem espaço justo em uma genealogia formal da arte trágica, porém, contribui apenas obliquamente para a análise da efetividade do teatro ático e da ‘visão de assalto’ que oferece ao cidadão em sua própria casa. O mesmo pode ser dito do ditirambo, forma de que temos poucas informações e na maioria imprecisas, mas que só adquire sentido, nos limites dessa pesquisa, quando oferece sentido ao drama trágico. Sobre isso falaremos agora.

Segunda chave de descrição, o concurso de ditirambos prepara a tragédia, exaltando o feito dos deuses, sua imortalidade e superioridade frente ao homem, marca a altura da queda trágica que é, em última instância, a tomada de consciência do herói de uma força que se torna, frente aos seus olhos, excesso, – mostrando em tudo a sua impotência quando cotejado pelo que não pode compreender ou atingir. O canto em honra do deus não é apenas uma consagração elogiosa: proporcionando a medida do limite entre mortais e imortais – fronteira que define a condição humana bem como o reconhecimento de sua condição trágica – prepara esse estado de espírito comovido para que os participantes reconheçam, mais tarde, no herói, o incomensurável da própria condição, o desvario da solicitação trágica como demanda impossível e necessária. Nesse retesar de forças, entre o humano e o divino, o homem reconhece o limite que o define, o vazio, a solidão e a impotência.

³² ARISTÓTELES, *Poética*, 1991, Cap. IV, p. 34. (grifos nossos)

Da mesma forma, o sacrifício no intervalo da primeira procissão (*pompé*), antecipadamente desvela o enredo do herói, oferecido como rês ao cumprimento de seu destino. É no “choque aterrador que é a morte, presente no derramar do sangue ainda quente”³³ que se antecipam as cenas sacrificiais da tragédia, a queda trágica da altura separando o divino e o humano. O grito sacrificial, clímax emocional acompanhando o ato puro de cortar-se o animal com a lâmina, insinua o cumprimento do destino do herói, sua ruína que é antes de tudo reconhecimento. Epidemias são também “sacrifícios oferecidos às potências divinas: quando estas descem a terra, quando vão a um santuário, quando assistem a uma festa ou estão presentes em um sacrifício”³⁴, o que sugere que o sacrifício é acolhimento e reconhecimento da potência que me ultrapassa e dá significado ao ato de matar o animal, logo, o próprio herói sacrificado.

Há, de fato, uma rede de reciprocidades: o ditirambo, por suas características encomiásticas, marca a altura da queda tal um obstáculo intransponível, espaço que na tragédia se confunde com o divino, o outro do homem. Celebrando o deus, o canto coral delimita o espaço do sagrado em que participa o homem apenas na forma da dádiva nos momentos de excepcionalidade regulados: a possessão extática, o dom. Participação estranha uma vez que, na condição de preparação para a revelação trágica, inapelável. O sacrifício, por sua vez, marca a queda, a ruína, em suma, a morte já prescrita, o fim irremediável – o que não implica, necessariamente, que ao sacrificado impute-se menos a condição de sagrado, provando a preparação do animal antes da degolação no altar. Os ditirambos e o sacrifício são os mecanismos que preparam a tragédia em toda a sua efetividade e encaminham um sentido forte. As várias personagens sacrificadas presentes na poesia trágica dos três grandes dramaturgos atualizam todos os sacrifícios e a tragédia é, metaforicamente, o ditirambo “profano” da figura excepcional do herói: admirável pelo enfrentamento, a excelência e a responsabilidade frente à revelação no momento mesmo em que se vê diante do destino inapelável, da condição intransponível que a tragédia dá como revelação integral da condição humana em geral, através do evento fatal, isto é, a morte. Morte não como evento puramente físico, mundano, sequer há obrigatoriedade de incidir sobre o herói na forma literal, podendo

³³ BURKERT, 1993, p. 131.

³⁴ DETIENNE, 1988, p. 12.

se converter em desterro e/ou execração, formas alternativas, simbólicas, prescrições visíveis da morte em si mesma e revelações oferecidas à comunidade. Basta que na morte transluzo o aspecto ameaçador da própria vida ou na vida o aspecto final e terrível da própria morte. O sacrifício do herói realiza o cruzamento das duas instâncias ou, mais corretamente, desvela que as duas instâncias nunca estiveram, de fato, separadas. Se o ditirambo lança à altura e o sacrifício satisfaz a queda profunda, a revelação trágica é, por excelência, a supressão da distância.

Um último aspecto relevante na relação entre ditirambo, sacrifício e tragédia: seu significado para o homem é a comunhão. Marcando-se com sangue o limite entre o divino e o humano, revelando a virada da fortuna como destino comum, os participantes se constroem em comunhão, é marcada a sua pertença à comunidade, há uma solidarização no reconhecimento dos limites, da impotência e da solidão comum. É significativo, assim, que ao concurso de ditirambos sigam-se danças e cantos da comunidade envolvida e, ao sacrifício, o banquete que satisfaz o apetite festivo: celebram o *estar* em comum como um *ser* comum. Reconhecimento tácito de quem se conforta na ruína partilhada. Na tragédia esse aspecto compete ao coro, personagem que domina a totalidade do enredo e lamenta a caminhada inexorável do herói para o destino pressuposto, através dele a comunidade se reconhece.

Dando prosseguimento às festividades, após o concurso de ditirambos havia um variado conjunto de procissões (*komos*) em que eram festejados os coristas vencedores, percorrendo as vias da cidade jovialmente ao ritmo de danças e cantos. Novamente os cidadãos eram chamados a abandonar o curso ordinário da vida em proveito de uma *manía* restauradora. Para o cidadão ateniense e para os órgãos do estado responsáveis pela domesticação da parúsia dionisíaca tratava-se da demonstração de saúde e exaltação permanentes – particularmente no *komos* que festeja os vencedores, logo, o melhor da comunidade. Em parte por reforçar os vínculos dos cidadãos, tornados potência estatal, massa comum em um festival com ares de celebração democrática e dispositivo de estado; em parte por aparelhar essa mesma comunidade de linhas de fuga para intensidades que solicitariam permanentemente as fundações ainda em formação da Atenas do séc. V., francamente em transição. O *komos*, celebrando os vencedores, mais uma vez, estrategicamente, aligeira as

potências da multidão anômica – anomia tanto no sentido da ausência de lei e de regras que constituem o estado de exceção festivo, embora parcial, quanto no ‘esquecimento’ ou suspensão temporária do nome, do pertencimento, da família; anomia coletiva seletiva ou parcial, versão instituída e impessoal da afasia anômica³⁵ – arrancando dela alguns sujeitos excepcionais que representam a totalidade e orgulho da comunidade. Há um jogo, portanto, entre a anomia da lei e a anomia da nomeação, pendulando entre a suspensão festiva e o orgulho cívico, entre a liberação e o elogio.

Procissões, momentos de chamamento, de transformação, de epidemia – mas também de contra forças, de expurgação, de tensão – que tomavam a cidade-estado, intercaladas pelo sacrifício e por honras ao deus da parúsia que desaguam na tragédia – tal é esquematicamente a festividade grega.³⁶

As procissões, congregando magistrados, sacerdotes, cavaleiros, conéforas, coros e coregos, cidadãos, metecos e estrangeiros, equilibrando-se entre a supressão dos títulos e das hierarquias que se faz na multidão extática que carrega falos em seu nome, e a necessária institucionalização da festividade tornada anual sob as ordens do tirano Pisístrato e, portanto, programada, normatizada, hierarquizada no nível das funções religiosas e laicas, revela a ambivalência, o aspecto dúbio da emergência do culto a Dioniso e conseqüentemente do teatro na Atenas do séc. V. Comprimida entre o discurso mítico, as *manías* de um deus ambulatório, a possessão de um culto extático, os sacrifícios e a configuração cívica da cidade, a tragédia surge em meio à força epidêmica da procissão e das epifanias regulares promovidas para expurgar pulsões indesejáveis. Nessas condições a procissão torna-se cena, entendida como simulação, fingimento, derivada dos mecanismos estatais, em que o êxtase ocupa o centro da representação.

Uma nova configuração do culto, imbuída do espírito da democracia nascente, revela o teatro ático pendente, aligeirando a pulsão epidêmica de Dioniso, tornando-a regular, programada segundo o calendário dos cultos oficiais, mas igualmente instaurando um espaço

³⁵ ANOMIA. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

³⁶ Nossa descrição tem, claro, inúmeras imprecisões e mesmo a documentação de que dispomos é incapaz de dar conta da festa em sua totalidade. Tentamos aqui, apenas um apanhado dos sentidos que circulam a encenação trágica, uma busca do trânsito simbólico entre a tragédia, o ditirambo, as procissões, o sacrifício. É mesmo uma descrição e mais um programa, uma reserva de sentido.

de expansão selvagem no coração da cidade-estado que serve, paradoxalmente, às questões do estado. Libertando as pulsões de Dioniso *kathársios* no espaço fechado do experimento democrático, a Atenas do séc. V propõe linhas de fuga para as potências indesejáveis que ousariam pôr a perder a condição paradoxal de um estado democrático.

É com razão que Aristóteles estabelece como lugar ideal da poesia o Estado – “os personagens da antiga tragédia não falam retoricamente, mas sim politicamente”³⁷ – com a condição de que a poesia trágica já esteja domesticada e a encenação, assim como os eventos que a circundam, representem a expurgação controlada daquilo que eventualmente pode se tornar indesejável para a manutenção das estruturas conhecidas. Assim, não é apenas porque a tragédia coincide com o período de apogeu democrático do Estado de Atenas após as guerras Médicas que a ela compete à estrutura democrática, de fato, tudo leva a crer que a tragédia faria parte ou se sujeitaria às forças políticas na forma de uma técnica (*tékhnê*), de uma ciência dos negócios do Estado manifesta no conflito dos personagens-cidadãos no interior da democracia encenada, ou pelo menos é o que se pressupõe seja sua função. Momento em que a linguagem do mito já não abarca a nova realidade da cidade-estado, mas igualmente momento em que a recente configuração cívica da cidade é questionada, interrogada em seus fundamentos. Lembra-nos Vernant que não há zona de tranquilidade possível, a tragédia, ou uma determinada leitura sua, como técnica do estado, confronta seu passado mítico, mas, simultaneamente, confronta o Estado nascente em seus fundamentos, enfatizando a permanência de substratos da *diké* antiga na nova,³⁸ tanto quanto gesta algo completamente novo. Com isso não queremos dizer que a tragédia cumpra função política, mas que a vida política e as estruturas sociais absorvam a tragédia através da manipulação cuidadosa das suas potências, através de um tipo de institucionalização que a salva de si mesma, como quem se salva na linha tênue da ruína.

“Ouvi-me: basta de soluços aflitivos! / Não vos considereis vencidas, pois da urna/ saiu uma sentença ambígua, cujo efeito é pura e simplesmente dar força à verdade/ mas sem vos humilhar”,³⁹ pode-se ler nas *Eumênides*. Tal é o tema da *Oréstia* de Ésquilo em que as

³⁷ JAEGER, 2010, p. 285.

³⁸ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005.

³⁹ ÉSQUILO, *Eumênides*, vv. 1050-54. (As traduções das tragédias aqui citadas são de Mário da Gama Kury, edições da Jorge Zahar Editor. Optamos especificamente por essas edições pelo simples fato de abarcarem os textos completos mais importantes sob uma única orientação de tradução.)

Erínias, na última parte da trilogia, são integradas à cidade após Palas Atena decidir-se pela absolvição de Orestes, pacificação provisória do conflito entre a ordem antiga e a nova, inserindo a nova configuração do estado ático, pela interferência do discurso jurídico-moral, no mito em questão que se torna, por seu lado, amortecido quando integrado ao novo sistema, em suma, conversão do Estado patriarcal em Estado jurídico, das Erínias em Eumênides – abrandado, mas, ainda assim, essencial na medida em que, diferentemente da progressiva racionalização percebida na poesia jônica que abandona o mito ou restringe sua presença a arquétipos localizados ou à exortação moral, na poesia trágica o mito novamente é elevado a dignidade.

Podemos dizer que “a cidade se faz teatro; ela se torna, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público”,⁴⁰ direito contra Direito, nobre contra cidadão, deuses antigos contra novos. Pesa o fato ainda de que na então conjuntura nascente, apesar de suprimido o modelo aristocrático por um sistema democrático e eleitoral, permanece o que Jaeger chama de “influxo político-espiritual da aristocracia”⁴¹, presente, sobretudo, no primeiro grande dramaturgo, Ésquilo, para quem o Estado é seguramente o espaço ideal para seus poemas.

Tendo essa breve descrição em mente é possível perceber a complexidade da emergência do fenômeno trágico em Atenas, a rede de vínculos múltiplos estabelecidos pelas Grandes Dionísias. Interessa perceber a capacidade quase infinita dessa festividade de agregar e dissolver todas as tensões da cidade-estado, do âmbito ético-político passando pelo mítico-ritual até o estético, desaguando na encenação do enredo trágico, parte que mais nos interessa e de que permanecem os documentos trágicos, da programação oferecida à cidade. De fato, a tragédia encenada nada mais é do que um ‘ápice’ entre outros momentos igualmente importantes e sua significação mais adequada desponta apenas na medida em que a descrevemos como parte de um fenômeno maior ligado à festa e as suas partes. Atinge-se uma compreensão adequada do fenômeno trágico apenas quando é possível agregar, por um trabalho transversal, todos os feixes de circulação simbólica: do sacrifício do animal com o

⁴⁰ VERNANT; VIDAL-NAQUET; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 9.

⁴¹ JAEGER, 2010, p. 283-285.

sacrifício do herói trágico, da procissão ao mito diaspórico de Dioniso – bem como seu retorno sob disfarces, encenado em *As Bacantes* de Eurípedes – das ruínas aristocráticas ao fervilhante e ainda moldável presente democrático, do transe dos aedos ao trabalho artesanal dos poetas trágicos, passando pela figura do poeta dionisíaco extático.

Uma reflexão posicionada nos eixos de circulação simbólica, transdisciplinar, semelhante à inaugurada por Victor Ehrenberg e Bernard Knox nos anos 50 e continuada por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, permitirá, no nosso caso, ligar simbólica e estrategicamente a tragédia, em um primeiro momento, aos fundamentos que regem os modos de vida ateniense, passando pela festividade das Grandes Dionisíacas e pelo modelo de cidadão proposto nas doutrinas eudaimônicas.⁴²

Não pretendemos nem acreditamos ter as habilidades necessárias, no entanto, para aprofundar nossa reflexão no nível dos teóricos citados, sequer garantimos a precisão dispensada pelo estudioso especializado. O trajeto aqui deverá se assemelhar a um tipo de criação de ‘reserva de sentido’, isto é, uma reflexão regressiva que deseja ampliar as possibilidades de interpretação da poesia trágica para além de questões formais, dando pertinência a bem mais aspectos do que a encenação propriamente dita, estendendo o fenômeno trágico para elementos que o circundam realmente ou simbolicamente, como o sacrifício e as procissões, as premissas dos filósofos e pensadores, o pensamento político no âmbito da democracia ateniense, etc. Tal reserva nos permitirá compreender a futura apropriação da tragédia também para além da encenação, como experiência global.

Nesse intuito, os próximos subcapítulos vão articular alguns aspectos da tragédia no momento de seu experimento mais agudo em Atenas. Nossa primeira pergunta será: qual o âmbito político-social da tragédia e, por conseguinte, do trágico? Quais as relações, as zonas de vizinhança entre a atuação política e a revelação trágica? A revelação trágica é alheia ao político, se pensamos em Dioniso presidindo a arte trágica, ou propõe algo de novo e difícil sobre o que a política retorna em nova configuração?

Segunda pergunta: qual a dimensão estética do trágico? Que a tragédia é objeto estético, nada mais óbvio e as poéticas que a ela se seguiram dão testemunho permanente

⁴² Sobre isso cf.: KNOX, *Édipo em Tebas*, 2002; EHRENBERG, *Sophocles and Pericles*, 1954; VERNANT, *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, 2005.

disso, a começar pela mais antiga e influente, a aristotélica, no entanto, se a tragédia é artifício, o trágico, isto a que a filosofia dos séculos seguintes tomou como problema e tema, recebe por complementação uma dimensão semelhante, do artifício, da engenhosidade, do mecanismo? Em outras palavras, o trágico é a intuição de um mecanismo em funcionamento no momento de sua revelação? Estetização da experiência e do pensamento não como superficialização moral, mas como tarefa das mais grandiosas, opondo o homem ao caráter irresponsável e inapelável do trágico como fazem supor algumas abordagens?

Última pergunta: qual a dimensão religiosa do trágico? Há, no trágico, algo que se aproxime da epifania, da revelação ou mesmo da possessão extática para além da sua menção ao culto dionisíaco? Será o trágico o encontro entre a máxima transcendência da aspiração religiosa com a pura imanência da condição humana, ou mais urgente a sobreposição dessas dimensões, revelada no destino do herói trágico exemplarmente, mas também de todo homem confrontado com o fracasso fundamental dessa questão impossível?

Se a tragédia enquanto gênero nos últimos séculos mobilizou uma atenção em níveis diversos diminuindo a preponderância da análise aristotélica (de cunho quase exclusivamente formal e sobre o qual trataremos ainda neste capítulo), o trágico como atitude de pensamento e experiência fundamental foi frequentemente desenvolvido em termos abstratos, purificado de questões pontuais, históricas, contextuais, tornando-se excessivamente especulativo e, por isso, falseando ou restringindo sua capacidade. Compreender as dimensões do fenômeno trágico grego – ponto de partida de nossa investigação – advém da coordenação entre aspectos chave do experimento ateniense, dentre os quais o chamamento, a procissão e a epidemia, a conversão, tomados como modalizadores de determinada estratégia descritiva, dentre outros, poderão demonstrar a capacidade do trágico de mobilizar a ‘globalidade’ do pensamento e da experiência nos âmbitos político-social, estético e mítico-ritual.

Desenvolver em todas as suas consequências a gênese do trágico em Atenas, é simultaneamente compreender a retomada do trágico no pensamento moderno e, mais fortemente, no pensamento contemporâneo. Nosso objetivo é descrever alguns traços que atentam para a relevância do fenômeno no momento grave da experiência de Atenas para entender as recentes promessas de reintegração – em Schopenhauer, Nietzsche, Deleuze, Rosset e o último estágio de nossa caminhada, momento em que o trágico se converte em

crueldade, Artaud – como um postar-se frente ao trágico, o que quer dizer desde já *no* trágico e, como tal, a condição intransponível da experiência e do pensamento.

§2. As doutrinas eudaimônicas

Segundo o breve panorama descrito no subcapítulo anterior, há uma rede de relações complexas entre a prática política ou, mais precisamente, o aparato democrático que permite seletivamente e de forma restrita a atuação do cidadão ateniense nos mais variados âmbitos, amparado na virtude cívica do espetáculo de caráter institucional que representam as Dionísias Urbanas e o fenômeno trágico propriamente dito, a singularidade de seu acontecimento nesse retesar de forças específico em que se coordenam práticas políticas e religiosas. O encontro entre a tragédia – por seus ‘antecedentes’ na forma do sacrifício e da epidemia, do chamamento e da procissão; também por sua forma, temas e, principalmente, pela encenação e implicações anárquicas do estado de exceção do qual mencionamos brevemente – e o estado democrático constituído, ‘solicitando’ as suas estruturas no momento mesmo em que está como que investido intimamente de disposições e interesses estatais, oferecendo a dupla face do ‘animal cívico’ extático, ou de uma extase domesticada, como se quiser, máscara política de Dioniso *a*-político, oferece uma multiplicidade de entradas possíveis na questão e manifesta a dificuldade do problema. O fenômeno trágico é parte da atitude cívica, um orgulho que concorre para a fama da cidade e, contrariamente, estranho as suas disposições, indócil aos pressupostos e objetivos sobre os quais se ergue a cidadania ateniense.

Uma perspectiva histórica que melhor pode ser atribuída para a compreensão de um fenômeno complexo tal qual foi a emergência do trágico em Atenas se refere a capacidade de agregar e desagregar um conjunto de forças, práticas e discursos que promovem valores, espaços e relações das mais distintas maneiras. A emergência de um fenômeno situado histórica e geograficamente supõe a permanência de substratos discordantes, tensionais, invariavelmente conflituosos advindos de campos distintos entretendo, no entanto, relações

em níveis e repercussões diferentes.⁴³ O que chama a atenção na Atenas da era trágica é que tal arranjo, isto é, as principais linhas de cooperação responsáveis pelo que conhecemos da estrutura político-social da *pólis* grega encontra-se surpreendido por um fenômeno que parece não fazer parte de uma força residual constringendo a estrutura democrática, opondo-se fortemente a ela ou, em alguns casos, oferecendo uma via alternativa. Nem sequer se assemelha a uma concessão à tradição ou traço de atavismo no pensamento presente – tal como a ordem aristocrática permanece no discurso jurídico mesmo depois de seu descenso ou a *diké* antiga, estabelecida pela força, na nova, repousada na persuasão.⁴⁴ Sequer a antiguidade das narrativas que compõem o repertório comum dos poetas contribui para a descrição de um fenômeno de permanência ou mesmo de resgate. Colocadas em nova configuração, subsumidas a uma estrutura formal pelas características do novo gênero e, finalmente, imersas na complexidade da festa com seus múltiplos fluxos simbólicos, as narrativas míticas colhidas do repertório comum tornam-se já *outra coisa* que não a presente na memória coletiva da comunidade. Há um tipo de apropriação exemplar que apenas a tragédia permite, não porque ela se suponha independente do espetáculo que a rodeia ou ‘revolucionária’ no sentido que atribuímos modernamente à palavra, ademais desgastado pela eterna pretensão do novo, mas porque quanto mais fortemente ela agrega as forças a sua volta, seja pelo resgate das narrativas tradicionais, seja pela revelação ela cria oportunidades, em revanche e, ainda com mais força, de unificar determinada experiência que supera e soterra tudo o que em um nível superficial poderia ser contradição.

O fenômeno trágico propõe ao cidadão ateniense, naquele momento, uma visão aporética, isto é, no interior do espetáculo cívico a suspensão irrevogável das condições de validade dos atributos e deveres da vida coletiva na *pólis* – os mesmos que serão mais tarde resumidos por Platão na sua talvez obra mais ampla, a *República* e por Aristóteles na *Política*, ambos referindo-se mais de uma vez à democracia ateniense⁴⁵: do cultivo das virtudes, da

⁴³ Perspectiva tradicional da História, do historicismo, transtornada pelo acontecimento trágico, radical na recusa de uma linearidade teleológica e que só pode ser compreendido como suspensão da própria possibilidade da História. Aproximamo-nos, por esse viés, das *Considerações Intempestivas*, aliás, motivadas em grande parte pelas reflexões acerca da origem (não originária) da tragédia empreendidas por Nietzsche.

⁴⁴ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 221.

⁴⁵ A condição de Aristóteles, meteco, falso cidadão ateniense, é sintomática.

Justiça, enfim, da finalidade última do homem, o Bem máximo como felicidade. Ou mais simplesmente usando de uma expressão própria, propõe-se a suspensão do *instinto moral*, o domínio a que esses qualificativos pertencem, e, por conseguinte, da busca fundacional da ética⁴⁶ e da prática política ‘verdadeiras’. Unidos sob o nome de *instinto moral*⁴⁷, fundamentos e fins da prática política e da ética individual – termos afins quando subsumidos à busca eudaimônica que lhes dá sentido – são devorados por uma revelação radical que converte o homem moral, animal cívico segundo a definição de Aristóteles, em indivíduo “sem clã, sem leis, sem lar”,⁴⁸ em homem trágico, irreconciliável com a socialidade espontânea, obstinado em seu recuo, débil no desejo de assumir a posição e o destino que lhe foram socialmente ofertados por razão do esvaziamento dos pressupostos sob os quais está assentada toda a maquinaria da vida coletiva.

Se distinguimos algo mais do que uma disparidade conflituosa entre a condição político-social do cidadão ateniense e o fenômeno trágico, se antevemos no fenômeno trágico o surgimento de uma experiência vital e irremediável como parecem acenar as alusões presentes no subcapítulo anterior, devemos começar por descrever os principais qualificadores do *instinto moral* por representarem de maneira ampla o fim último da ação humana assim como desejavam seus partidários: o ‘bem viver’ ou as doutrinas *eudaimônicas*.⁴⁹ É pelo vínculo obrigatório entre o estado democrático e as recomendações eudaimônicas, desenvolvido gradativamente desde períodos anteriores à grande época trágica de Atenas, atravessando-a e atingindo a maturidade no seu momento crepuscular através dos discursos pronunciados pela filosofia moral dos três grandes do período clássico, que pretendemos compreender a excepcionalidade da posição do trágico em Atenas. Embora sua elaboração doutrinária, como dissemos, tenha sido posterior ao apogeu trágico – principalmente na filosofia platônica, perpassada toda ela por essa necessidade inviolável de coordenar a justa medida ao fim de

⁴⁶ O termo *êthos* tem em Homero o sentido concreto de habitat, refúgio ou esconderijo. O sentido a que fazemos referência aparece depois de Hesíodo e designa uma maneira de ser habitual, de costume ou caráter.

⁴⁷ *Intinto moral* designa aqui o liame entre o bem (*agathos*) e a prudência, moderação (*sophrosyne*) do ponto de vista utilitarista.

⁴⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 1997, 1253, a10-30.

⁴⁹ Temos total consciência que a tradução de *eudaimonia* por felicidade é pobremente aproximativa como demonstra Vlastos em *Socrates: Ironist and moral philosopher* (1991, p. 200-203). No entanto, essa deficiência não interfere no fato de, seja este ou aquele o sentido mais preciso, há um ‘termo’ colocado como finalidade última, como origem e destino da atividade humana.

uma vida feliz em um universo de valores morais⁵⁰ –, seus ecos são bem mais antigos e podem ser encontrados na *areté* homérica, nas recomendações da *sophrosyne*, em algumas passagens dos pré-socráticos e, em medidas variadas, disseminadas nos mais variados âmbitos da cultura. Sem dúvida, as doutrinas eudaimônicas, mesmo quando não sistematizadas por preceitos estritamente doutrinários, quando não subjugadas ao discurso moralizante de ordem pedagógica, formam parte importante da vida espiritual grega, particularmente ateniense, berço da democracia.

§3. Pré-história da *eudaimonia*

Sabe-se que desde os primeiros registros que chegaram até nós, seja obra dos poetas-filósofos pré-socráticos ou dos filósofos não poetas da idade clássica, reflete-se sobre a natureza da felicidade do homem – aqui entendida como maneira de vida mais proveitosa e por isso desejável –, o ‘bem viver’ configurado na vida perfeita. Tomando por exemplo as epopeias, nas quais o caráter pedagógico ou exemplar começa a se tornar problemático para a filosofia socrática, nota-se, no entanto, que, mesmo distanciadas no tempo e pertencentes a contextos completamente diferentes tanto o texto poético remetendo ao passado micênico quanto a filosofia empenhada nas novas formas de socialização da democracia ateniense permanecem imersas em pelo menos uma motivação comum formando, assim, um mesmo universo de valores amplamente compartilhados tanto na crítica quanto no assentimento, indiferentemente apontando para convenções religiosas ou tradicionais. Há em ambos a busca de uma concepção do ‘bem viver’ ou da melhor forma de vida, como busca de uma justa medida que afastasse os homens dos excessos e descomedimentos da vida indisciplinada, a vida das paixões.⁵¹ A prudência ou ‘bom-senso’ (*sophrosyne*), um dos principais topos dos

⁵⁰ Alguém poderia argumentar que em Platão, ou pelo menos naquele que entra em cena o primeiro Sócrates, não há de fato uma doutrina e que o axioma de ‘mestre do não saber’ socrático basta para afirmá-lo, no entanto, ainda que a concepção de saber no Platão socrático seja de caráter negativo, é evidente que permanecem nos diálogos certas positivities que lhe dão sustentação, entre elas as recomendações de prudência e temperança (*sophrosyne*), em nenhum momento necessitando reexame, mas apenas ‘justificação’.

⁵¹ Há a importante exceção do cinismo, doutrina de uma das escolas socráticas, que conhecemos apenas por testemunhos. Em *El dedo de Diógenes*, Robles (1996) demonstra o paradoxo da lei social, isto é, a maneira como

discursos gregos, define esse elemento chave da experiência grega. Recorrente nos diálogos platônicos e tratados aristotélicos, constitui referência comum no universo espiritual e prático remetendo a origens místicas e sociais remotas, muito provavelmente anteriores ao período homérico. No dicionário Lidell e Scott⁵², *sophrosyne* aparece com os significados de saúde mental, prudência e discrição, bem como moderação dos desejos, autocontrole e temperança; opondo-se à *hybris* que significa violência excessiva, desmedida, transgressão, decorrentes do orgulho, do apego às paixões. Grande parte dos conflitos presentes na poesia trágica, e em menor grau nas epopeias, foi submetida a essa oposição – ainda que, como desejamos demonstrar, a poesia trágica se dispa em passagens-chave de qualquer conotação moralizante ou pedagógica por força de sua própria estruturação e, até mesmo, ganhe ares de irrelevância em tragédias fundadas nas disposições do acaso, como parece ser o caso de *Édipo Rei*, nosso principal exemplo.

Em traços gerais, o homem pautado no bem viver era aquele que em sua vida tinha por referência a prudência e a moderação, procedimentos que eram tomados como insistentemente bons e desejáveis. Em outras palavras, o bem (*agathos*) como finalidade última e qualificativo do homem na vida, é exatamente um agir prudente e consciencioso, contrário à prática dos excessos e desregramentos. Trata-se, se damos crédito a Roscher e Defradas, estudiosos do culto de Apolo aventados por Foucault⁵³ para fundamentar seu pensamento sobre a história das relações entre a subjetividade e a verdade – de que também devemos nos ocupar mais adiante pelo viés trágico –, de interpretações abusivas ou simplesmente interpretações interessadas conduzidas pelas filosofias morais posteriores dos três preceitos ou recomendações rituais lidos pelos que vinham consultar o deus: *medèn ágan* ou ‘nada em demasia’, os *engýe* ou cauções e o célebre *gnôthi seautón* ou ‘conhece-te a ti mesmo’. As três recomendações rituais nada mais eram do que sugestões práticas: já que está

os mecanismos de controle social não apenas são incapazes de conter as paixões como, por seus meios, acabam por fomentar a desmedida, o excesso, as relações de poder etc. A volta à natureza e à simplicidade cínicas não significam, portanto, volta à vida das paixões, à ‘espontaneidade’ que se presume característica do selvagem mas à simplificação através da dissipação das complexidades presentes na lei social. O cinismo não é nem ‘justa medida’, nem espontaneidade absoluta das paixões, mas ‘lei natural’ alheia às forças artificiais daquela imposta exteriormente.

⁵² SOPHROSYNE. In: LIDDELL, Henry George; DRISLER, Henry; SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. New York: Harper & Brothers Franklin Square, 1883.

⁵³ FOUCAULT, 2004, p. 6.

disposto a inquirir o deus, não coloque questões em demasia, retenha apenas as úteis reduzindo ao máximo o que quer que tenha em mente; não faça compromissos que não possa honrar; e, por último, analisa em si mesmo as questões que deve colocar, posto que não as deve colocar em demasia, esteja atento ao que é realmente necessário perguntar. Três recomendações práticas posteriormente transformadas em fundamento doutrinário. Tome-se, por exemplo, um trecho do *Fedro*⁵⁴, em que Sócrates faz referência à inscrição de Delfos *gnôthi seautón* ('conhece-te a ti mesmo') convertendo-a sutilmente em uma investigação sobre o próprio do homem, o ser do homem, se um monstro brutal como Tífon ou um "animal mais dócil e mais simples ao qual é conferido um quinhão divino e [ao mesmo tempo] humilde pela natureza."⁵⁵ Há, segundo nos parece, uma condução da inscrição de um âmbito prático-ritualístico para outro que podemos qualificar por moral, este último tendo preponderância na idade trágica. Sobre esse aspecto, atribuído ao *instinto moral* da filosofia clássica, principalmente de Platão e Aristóteles, falaremos com mais precisão adiante.

À parte isso, variações de ordem pedagógica aconselhando a prudência ou *sophrosyne* em detrimento da desmedida ou *hybris* podem ser encontradas nos versos dos poetas líricos,⁵⁶ em fragmentos dos pré-socráticos, nas epopeias e com frequência significativa nas próprias tragédias, em que a visão privilegiada do coro permite o conselho consciencioso. A moderação nesse momento ainda não se articulava a uma doutrina político-moral, como virá a transparecer na época clássica através principalmente de Platão, mas a normas de conduta originadas da devoção aos deuses, resultado do reconhecimento da condição precária do homem, uma vez que a piedade se manifestava apenas naquele que se reconhecia tal o 'sonho de uma sombra' na bela expressão de Píndaro, não podendo, por isso, agir além de suas forças. Somam-se a isso intuições de ordem prática e aforismos da vida cotidiana em que tais recomendações atuam como medidas de 'bom-senso', sabedoria pragmática.

⁵⁴ PLATÃO, *Fedro*, 229e. (Utilizamos em todas as citações de diálogos platônicos a coleção *Diálogos* da Edipro com tradução, notas e textos complementares de Edson Bini.)

⁵⁵ PLATÃO, *Fedro*, 230a.

⁵⁶ Dentre elas esta passagem do *Isthmo* de Píndaro: "Se jamais um mortal foi digno de ver seu nome celebrado pelos seus concidadãos, ornado pelos dons da fortuna e da vitória, saiba, no entanto, preservar seu coração do orgulho, filho insolente da Saciedade. Ó Júpiter! É de tu que os homens recebem as grandes virtudes, mas a prosperidade, cujos fundamentos se apoiam sobre uma sabia providência, não pode se acumular e durar, provindo ao mesmo tempo da perversidade do coração não sendo assim mais do que florir de uma flor passageira." In: FALCONNET, 1862, s. p.

A *sophrosyne* pensada na chave da prudência e da moderação abarca certamente um campo amplo e heterogêneo, sem origem determinada se insinua no discurso dos filósofos e poetas, nos conselhos e práticas do cidadão médio, na palavra dos sacerdotes, na palavra de legisladores como Sólon, fundador da democracia ateniense, ao qual a Suda chega a atribuir a autoria do *medèn ágan* ou ‘nada em demasia’ e do *gnôthi seautón* ou ‘conhece-te a ti mesmo’. Modificando-se parcialmente, agregando novos sentidos mediante a intervenção de contextos e personagens diversos a cada nova ocorrência, permanece, no entanto, seu aspecto essencial, arquetípico e plenamente familiar para o homem grego já há várias gerações antes da instituição da Atenas democrática, imprescindível aquele nascido à sua luz, para quem os ditames têm importante significado cívico.

Tomando-se um exemplo bastante conhecido, é essa a raiz da admoestação de Palas Atena a Aquiles na *Iliada*, considerada uma das primeiras exortações de ordem ‘moral’ da tradição grega. Incitando-o à virtude, a deusa oferece ao herói recompensa pelo aplacamento da fúria desmedida (*hýbris*) contraída por ocasião da ‘injusta’ separação dos espólios de guerra pelo chefe dos argivos: “Prêmios três vezes mais belos virás a alcançar muito em breve, / por esse insulto de agora. Contém-te, portanto, e obedece.”⁵⁷ Submisso ou, pelo menos reconhecendo o valor das palavras, era estabelecido o vínculo de autoridade entre a deusa e Aquiles, bem como a sociedade de interesses através da conveniência do conselho para ambos: “Deusa, é razoável que às ordens das duas [Atena e Hera] me mostre obediente, / ainda que muito irritado me sinto. É, de fato, mais útil. / Os deuses folgam de ouvir aos que sempre submissos se mostram”.⁵⁸ A prudência, a moderação (*sophrosyne*) simbolizada pelo refreamento da ira (*mênin*) naquele instante nada mais eram, nesse caso, do que a observação dos limites impostos pelas divindades, sem o qual se arriscaria o equilíbrio do acordo mútuo, origem de toda desordem e impiedade. Prudente era o homem amigo da divindade, atento ao acordo e por ele guiando seus atos. Amigo da divindade e de si mesmo, resguardando-se de males e atento à promessa da tripla recompensa oferecida ao subordinado cauteloso.

Vê-se claramente por esse exemplo que, apesar da posteridade reconhecer o trecho da censura a Aquiles sob o pretexto de prescrição moral, seu caráter é bem mais pragmático e só

⁵⁷ HOMERO, *Iliada*. Canto I, vv. 213-214. (Todas as citações das epopeias de Homero vêm das conhecidas traduções de Carlos Alberto Nunes, salvo no caso de indicação contrária.)

⁵⁸ HOMERO, *Iliada*. Canto I, vv. 216-218.

por displicência se aproximaria dos sentidos modernos trabalhados pelos tratados morais. No episódio em questão, o herói é convocado não a um agir que visa o *bem* e, dessa forma, seja plenamente justificado; escutar a deusa e seus conselhos se converte em acordo pontual pesando-se individual e coletivamente as restrições e retribuições. Apesar disso, permite perceber adaptado a contextos distintos um universo pré-moral, pré-sistemático disseminado pelas manifestações anteriores aos filósofos moralistas, a começar por Sócrates, a quem coube a codificação, generalização e justificação dos pressupostos.⁵⁹

Outra maneira de se conceber o modo de vida feliz, instituindo por isso uma imagem arquetípica da mentalidade grega, vamos encontrá-la no código de conduta cavalheiresco do período micênico: guiado por um sentido aristocrático, interessado, os relatos sobreviventes do período arcaico dão mostra de uma civilização que concebia a felicidade como a virtude dos homens eficientes na realização de determinado empreendimento. A virtude ou ‘excelência’ (*areté*) é a palavra que designa essa motivação, recorrente nas epopeias, e, seguramente, apreciada pela nobreza micênica que lhe serve de modelo, dados os traços apologéticos comuns do gênero.⁶⁰ Superficialmente, podemos dizer que a felicidade, ou modo de vida feliz porque desejável e modelo de atuação para os demais, estava associada a determinado pertencimento de classe ligado por sua vez à excelência da ação, à virtude por ela demonstrada, principalmente à distinção e à fama dela decorrente. O nobre era invariavelmente aquele que apresentava um conjunto de ‘excelências’, justificando a posição de comando e reforçando a estrutura social assentada. De fato, no período em questão a nobreza cavalheiresca detinha todo o ideal de formação do indivíduo, a *areté* era, portanto, a virtude aristocrática, as excelências da classe dirigente.⁶¹ Virtuoso (*áristos*) é o homem de

⁵⁹ Um impasse pode decorrer dessa posição: haveria de fato um ambiente pré-moral antecedendo a filosofia moral da idade clássica, ou é apenas através de nosso olhar já contaminado pelo conteúdo doutrinário que podemos perceber algo dessa ordem? Acreditamos na concorrência mútua desses fatores para compreender a transição entre o puramente pragmático e o moralmente motivado.

⁶⁰ O *Vocabulário grego da filosofia* de Gobry acrescenta algumas derivações formando o campo semântico do verbete: “[*areté*] deriva de *áres* que, quando nome próprio, designa o deus da guerra (o Marte dos latinos) e, quando substantivo comum, significa combate e coragem. Da raiz *ar-* tem-se *áristos*: valente, valoroso, mas também *ársen*: varão, viril, donde, forte, corajoso; e, provavelmente, *árkho*: comandar, deter o poder; e *arô*: semear, fecundar (donde: instrumentos aratórios). A virtude, portanto, no sentido moral é força da alma tendente ao bem.” (2007, p. 25).

⁶¹ O modelo representado pelos heróis épicos ultrapassa amplamente a sociedade micênica que os fez nascer, devemos por isso buscar nos mitos cantados, por hiperbólicos que sejam, as melhores referências do *ethos* aristocrático.

méritos e qualidades que o colocam em lugar de destaque, excepcional entre os comuns, digno de admiração para sua geração e as vindouras.⁶²

Retomando ainda os textos épicos, havia a *areté* guerreira, prerrogativa de Aquiles e que domina quase a totalidade da *Iliada*, a *areté* associada à astúcia (*métis*) de Odisseu, os conselhos de Nestor, a arte profética de Mérope, a força de Ajáx, a soberania de Agamêmnon, a arte de Demódoco etc. O herói, em resumo, é virtuoso (*aristói*) pelo benefício da linhagem, por si só um qualificador; pela potência guerreira, a coragem que o coloca na vanguarda das tropas e o qualifica para o posto de dirigente e atuante no campo de batalha, os extraordinários atos de coragem que serão cantados pelas gerações de *aedos*; pela nobreza de alma, sempre além da gente comum; pela astúcia no campo de batalha e nos discursos; pela previdência nas situações limite; pela força confirmada no combate; pela liderança no campo de batalha e nas assembleias de reis; etc. Tais traços da *areté* ou ‘excelências’ formam o ideal de vida nobre e desejável e, apesar de designados por força de uma classe dirigente que se coloca como herdeira de linhagens antiquíssimas, ávida de glórias e honras, representam para o período micênico e particularmente para os períodos arcaicos e posteriores um dos primeiros códigos de conduta imputados ao homem que quisesse ser reconhecidamente bom. A excelência estava ligada a modos de ação úteis para o indivíduo formando uma autoridade desejável, porque recompensada pela exaltação permanente; mas igualmente úteis para a coletividade, reforçando os seus laços e interesses comuns no encaminhamento da finalidade última, não menos que o Bem (*agathón*), usando-se de um anacronismo surgido na filosofia clássica posterior.

Interessante observar, nesse caso, que a excelência guerreira, mais do que os outros qualificativos – principalmente a *areté* de Aquiles – podia se chocar com a prudência e a moderação (*sophrosyne*), uma vez que o indivíduo pautado pelos ideais do primeiro termo, tendo necessidade de se destacar, estaria apto a cometer atos além de suas forças, arriscados demais para serem qualificados de sábios ou pensados. Sendo a guerra e as altercações as circunstâncias em que valoroso coloca à prova suas capacidades e ao mesmo tempo exerce seu poder, parece natural que nesses estados iminentes o excesso se torne um risco permanente.

⁶² Cf. Nestor (*Iliada*, Canto I, v. 247-249 e *Odisséia*, Canto III, v. 243-245), a arte profética de Mérope (*Iliada*, Canto II, v. 831-322), a força de Ajáx (*Iliada*, Canto XII, v. 321-325), a soberania de Agamêmnon (*Iliada*, Canto I, v. 277-281), a arte de Demódoco (*Odisséia*, Canto VIII, v. 471-521).

Quando o poeta da *Iliada* anima o herói a que seja o melhor ou enfatiza suas qualidades, não espera que este aja com prudência e moderação, examine suas ações em busca da justa medida, mas que obtenha triunfos na guerra e nos discursos. Odisseu, o personagem privilegiado pela *métis*, é exatamente o herói que mais se aproxima da incorporação da excelência guerreira à determinada prudência nos atos, o valor do empenho individual dos atos ao comedimento das palavras e dos conselhos, termos incompatíveis, sobretudo na *Iliada* – pois um excelente guerreiro também é aquele que reconhece o momento de recuar, tanto quanto o de avançar as tropas, ponderação guerreira fortemente pragmática muitas vezes pronunciada nos conselhos argivos e que serve de ‘modelo’ para os gregos das eras posteriores muito mais do que o ato heroico desmedido, culminando na morte em troca da esperança de exaltação e honra posteriores. Apesar dos episódios da *Odisseia* serem usualmente carregados de atos cruéis, assassínios, embustes e toda sorte de trapaça e, segundo nossa sensibilidade moderna, por isso mesmo ‘excessivos’, o próprio fato do herói ter tido sucesso em seu retorno através de todas as peripécias e subterfúgios duvidosos adotados demonstra a positividade das ações, sua eficácia real.

Talvez, por isso mesmo, na condição de hipótese de passagem, os traços formativos das questões que despontam na mentalidade grega dos períodos seguintes, preocupados em instituir uma moral sob a nova configuração democrática – e mesmo daqueles que estavam em contato vivo com as narrativas míticas e, certamente, admiravam o heroísmo sem por isso se entregarem a rompantes semelhantes – devam ser buscados mais nos qualificadores de Odisseu do que na figura de Aquiles, tomado pela ira (*mênin*) e por isso cego para a falta de moderação de suas escolhas, amplamente pautadas na glória do guerreiro de grandes façanhas e curta vida – tornando-o um personagem mais afeito à *hýbris*. Odisseu representa, por seu turno, significativamente parte da questão que a filosofia moral desde Sócrates vai se colocar: se de um lado ele é o personagem privilegiado pela *métis*, da presciência e do cálculo, principal motivo de seus sucessos, não se pode dizer com isso que ele não cometa descomedimentos de toda ordem, ou seja, convocado mais de uma vez pelo prazer oportunista, as paixões que vem dos sentidos embriagados seja pelo banquete de Circe seja pelo canto das nereidas. Ou ainda, é impossível negar que sua presciência e cálculo estejam muito distantes do saber filosófico tão apreciado pela filosofia moral, que chega a incluir a *episteme* na equação das interrogações

éticas e envolve o ascetismo presumido na libertação de uma vida pautada nas paixões imediatas do corpo.

A questão se põe precisamente porque a *hýbris* de Odisseu é ‘domesticada’, em outras palavras, racionaliza-se para ser fruída, ainda no mesmo campo semântico, é fruída segundo um racionamento adequado, pois se o herói ultrapassa os limites da prudência, e ele comete esses desarrazoamentos em inúmeras oportunidades, sempre o faz resguardando-se das consequências, posição condenada posteriormente na filosofia moral platônica que tem como prerrogativa a renúncia a qualquer ato que ultrapasse os limites da justa medida, única forma de vida desejável.

Tratando-se para filosofia platônica de uma passagem da virtude dos *aristói* para a virtude política de funcionamento do *demos*; da exaltação e respeito aos valores de um grupo bem definido que é, por esses valores próprios considerados agente agregador de identidade e submissão, sustentado simbólica e socialmente, para o senso coletivo democrático do bem comum e das virtudes segundo artes específicas em favor da coletividade, Odisseu torna-se um problema, até mesmo um entrave pedagógico – principalmente se considerarmos a máxima de que os dois principais textos épicos constituem-se educadores da Grécia até então, apontando para os sucessos de um herói em todos os sentidos ambíguo em seus atributos –, para a instituição de uma ética universalizante pautada no interesse da comunidade e na especialização das artes e das funções, portanto das virtudes.⁶³

Um trecho modelar da narrativa de retorno à Ítaca, longamente lembrado pela tradição literária, filosófica e iconográfica, trata do encontro com as sereias no canto XII e sua curta menção na forma de recordação no canto XXIII – um trecho em que recai a suspeita de interpolação tardia. Decerto podemos observar na primeira e mais longa passagem dicas valiosas sobre a configuração do problema ético: o encontro com as sereias forma uma narrativa de saber pragmático ou presciência que, dirigida a qualquer um, permite prescindir, paradoxalmente e temporariamente, de qualquer conhecimento e assumir o prazer conflagrado, em outras palavras, na narrativa do herói o *saber* ou simplesmente a *métis* serve

⁶³ “Um homem possuidor da *métis* tem uma sabedoria que é variada e que lhe permite um grande leque de recursos, de desembarços para as situações críticas ou para o melhor exercício de um ofício.” (VIEIRA, 2008) A *métis* de Ulisses é um para-saber mais do que uma virtude específica.

ao *sabor*, recomendado por Circe e acolhido com satisfação por Odisseu – “Somente a mim concedeu que as ouvisse”⁶⁴. Por sua posição de chefe e tendo submetido Circe, ele é agraciado pelo canto mavioso das sereias, pode fruir dessa desmedida que em outras circunstâncias o arruinaria, esquecendo-se até mesmo de si e levando-o ao destino dos cadáveres de homens empilhados, na condição de estar atado ao mastro enquanto seus companheiros tendo os ouvidos tampados com cera o impulsionam para além da ilha funesta daqueles seres.

A *hybris* de Odisseu, identificada com esses momentos em que se utiliza de astúcia para gozar de prazeres que lhe são reservados apenas no risco – veja-se episódio semelhante quando após seus companheiros terem sido transformados em porcos aceita o banquete de Circe, indo em seguida ter com a feiticeira em seu leito após juramento desta⁶⁵ –, representa um problema ético, pois forma a imagem de um herói que se recusa a abdicar, que se recusa à ascese necessária à razão como apresentada nos diálogos. Assumindo o prazer do canto das sereias, Odisseu aceita perfazer o caminho inverso da ascese platônica, representada pelas três palavras gregas que designam o som emitido pelas sereias: declinando do *aoïde* – não a voz, mas o hino propriamente dito, em termos psicanalíticos lugar do simbólico e da lei, perfeitamente aplicável aqui –, passando pelo *op’s* – voz humana com sua variada expressividade, predominando o sentido físico, a harmonia e a sedução – até o *phthoggos* – canto enquanto grito, grunhido, associado à animalidade e à morte –, último ponto da descida.⁶⁶

Mas o escândalo não está apenas no fato de que Odisseu seja condescendente com esses momentos hedonistas que adquirem gradativa importância no desenvolvimento do retrato do herói astucioso, mas sim no fato de que, apesar dos seguidos declínios que o aproximam dos grunhidos do animal, que desfazem as hierarquias – a recriminação dos companheiros que visa, “após um ano completo, todos os dias à mesa, comendo e bebendo a vontade”⁶⁷, avivar no peito a pátria, o destino reservado do herói que regressa –, que, enfim, permitem uma infinidade de pequenas sujeições às circunstâncias prazenteiras não obstante os riscos e o futuro que lhe reserva Ítaca e os seus, ele, extraordinariamente, alcance sucesso.

⁶⁴ HOMERO, *Odisséia*, Canto XII, vv. 160.

⁶⁵ HOMERO, *Odisséia*, Canto X, vv. 320-347.

⁶⁶ Sobre isso conferir os três verbetes em *A homeric dictionary for schools and colleges* de Keep (1895), bem como a explanação de Bentata em *O canto da sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna* (2009), em que se desenvolve a análise das três palavras gregas.

⁶⁷ HOMERO, *Odisséia*, Canto X, vv. 467-68.

O desfecho do périplo de Odisseu será por isso, direta ou indiretamente, uma afronta à nascente filosofia moral, e uma questão a se debater mediante a força da narrativa épica na formação da mentalidade grega.

Dizemos com isso que o herói da *Odisseia*, ironicamente, articulando a excelência da *métis* à prudência, invariavelmente recorrendo a subterfúgios duvidosos como a fruição protegida e cômoda, se torna *significativamente* um problema político e conseqüentemente ético para as gerações posteriores que, mesmo não o mencionando tal uma fábula inspiradora – a condenação das ações ímpias de Sócrates contra os deuses olímpicos permite facilmente condenar o herói da *Odisseia* por motivos semelhantes –, se vê conectada àquilo que desenha o impasse: se Odisseu representa esse modelo nada ‘exemplar’, então qual a melhor forma de articular a *areté* à *sophrosyne*, ou seja, como ser prudente, portanto justo na excelência e excelente na moderação, sem que essa tarefa se veja subitamente solapada pelas paixões ou subvertida por estratégias equívocos e moralmente duvidosos nos quais a própria razão, ferramenta da medida e do justo, pode interferir negativamente. Embora ‘originados’ de épocas distintas, ambos os valores são colocados, enquanto propostas fundamentadas em um modo de vida feliz e desejável, portanto paradigmático, em constante relação nos discursos filosóficos, jurídicos e mesmo poéticos de pensadores clássicos como Platão e Aristóteles.

Ainda se referindo ao universo cavaleiresco, pautado na *areté* homérica em suas duas versões (*areté* racionada ligada a uma *métis* arriscada e moralmente duvidosa em Odisseu, *areté* radical em Aquiles, afeita a *hýbris*) e suas continuidades que passam pelas elegias de Tirteu ao ideal cavaleiresco espartano,⁶⁸ tanto prudência e moderação (*sophrosyne*) quanto a excelência cavaleiresca (*areté*) estão indubitavelmente associadas a qualidades exteriores, aparentes, traços de superfície que designam não um estado ou qualidade do homem, mas a sua relação através das ações com situações específicas de conflito ou habilidades para a guerra

⁶⁸ Jaeger nos lembra que Tirteu, tal qual Homero, “não é uma individualidade poética no sentido atual: é expressão do sentir geral” (2010, p. 117), em outras palavras, a própria *areté* desenhada para as intenções de Esparta: “Belo é tombar em sangue um bravo herói / Que lute pela pátria lá na frente! / Em mendicância andar? Nada há pior/ Que um homem se arrastar como indigente, / Ao léu seu pai e a mãe jogada às ruas, / Filhos e esposa a receber desdêns, / De todos a quem peçam de mãos nuas. / Ofende o peito, enluta a raça quem/ Suporta o riso alheio e escarninho. / Se mal andamos nós sem um vintém, / E sem que um sonho bom nos encaminhe, / Morramos pela pátria, nosso bem, / Que é vil à vida assim ter um carinho.” (Tradução: Antônio Medina Rodrigues)

e para a tomada de decisões, assim como a correta submissão aos deuses, a integração participativa na comunidade e o exemplo promovido para a descendência – nada mais natural para uma mentalidade ainda não certa da posição da vontade individual na condução da própria vida bem como no quinhão dos méritos.⁶⁹ De um lado, virtuoso (*áristos*) é o homem amigo dos deuses e dos seus pares/sócios, que toma decisões justas, precisas, repercutindo no ‘bem viver’ da comunidade de que faz parte: eis o indivíduo agraciado pela *sophrosyne* – o que significa que o justo nesse caso é construído unilateralmente, trata-se da ‘minha justiça’. Não há separação entre o privado e o público, a prudência é a arte de coincidir desejos particulares e ideais coletivos fundada em uma pragmática do ‘bem viver’, motivada pelas admoestações dos sacerdotes e deuses que formam o panteão venerável.

De outro lado, admirável era o homem que, nos seus atos e palavras, com maior perfeição incorporasse o ideal de vida cavalheiresco, isto é, de excelência, agindo de forma apropriada no amparo dos seus nas situações limite, mostrando-se por isso eficaz na sua tarefa e sendo recompensado no canto dos *aedos*, que o imortalizariam celebrando seus feitos pelos quatro cantos da hélade, reputação fundada desde o seu nascimento por um atavismo social irremovível. Com efeito, observa-se que o ideal de vida perfeita, em ambos, era, por assim dizer, uma concessão ou imposição ao grupo, um agir segundo códigos convencionados e acolhidos por todos porque *fundamentados*, em um pré-requisito *fora de questão*, diríamos, *fora do jogo*: o atavismo social da *areté*; o acordo com o divino, os valores transmitidos pela tradição e disseminados no grupo no caso da *sophrosyne*.

É importante lembrar que o termo *eudaimonia* não aparece nas epopeias, só tardiamente e já vinculado quase de forma exclusiva ao âmbito moral de atuação, torna-se um *topos* do discurso grego.⁷⁰ O ideal de ‘felicidade’ – e usamos a palavra ‘felicidade’ com as devidas restrições por representar aproximativamente o sentido do vocábulo grego –, a forma de vida adequada que se pode depreender das noções de prudência, moderação (*sophrosyne*) e

⁶⁹ Cf. o artigo “Esboços da vontade na Grécia antiga” de Vernant e Vidal-Naquet (2005); Também Jaeger coloca apenas na poesia jônica o nascimento do indivíduo no pensamento grego.

⁷⁰ Basta perceber que o termo está presente nos pensadores pré-socráticos, na sua maioria em busca de fundamentos para a conduta em geral, mas está ausente nas epopeias, para entender o esforço ainda maior da geração moral da filosofia grega em interpelar de forma abusiva o caráter educativo dos textos épicos. Sobre a não ocorrência do termo *eudaimonia* nas epopeias gregas, consultar Festugière. *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, 1967, p. 268-288. Citado por COSTA, Valcicleia Pereira da. *O topos do discurso da eudaimonia no discurso ético-político de Platão*, 2004.

‘excelência’ (*areté*), aqui restritos ao pensamento pré-trágico, se refere à posse de determinados bens, aspirados por todos e reconhecidos claramente pelo grupo na forma de palavras e ações: a ordem, a medida, a proporção mas também a força, o destemor, a altivez etc. Para a nossa reflexão basta observar que, na pré-história do trágico e da filosofia clássica, delineia-se uma concepção de vida perfeita, de ‘bem viver’, associada a códigos de conduta exteriores e que só são reconhecidos pela comunidade porque sustentados por um elemento fora de qualquer solicitação: a *areté* fundada na nobreza, a *sophrosyne* nos desígnios divinos e nas práticas socialmente desejáveis, ambos, desde sempre estabelecidos e em nenhum momento passíveis de contestação. Herdando os problemas incontornáveis dessa tradição, as doutrinas eudaimônicas em formação, proliferando paralelamente às mudanças político-sociais que levaram à democracia ateniense na era trágica, buscam desenvolver-se até o ponto em que tais exortações religiosas, aforismos, máximas comportamentais, substratos de estruturas sociais agora caducas, são elevadas à categoria de sistema através de um exercício racional, em outras palavras, são elevadas à categoria de discurso filosófico com todas as premissas e consequências desta assimilação.

Podemos dizer, de forma sistemática que, tanto a *areté* quanto a *sophrosyne*, esses códigos de conduta reunidos com uma nova feição no período clássico em torno da noção de *eudaimonia*, são, nesse primeiro momento, códigos *fundados*, isto é, dependem de um elemento fortemente enraizado no caráter da comunidade assim como nos valores que a sustentam, com a condição de que esses valores estejam fora de qualquer possibilidade de contestação. Elementos estabelecidos no espaço ‘exterior’ à sua atualização, intangíveis para os homens sempre em estado de submeterem-se aos conselhos ou arriscarem-se na transgressão cega. Nos novos contextos políticos, as doutrinas *eudaimônicas* constituem uma retomada parcial, interessada, da *areté* e da *sophrosyne* ainda disseminada por âmbitos híbridos, ainda não tornada rigorosa através de um discurso estruturador. Mais do que isso, uma vez afastados de uma tradição tornada estranha e mesmo reprovável, insustentável com o declínio da nobreza, injustificável pela nova configuração da *pólis*, passível de reexame urgente pela filosofia nascente há entre os pensadores uma gradativa busca de justificação ético-moral dos códigos de conduta desejáveis: o que chamamos de *instinto moral* quando iniciamos esta discussão vem a ser exatamente o esforço em fazer coincidir os códigos de

conduta originados de um pensamento anterior que repousa em arquétipos sociais e religiosos combinados – e poderíamos discutir sobre a especificidade da religião olímpiana da Grécia arcaica, bem como a dificuldade dos pensadores posteriores de relevar as ações cruéis e indignas dos deuses do ponto de vista da nova atmosfera moral⁷¹ – com a ‘bela moral’, o qualificativo do ser valoroso, o Justo e, no mais alto patamar, o *gosto racional* pelo ‘Bem’, destino comum da filosofia desde Platão. Transição de um pensamento tradicional *fundado* por valores evidentes exteriores à própria ação, passíveis de reconhecimento, condições que precedem e determinam a virtude e o vício, a obra valorosa e a ação detestável, para uma ética deontológica, que tem a ‘virtude’ como valor em si mesmo, portanto, *autofundada* por um sistema que lhe dá significado e justificação.

Interessa nessa transição a passagem de um discurso ético *fundado* e intangível – e nesse sentido *não* ético, pois isento de qualquer possibilidade de unificação e consenso, mas concernindo a contextos e ações específicas que no seu acordo formam determinada comunidade de pensamento –, para uma configuração *autofundada* tangível ao pensador. Por *autofundada* entendemos, no processo de sistematização dos preceitos eudaimônicos, essa justificação que emerge da negação de qualquer exterioridade ao pensamento que não seja o próprio sentido autoevidente e circular. Sistema em que a solução já reside nas premissas em um torvelinho incessante de auto referências.⁷² Trata-se agora da utilização dos atributos do bem pensar, em outras palavras, o pensamento filosófico, para ratificar as condutas e propor o ‘bem viver’ segundo uma ordem racional e presente a todos pela ‘prática’ dos inteligíveis – o reconhecimento da coletividade agora pretende se estabelecer no nível epistêmico e ser disseminado por um discurso de intenção pedagógica.

§4. Os diálogos

Nenhum *corpus* textual representa melhor essa transição do que os diálogos platônicos: trata-se, nos diálogos, de estabelecer a ligação entre o conhecimento (*episteme*), a

⁷¹ A título de exemplo basta recorrer ao programa de censura dos poetas gregos na *República* de Platão, iniciada no Livro II, concernindo, claro, os encantos da forma poética, mas atuando ainda mais rigidamente na crítica do conteúdo (*logoi*) da poesia: repleta de histórias de incestos e assassinios, traições e deslealdades incitando os mais jovens à imitação desses atos vis ao invés de exortá-los à virtude.

⁷² VERNANT, 2005, p. 355.

excelência (*areté*) e, principalmente, uma versão conceitualmente justificada da prudência e do bom-senso (*sophrosyne*) à felicidade (*eudaimonia*), tomada como finalidade e consequência, planificando a sua relação, coincidindo termo a termo em uma rede de dependências múltiplas que gere uma circularidade viciosa ou, se nos for permitido o trocadilho, um ‘círculo virtuoso’ que tem como base de sustentação o nascente discurso moral. Enquanto os valores antigos são amparados por uma exterioridade inatacável, seja a condição nobre seja a tradição religiosa ou os conselhos de homens exemplares, em Platão assistimos a formação de uma doutrina eudaimônica autofundada, autoevidente e circular, em que cada termo é explicado por seu aparentado; subsumida pela inclusão da *episteme* na equação e por isso com pretensões universalizantes. Até mesmo as incompatibilidades entre o pensamento de Sócrates apresentado nos diálogos com a vida política em Atenas – sem dúvida, pretexto de sua condenação – atendem à necessidade, segundo a leitura que propomos, de formação de uma doutrina evidente em si mesma e imune a influências externas, contextuais, contingentes, atraindo vários políticos eminentes da época para o círculo de sua influência, a exemplo de Alcibíades, Cármides e Crítias. Para compreender essa tentativa vejamos como o aspecto divino do caráter é reposicionado nos diálogos platônicos.

Eudaimonia significa, literalmente, o estado daquele que tem residindo em si um bom espírito, um bom gênio (*daimon*).⁷³ O *daimon* é que torna possível aos homens, segundo as primeiras ocorrências em textos gregos, a posse de uma vida sem grandes sobressaltos, isto é, a presença do *daimon*, que na esfera religiosa é determinada por uma distribuição irregular divina aos mortais, determina para o homem um destino pleno, afastado de expiações e angústias, em suma, o alcance da vida feliz. Segundo Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, os *daimons* são originados da raça de ouro: “depois que a terra a esta raça cobriu eles são, por desígnios do poderoso Zeus, gênios corajosos, ctônicos, curadores dos homens mortais.”⁷⁴ Revelados do âmbito divino, de uma raça extinta, designados diretamente por Zeus em proveito da humanidade, cada homem estaria em presença de um *daimon* curador, guardião da vida mortal. A primeira ocorrência completa da palavra eudaimonia aparece em um

⁷³ DAIMON. In: LIDDELL, Henry George; DRISLER, Henry; SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. New York: Harper & Brothers Franklin Square, 1883.

⁷⁴ HESÍODO, *Teogonia*. vv. 120-126.

fragmento de Safo, embora nesse caso específico, haveria mais evidências de que o trecho constitua glosa posterior de comentadores: “A riqueza sem ti, o merecimento não é um vizinho confiável [mas a mistura de ambos é o auge da felicidade (eudaimonia)]”⁷⁵ De caráter pedagógico, o fragmento 78 aponta para o imperativo do mérito daquele que busca a fortuna, apenas a combinação desses dois atributos pode fazer residir no homem um bom *daimon*, em outras palavras, o *daimon* é convocado pelo caráter ativo de um mérito alcançado por seus próprios esforços.

Há inúmeras variações quanto à determinação benéfica do *daimon* – de que a poesia trágica, nosso foco, se utiliza em vários momentos e sobre o qual falaremos adiante – no entanto, em contrapartida, algumas dessas ocorrências acreditam na atuação de um ‘mau gênio’, de um gênio monstruoso, sendo o homem feliz ou não conforme lhe fora concedido este último, ou o bom gênio anteriormente mencionado. Permanece, no entanto, o seu caráter atuante nos destinos humanos, o *daimon* torna-se uma espécie de determinação e companhia permanente inspirando ações e escolhas ou sendo o resultado imediato delas, parte do homem ou força que o move e demove os caminhos.⁷⁶

Os diálogos vêm buscar a fundamentação nessa tradição, originária da esfera mítica, passando por poetas e pensadores como Homero e Hesíodo, de grande parte das concepções que formam paralelamente uma doutrina eudaimônica. Com efeito, trata-se de um procedimento comum nos diálogos recorrer ao mito para elucidar as reflexões – grande parte das concepções platônicas célebres segue essa via em que o discurso mítico funciona tal uma ‘ilustração’ do argumento, quando não um suplemento que pode disseminar sentidos desviantes ou reforçar intenções imediatas –, sempre amparado no intuito pedagógico geral. Para nossa reflexão, é preciso ressaltar como os diálogos retomam essas narrativas adaptando-as aos seus propósitos, alterando-as mediante a necessidade imposta pelas questões em pauta naquele momento.

⁷⁵ Há desconfiança de que o trecho seja acréscimo posterior ao texto. Sobre isso cf. <<http://www.sacred-texts.com/cla/usapho/sph79.htm>>.

⁷⁶ Sobre essas ocorrências nos poetas e pensadores pré-socráticos, acompanhe-se a explanação de COSTA, Valcicleia Pereira da em *O topos do discurso da eudaimonia no discurso ético-político de Platão*, 2004, p. 27-35. Como não se trata de nosso objetivo esse levantamento, citamos apenas algumas ocorrências e deixamos a explanação aprofundada para especialistas com ferramentas mais afeitas à tarefa. Seguimos também a explanação da autora sobre as ocorrências nos diálogos platônicos aqui citados.

É comum na reflexão desenvolvida nos diálogos algum nível de atuação do *daimon*, determinada efetividade na condução da vida do homem. A novidade surge quando, diferentemente de Hesíodo ou Homero, o homem pode ser transformado no seu próprio *daimon* através da prática de belas ações e da vida virtuosa. O que na tradição hesiódica era uma via de mão única transforma-se, em alguns diálogos, em identificação progressiva entre a prática humana e o gênio, em processo de autonomização por força de ações adequadas.

Acompanhando a explanação de Costa na tese *O topos do discurso da eudaimonia no discurso ético-político de Platão*, já mencionada nas notas e essencial na nossa reflexão, no *Crátilo*, Sócrates⁷⁷ desenvolve gradativamente esse aspecto: após recordar a Hermógenes o que teria dito Hesíodo a respeito dos *daimons*, “demônios sagrados, da terra habitantes bons, desviadores dos males, dos homens mortais protetores”⁷⁸, aventa a possibilidade da raça atual, dita de ferro, ascender à condição de *daimon* pela prática virtuosa: “que todo homem de bem, ou vivo ou morto, é bem aventurado, sendo, por isso, com justo título, chamado demônio [*daimon*].”⁷⁹ Separados, *daimons* e homens podem ainda converter-se um no outro ou mesmo serem identificados nas manifestações do homem de bem. Também no *Timeu* há algo semelhante, nesse diálogo o *daimon* é associado à parte divina e imortal do homem, sendo a prática da virtude uma maneira de reforçá-la, em detrimento da satisfação dos apetites e das rivalidades que apenas enfraqueceriam o mais belo e eterno do homem.⁸⁰

Outra importante referência pode ser encontrada no *Fédon*, contraponto das duas acima mencionadas, em que ao *daimon* cabe acompanhar o homem em sua vida e no caminho que o leva ao julgamento no Hades, após a sua morte. Deduzindo a necessidade do guia pela complexidade do caminho, repleto de bifurcações e enganos, Sócrates afirma que “a alma ordenada e sábia segue o seu guia e tem conhecimento das circunstâncias que os cerca”,⁸¹

⁷⁷ Foge ao limite desta pesquisa a discussão sobre o que nos diálogos faz referência ao Sócrates histórico (portanto ética socrática) e o que nos textos é desenvolvimento posterior, invenção; menos ainda nos interessamos pela cronologia dos diálogos. Embora para questões eruditas a cronologia possa servir tal um programa interpretativo, no nosso caso traria apenas questões pouco afins aos objetivos: nossa abordagem é pontual e não sistemática, pretende fazer considerações sobre traços ínfimos, fios soltos e, se chega a uma assertiva global, ela se dá com muitas restrições e pelos limites da pesquisa. O fenômeno trágico coordena nosso empreendimento, a partir dele selecionamos e descrevemos pontos relevantes no pensamento filosófico grego, não o contrário.

⁷⁸ PLATÃO, *Crátilo*, 398b-c.

⁷⁹ PLATÃO, *Crátilo*, 389b-c

⁸⁰ PLATÃO, *Timeu*, 89e-90a.

⁸¹ PLATÃO, *Fédon*, 107c-108b.

enquanto a alma impura só pela ingerência da força seria conduzida, resistência que é explicada pela má relação estabelecida em vida entre o homem e seu *daimon*. Esta última referência depõe contra nossa teoria da conversão, no entanto, se temos em mente que não há nos diálogos um sistema coerente e fechado, mas um feixe de relações recorrentes, de grandes e pequenas ressonâncias, a concepção separada do *Fédon* que demonstra mais sociedade do que conversão, apenas reforça o fato e que há um emaranhamento dessas duas concepções, ou ainda, que aparece pela primeira vez de forma abrangente, como dissemos, a tentativa de aproximar as duas dimensões desobrigando o *daimon* de uma determinação absoluta e unilateral.

Tais indícios de alteração dos discursos conhecidos até então tem como uma de suas consequências, primeiro, o lento e progressivo desvencilhamento de um determinismo religioso e de um atavismo de classe que impediria a criação de uma doutrina ética baseada na responsabilidade individual – ou parcialmente nela. Determinado pelo *daimon*, o homem é incapaz de escolher e, assim, de agir moral ou imoralmente, sendo a sua conduta um reflexo do *daimon* que nele reside – portanto, negando a própria liberdade, segundo eixo de nossa argumentação sobre a qual trataremos mais adiante. Não há, nessa nova configuração, espaço para a excelência cavaleiresca (*aretê*) exigindo do homem superior por sua origem e necessidade a prática de ações valorosas, dignas de exaltação, seja a excelência na guerra seja seu correlato nos belos discursos, próprios do herói. Igualmente, não há espaço para a prudência (*sophrosyne*) tal um acordo mútuo imposto por desígnios divinos, incitando ao comedimento mediante a promessa futura de recompensas três vezes maiores. A excelência, principalmente moral, é conquistada no momento em que o homem ausculta seu bom gênio. O *daimon*, espécie de intermédio entre os desígnios divinos e a vontade humana, é conforme a ação, conforme as práticas, sejam elas valorosas (morais) ou ímpias. Situando-se em um invisível ponto de equilíbrio, a concepção dos diálogos nega a soberania absoluta dos desígnios divinos e da tradição aristocrática sem, no entanto, afastar-se totalmente dela. O *daimon* torna-se, por esse movimento, simultaneamente salvaguarda e transformação dos discursos dos predecessores, principalmente abertura para o nascimento de uma verdadeira doutrina ético-moral.

Uma vez cortado parte do vínculo com os discursos conhecidos em circulação entre os gregos cultos da idade clássica, surge um problema, precisamente, de ordem

epistemológica: se a *eudaimonia* entendida como a forma de viver desejável não mais é fundada por um discurso garantidor fora de qualquer necessidade justificadora – tendo por um desses sintomas, dentre outros, a reversibilidade do *daimon* como foi apresentada –, sejam os códigos de conduta da nobreza sustentados pela prolífica tradição heroica, sejam as insondáveis advertências religiosas, também presentes nos mais variados gêneros, sejam, enfim os conselhos de um empirismo brando, como sustentar um modo de vida dentre outros? Assim, a pergunta ‘como devo viver, qual a forma de vida feliz?’, respondida prontamente pelos discursos anteriores – ‘a forma que serve aos propósitos da minha comunidade’, ‘a forma sob a qual vivo e/ou aconselho’, etc. –, desdobra-se em ‘como posso saber como devo viver, como garantir que conheço a forma de vida feliz?’ Da indiferença presumida pela não necessidade de justificação ética anterior, agora afetada pelo descenso de seus valores, surge a necessidade de justificação ético-filosófica na nova conjuntura.

Mencionamos anteriormente a planificação efetuada nos diálogos entre o conhecimento (*episteme*), a excelência (*areté*, principalmente a *sophrosyne*) e a felicidade (*eudaimonia*), após as referências às novas atribuições do *daimon* é possível compreender as motivações desse estado de coisas. Trata-se de uma consequência direta da ruptura com o discurso conhecido, a inclusão, a partir de Platão, da ordem epistêmica na equação, não mais podendo recorrer ao desde já garantido é preciso garantir por um método adequado a sua consecução, isto é, a sua legitimidade.

A tarefa da *República* – tratado mais amplo de uma busca da Justiça, das virtudes, da melhor forma de vida em si mesma que cabe a cada cidadão, em franca oposição à condição descrita acima por nós ligada a estruturas sociais particulares, conforme a conveniência – é precisamente elevar as recomendações morais a um grau de pureza satisfatório, fazendo-as participar em um sistema mais consistente e autofundado de universalização de pressupostos e atributos. Nas palavras de Havelock ao se referir ao discurso de Adimanto, reconhecendo-se que a Grécia teria desfrutado até então apenas de “uma tradição de uma meia-moralidade, uma espécie de zona difusa, na melhor das hipóteses um compromisso e, na pior, uma conspiração cínica”⁸², busca-se justamente alçar o discurso, ‘purificá-lo’ do fortuito e da herança. Por zona difusa entenda-se o imperativo heroico da *areté* e as sugestões da *sophrosyne*,

⁸² HAVELOCK, 1963, p. 27.

ambos insuficientes para a formação de uma doutrina moral porque ligados ao reconhecimento coletivo e não a uma prática efetiva fruto da internalização ética, a um corpo de conhecimentos delimitado e autofundado, enfim, a uma *pedagogia* do viver. Surge, nesse momento, a questão do método: um método com vistas à verdade e ao conhecimento, portanto, salvaguarda da ‘melhor’ doutrina eudaimônica.

Essa é precisamente a tarefa da *maiêutica* socrática: assumindo uma posição distanciada, em certa medida ‘exterior’, o mestre dirige o discípulo para que ele rememore o conhecimento que ali sobressai e não apenas internalize um conhecimento desde já formado. A diferença entre o sábio oriental e o filósofo surge quando o primeiro entrega ao discípulo um corpo de conhecimentos fomentando pela tradição e o segundo conduz o discípulo a rememorar ideias com as quais ele teve contato direto, ou mais precisamente, rememorá-las no momento em que o método se coloca em funcionamento. Tomando-se *Ménon* como exemplo, a *maiêutica* permite uma ruptura, ao menos parcialmente, com o conhecimento passivo. A *anamnésis* visada pela *maiêutica* é importante porque, partindo do pressuposto de que a alma imortal tem contato com todas as coisas em sucessivas encarnações, seria possível, a partir da rememoração de uma dessas coisas e sabendo ser a natureza delas congênera, resgatar com esforço e persistência, todas elas: “Pois, pelo visto, o procurar e o aprender são, no seu total, uma rememoração”⁸³ Essa concepção sugere tanto um sistema invisível subsumindo todas as coisas – adiantando ou reforçando a teoria das formas platônica – quanto a internalização ao mesmo tempo particular, porque fundada em um corpo-a-corpo dialético, quanto universal, porque apontando para a forma eterna e indestrutível de todas as coisas.

Há, no entanto, uma contradição no método socrático: em nenhum momento o mestre prevê o parto de um filho monstruoso, estranho – filho que a exemplo do enredo trágico, torna-se assassino do pai e esposo da mãe – mas sim que este ‘incondicionado’ nasça desde já condicionado aos intentos da justa medida, da temperança, que formarão o traço de um belo filho. Estendendo a questão para a formação de uma ética platônica sobre a qual nos debruçamos, o método da *maiêutica* tem por objetivo fazer com que no discípulo faça nascer a visão a que a alma teve acesso antes do nascimento e certamente terá depois da morte, ao mesmo

⁸³ PLATÃO, *Ménon*, 79e7-86c6.

tempo particular, relativo aos ciclos daquela alma em particular, e comum, pois que as coisas vistas são sempre unas, não podem ser múltiplas, desde sempre presentes, não acessível ao filósofo senão pela incursão do método de rememoração. A *anamnésis*, se nos for permitido uma aproximação, permite que o discípulo tenha acesso, afinal, à visão do bom *daimon*, conseqüentemente uma justaposição reforçando as citações anteriores, permitindo, assim, antever a gradativa identificação entre o *daimon* e as práticas aconselhadas, nesse caso a própria ascese ao conhecimento através da *maiêutica*. Mais ainda, o *daimon* é, por conseguinte, aquele que tem a visão do verdadeiro, logo, do justo, visão que a *anamnésis* permite resgatar: uma escolha moral frente a uma alternativa metodológica, pelo menos em princípio, não moral e desinteressada – pois nada garante que a *anamnésis* conduza sempre à boa rememoração, à visão própria do *daimon* ao invés do terrível e indizível. Definitivamente, a *maiêutica* como método de ascensão ao conhecimento, pretendendo-se desinteressada, está desde já comprometida com a alternativa moral, é uma perscrutadora vocacionada para ordem moral.

No diálogo *Cármides*, por exemplo, vemos Sócrates não aceitando a conclusão imediata de que a temperança seja de fato inútil, e se esta foi a conclusão, é porque havia perguntado mal, condenando a argumentação desenvolvida por chegar a tão equivocado fim. Assim pensa Irwin, para quem o diálogo “é em si mesmo um meio para persuadir as pessoas de que se preocupem com a virtude”⁸⁴ No *Eutidemo* a motivação moral aparece em toda a evidência: diante da pergunta ‘como alcançar a felicidade?’, e após fazer uma lista em que constam riqueza, saúde, beleza, poder, honras, temperança, justiça, valentia, sabedoria, boa fortuna, etc. bens que a princípio proveriam o homem feliz, exclui destes os ditos ‘não morais’, preservando apenas aqueles de motivação evidentemente moral: as virtudes da temperança, da justiça e a sabedoria.⁸⁵ Sócrates não admite que alguém possa ser virtuoso em ações sem formar para si uma ideia da virtude, daí a necessidade de sabedoria para o exercício da virtude: só há verdadeira virtude através do conhecimento e só há conhecimento pautado na justa medida, na virtude.

Vinculam-se nos diálogos um método de consecução (*maiêutica*), tendo por fim trazer à consciência determinado conhecimento (*episteme*), identificado progressivamente com a

⁸⁴ IRWING, 1995, p. 43.

⁸⁵ PLATÃO, *Eutidemo*, 279a1-c8.

visão do seu *daimon*, visão das coisas tais como elas são, espécie de ontologia visual da realidade fundamental. Se há para Sócrates o verdadeiro conhecimento contrário ao falso, de responsabilidade dos sofistas, infere-se que o verdadeiro conhecimento só pode ser aquele que se encaminha para virtudes legítimas apenas reconhecíveis no fim do próprio ato de procurar-rememorar-ver que as traz à consciência – daí a dificuldade assumida em alguns diálogos em passar da ordem da opinião comum para a ideia verdadeira, da intuição para o conhecimento. Esse é o ‘círculo vicioso’ apontado por Vlastos e que forma a ordem autofundada do pensamento socrático.⁸⁶ Admitindo-se que a virtude é pressuposto de felicidade como sugere a passagem do *Críton*: “E agora verifica se admitiremos ou não o seguinte, a saber, que não é viver, mas viver bem que devemos considerar o mais importante. – Nós o admitiremos. – E admitiremos ou não que viver bem, *nobremente e justamente*, são a mesma coisa?”⁸⁷ relação nascida da identidade das ações,⁸⁸ podemos igualmente admitir que o conhecimento (*episteme*) é, em última instância, conhecimento da virtude e em si mesmo uma atividade virtuosa, resgate da visão privilegiada do *daimon* e encontro com esse duplo na forma da busca que a *maiêutica* permite.

O círculo vicioso ainda implica, pode-se inferir, que se dê uma única e ampla definição para cada um dos termos aqui tratados: que se saiba o que é conhecer (*episteme*), que se saiba o que é virtude (*aretê*), que se saiba, por fim, o que é felicidade (*eudaimonia*), afinal, a tarefa por excelência dos diálogos é, como dissemos, atingir em sua essência os termos em questão, a coisa em si que os anima, a justiça do justo, a nobreza do nobre. A leitura dos trechos selecionados, como vimos anteriormente, frustra qualquer tentativa de uma definição precisa e autônoma, pois os termos se definem mutuamente, cabendo a cada um ceder parcialmente significância ao outro sem que, ironicamente, a utopia de uma definição pura, essencial, chegue nunca a termo. Esquemáticamente: conhecimento verdadeiro é o que conduz à virtude, virtude a que nasce do conhecer a justa medida, justa medida que conduz à felicidade, felicidade que é a prática virtuosa, virtude que nasce do conhecimento

⁸⁶ VLASTOS, 1991, p. 43.

⁸⁷ PLATÃO, *Críton*, 48b.

⁸⁸ “O bom para o homem é a felicidade, o significado primordial dessa afirmação é que as formas de vida felizes e virtuosas são idênticas, ou seja, que a forma de vida que nós chamamos ‘feliz’ quando vista sob o critério de desejabilidade (como o mais profundo, durável e satisfatório tipo de vida) é a mesma forma de vida que chamamos de ‘virtuosa’ quando satisfaz claramente o critério moral.” In: VLASTOS, 1991, p. 45.

verdadeiro, e assim voltando ao primeiro termo da questão. Mas se os termos são definidos nas suas relações e dependências, haveria um valor confiado especificamente a cada um, sem o qual incorreríamos na indistinção e no caos, algo que sustente a atividade circular não permitindo o esvaziamento de sentidos?

A resposta a essa pergunta, já sugerida anteriormente, está em alguns trechos do *Críton*, muitas vezes negligenciados. Vlastos desenvolve, a partir da leitura desses trechos, o conceito de ‘tese suficiente’: apesar de se tornarem, por vezes, intercambiáveis ou interseccionáveis, é a virtude que concede valor aos outros termos.⁸⁹ Assim, temendo a possibilidade de pronunciar uma tese indecorosa, Sócrates, nesses trechos, incita Críton a lançar mão da intuição própria quanto à alternativa moral, mesmo que esta venha desacreditada por um ou outro desenvolvimento lógico que no próprio diálogo sobressaia: “Se parecer justo, tentemo-lo; se não, desistamos disso”;⁹⁰ “somente a questão de agir injustamente importará”;⁹¹ e ainda: “E cuida Críton, ao concordares com isso em não concordares com algo em que não acreditas.”⁹² Novamente nos encontramos com a pertinência do *instinto moral* nos diálogos, sem ele não haveria auto fundamentação ou auto validação, porém, diferentemente dos discursos fundados conhecidos descritos brevemente por nós, o ‘*fora de questão*’ é interior ao discurso e condição de possibilidade – é um em questão disseminado pelo próprio método que arrola as questões discutíveis, no caso do *Críton* quase um apelo ao bom-senso e à generosidade do interlocutor –, uma espécie de ponto passivo permitindo o funcionamento do mecanismo dialético, pois rechaça qualquer alternativa que não seja uma determinação moral ou que não tenha repercussão ética de escolha.

Das breves considerações quanto a uma das primeiras e mais influentes doutrinas eudaimônicas da antiguidade, a socrático-platônica, podemos então resumir três teses vinculadas fortemente articuladas a uma premissa que se dá como condição de possibilidade das três primeiras, consentindo através das reflexões anteriores que nela se desenvolva o que denominamos *instinto moral* ao reorganizar a mentalidade grega anterior e fundar

⁸⁹ PLATÃO, *Críton*, 48b.

⁹⁰ PLATÃO, *Críton*, 48c.

⁹¹ PLATÃO, *Críton*, 48d.

⁹² PLATÃO, *Críton*, 49d.

determinada forma do pensamento associada a ela que terá repercussões na nossa concepção da tragédia ática séculos adiante: 1) *virtude é felicidade*: a felicidade (*eudaimonia*) se oferece apenas pela prática de ações virtuosas (tendo por valor máximo a temperança, a moderação, *sophrosyne*, por serem estas alternativas morais), seja através da tese comparativa atribuída a Platão de que a pessoa justa é mais feliz do que qualquer outra,⁹³ seja pela tese da suficiência socrática segundo a qual a pessoa justa é feliz simplesmente; 2) *felicidade é conhecimento*: A *eudaimonia* surge da racionalização, isto é, a busca da felicidade é sempre um ato consciente, um exercício consequente que encaminha o indivíduo para aquilo que todos buscamos, a própria felicidade. A irracionalidade está no caminho dos desafortunados, incapazes de trazer à consciência algo da ordem do benefício verdadeiro, gerando apenas prazeres furtivos e condenáveis; 3) *conhecimento é virtude*: o conhecimento (*episteme*) está comprometido desde sempre com valores morais, de fato, ele é o mecanismo que permite reconhecer a superioridade da alternativa moral, circularmente porque ele é simplesmente a prática moral por excelência, um trazer à consciência dessa necessidade no ato mesmo de praticá-la; 4) *o instinto moral*: a *eudaimonia* não é um qualificativo, um estado de consciência, de satisfação, mas se ‘define’ como consequência, promessa do *instinto moral* confirmada pela condescendência do bom-senso.⁹⁴

O homem feliz aceita de bom grado que a alternativa moral é sempre superior à alternativa não moral, esta é a condição de possibilidade do bem viver, e rechaça qualquer outra possibilidade não comprometida com esse valor absoluto e autoevidente. A felicidade é fundada na virtude porque é infactível para qualquer filosofia moralista que se possa ser feliz de forma imoral, desregrada ou, mais profundamente, porque só eclode um valor moral quando há mérito, responsabilidade, consciência de escolha, em suma, quando somos imersos em um universo de escolhas morais. Não se trata, devemos salientar, da discussão entre uma escolha ‘moral’ e uma ‘imoral’ – só há possibilidade de escolha quando *a priori* se desenha a estrutura das escolhas possíveis, em que, sob os mesmos índices qualificativos, um termo é

⁹³ E podemos duvidar de que haja mesmo um comparativo, pois tudo leva a considerar, como pensa Irwing (1995, p. 563), a tese não rebatendo em definitivo a afirmação socrática da suficiência, mas apenas modalizando as circunstâncias em que se pensa uma pessoa possa se tornar desafortunada.

⁹⁴ Sabemos que há uma forte simplificação das questões, no entanto, acreditamos ser possível através dessas teses entender a posteridade da filosofia moral e sua preponderância interpretativa, mesmo quando não assumida, sobre os discursos que se ocupam da tragédia.

considerado não a negação/suspensão, mas o inverso do outro, embora em alguns casos pareça ser essa a ênfase, a escolha entre os possíveis é apenas superficial e esconde uma escolha mais profunda –, mas da escolha entre um mundo de valores morais e outro, totalmente inaceitável, ausente de qualquer valor moral, em certa medida absurdo, imponderável. Nos diálogos, pode-se inferir que a totalidade do mundo repousa sobre bases morais e o amoral só pode ser um mundo fantasmagórico povoado de simulacros impossíveis.

§5. Algumas considerações sobre a *eudaimonia* aristotélica

Caminhando agora na direção de outro importante formador da mentalidade grega, é preciso acrescentar alguns aspectos da doutrina eudaimônica desenvolvida por Aristóteles, em parte pela dívida contraída com a Academia de Platão, da qual foi discípulo, pertencimento refletido na maior parte dos seus escritos; em parte por tornar mais claros alguns aspectos do *instinto moral*. Se a *Poética* poderia ser o nosso foco inicial, por se tratar de um texto que se dedica de forma importante ao drama ático, preferimos, devido à economia do relato, analisar seus tratados morais. Neles, muito mais do que nas variadas leituras da *Poética*, encontraremos os traços moralizantes que fazem nesta a opção pelo silêncio: a *Poética* de Aristóteles, no que se refere ao *instinto moral*, só se afirma como negação e ausência, seja na leitura normativa ou tecnicista, voltada para os efeitos ou procedimentos, é o instinto que a rege de um ponto exterior o principal motivador de nossa análise. Tomemos, então, o caminho das obras morais.

Das obras dedicadas aos temas ético-políticos legadas pelo estagirita, podem ser consideradas adequadamente como importantes sínteses da sua doutrina eudaimônica a *Ética a Eudemo*, a *Ética a Nicômaco*, a *Política* e, por último, a *Grande Ética*. Sobre a segunda, considerada talvez a mais completa das que permaneceram, juntamente com a *Política*, desdobramento natural daquela, inúmeros comentadores apontaram a dificuldade em identificar o que designa especificamente a palavra ‘ética’ no tratado, pois ela não parece se referir a princípios morais de um grupo ou indivíduo, definição mais afeita ao nosso tempo em que se confundem frequentemente valores intrínsecos e pressupostos internalizados. Por essa

via, certamente não estaríamos fazendo jus ao que realmente a *Ética a Nicômaco* retoma dos filósofos anteriores bem como a novidade relativa em comparação com a doutrina autofundada deduzida dos trechos dos diálogos socrático-platônicos anteriormente comentados.

A *EN* não deseja descrever os valores que subjazem as escolhas de determinado grupo, o seu objetivo é analisar o que toda ação humana e todo conhecimento apontam como propósito final e bem supremo, pelas finalidades, não por si mesmas, as ações ganham sentido e valor. Assim, ao abrirmos o Livro I ficamos conhecendo o postulado de que “Toda arte e toda indagação, assim como toda ação e todo propósito, visam a um bem”,⁹⁵ Aristóteles se impõe, então, a tarefa de analisar as ações em função desse bem último e, uma vez que a ciência “mais imperativa e predominante”⁹⁶ é aquela que arregimenta as demais ciências para a realização do bem supremo, a *EN* é, de certo modo, o estudo da ciência política. De fato, tanto a *EN* como a *Política* são investigações de um mesmo objeto por meio de perspectivas diferentes: na primeira, denominada ética, busca-se o bem supremo da perspectiva do indivíduo, na segunda, propriamente política, o bem supremo para a cidade. Uma vez que as aspirações do homem individualmente e da cidade devem, para serem nobres e virtuosas, harmonizar-se para o mesmo fim, ou seja, as práticas individuais devem refletir os anseios coletivos, assim como a condução da cidade permitirá desenvolver cada pretensão individual se justa, são ambos os estudos de ciência política. Mas a que aspiram aos homens não apenas em situações específicas mas em consenso, ou ainda, em função de que os homens agem no decorrer da vida, o que é buscado e desejado subjazendo a todo meio particular?

É precisamente a felicidade (*eudaimonia*) esse bem supremo. Enquanto outros bens como o prazer, a riqueza, as honrarias, a saúde, a coragem, etc. são, segundo Aristóteles, apenas modalidades parciais, semi-fins interessados, relativos e contingentes – o homem doente deseja a saúde do mesmo modo que o homem sem posses deseja a fortuna, não formando por isso um valor em si, na medida em que para o homem doente pouco importa a fortuna assim como para o homem de posses a saúde só lhe parece importante quando se ausenta –, com efeito, “o bem [felicidade] é algo pertencente ao seu possuidor e que não lhe pode ser facilmente tirado.”⁹⁷ Mais do que isso, enquanto os desejos particulares citados estão

⁹⁵ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro 1, 1.

⁹⁶ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro 1, 2.

⁹⁷ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro 1, 5.

submetidos à felicidade, só importam quando concorrem para essa condição última, a felicidade não se submete a qualquer desses desejos: “chamamos absolutamente final aquilo que é sempre desejável em si, e nunca por causa de algo mais. Parece que a felicidade mais que qualquer outro bem, é tida como este bem supremo, pois a escolhemos sempre por si mesma, e nunca por causa de algo mais”.⁹⁸ A *EN* nada mais é, assim, na sua acepção mais ampla, do que um tratado eudaimônico, nela se descreve a felicidade tal o fim a que visam todas as ações e busca-se, deste modo, analisar as melhores ações em conformidade com o fim determinado, os modos perfeitos de se chegar ao fim último.

Aristóteles concebe ainda que a natureza humana é seu estágio último, cabendo ao homem, através de suas ações, atingir a perfeição desse estado, isto é, alcançar a sua própria natureza. A condição para atingir a perfeição é que o homem não aja de outra forma que não seja a excelente, que seja “conforme à excelência.”⁹⁹ Agir conforme a excelência é um exercício que se estende por toda a vida, “exercício ativo das faculdades da alma”,¹⁰⁰ do elemento racional tomado como essencialmente melhor por concernir à alma do homem, aquela parte que nos distingue dos outros viventes, que apenas compartilham a atividade de nutrição e crescimento e o princípio sensitivo, mas não o *logos*. A felicidade em Aristóteles é alcançada quando o homem tendo posse de suas faculdades racionais as usa em proveito das melhores ações, estas o aproximarão dos modos de vida perfeitos e essencialmente felizes, ou preparatoriamente em direção à felicidade.

A *EN* apresenta-nos uma concepção teleológica ou finalista, isto é, voltada para a indagação dos fins das ações humanas, bem como do fim supremo que todas rege, a felicidade, fim último da vida humana, independente de motivações particulares, mas presente em todas elas. O homem deve, através de escolhas e ações ditas boas, encaminhar-se para a realização de sua finalidade, nada mais do que o caminho a que já foi destinado pela natureza. Unem-se em Aristóteles uma concepção incompleta do homem que se realiza como ser através da ação, valendo apenas como ser que age – repetindo em certa medida a concepção socrático-platônica na qual a felicidade é resultado da aspiração de coincidir a visão do homem com a visão des-velada do *daimon* através da *maiêutica*, preterindo escolhas não morais

⁹⁸ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro I, 7.

⁹⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro I, 8.

¹⁰⁰ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro I, 7.

simplesmente porque incompatíveis, diríamos não escolhas –, com a recusa, nesse caso original, de qualquer transcendência. Diferentemente da filosofia das Formas de Platão, o conhecimento da forma ideal e eterna desse bem, proposição célebre do platonismo, em nada contribui para a sua elucidação ou prática do bem, pois o bem é polívoco e se reconhece pela analogia entre a felicidade e as práticas, não pela identidade, trata-se de um conhecimento imanente ao ato. Há ações conforme o seu fim e ações gratuitas, a separação entre elas *não* é reconhecida, em Aristóteles, pela identidade entre o conhecimento e a virtude, a virtude e a prudência, a prudência e a felicidade, a felicidade e o conhecimento, e assim capturado na circulação das identificações socrático-platônicas, mas na submissão das ações ao fim último, a felicidade, regulada pelo exercício racional da alma. A *EN* é uma ética aplicada e recorre frequentemente ao bom-senso, e não a preparação de uma ciência abstrata, tal como a esquematizada nos escritos de maturidade de Platão.

A principal consequência da compreensão aristotélica, sem dúvida, é de que o ser humano é, por assim dizer, ‘condenado a ser feliz’, é parte de sua condição, pois na vida se trata de pelos meios oferecidos pela natureza atravessar o abismo da condição atual incompleta em direção à finalidade a que foi incumbido, a perfeição, o Bem. Se a felicidade se confunde com a finalidade última do homem, este deve dar-se a tarefa de caminhar em direção a sua própria natureza, aquilo a que já está conformado, para realizar-se totalmente como humano: o homem *deve* feliz na mesma acepção que *deve*, enfim, homem. Ora, segundo essa perspectiva, a própria natureza é essencialmente moral, e a efetivação da condição humana se dá por uma prática que o leva ao reconhecimento de sua finalidade enquanto ser moral. A célebre separação entre as virtudes morais e intelectuais no fim do Livro I da *EN* admite essa afirmação: o homem ou age em obediência à razão (virtudes morais) ou faz a própria razão atuar (virtudes intelectuais). Em ambos os casos ele atua como ser moral, pois esta é a sua condição específica enquanto ser vivente racional: “a virtude do homem será também o hábito pelo qual o homem se faz bom e pelo qual executa bem sua função própria.”¹⁰¹ A virtude humana é a excelência da alma porque ela nos distingue e define propriamente, enquanto o elemento irracional da alma, de que participa o corpo, é responsável pelas faculdades de nutrição e crescimento.

¹⁰¹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro II, 6.

A *Política*, considerada a continuidade evidente da *Ética a Nicômaco*, acrescenta ainda alguns importantes desenvolvimentos. Como dissemos, enquanto a *EN* centra-se no bem supremo ‘felicidade’ da perspectiva do indivíduo, a *Política* estende a reflexão para o âmbito da cidade. A *pólis* reúne, afirma Aristóteles, as condições para que o homem desenvolva suas potencialidades, não sendo o homem ele mesmo senão no interior da cidade: a comunidade política é o *locus* do *logos* do homem. Sem dúvida, Aristóteles, para quem Atenas era pátria de eleição embora permanecesse um meteco, isto é, indivíduo sem direitos públicos, infere que o Estado teria por função garantir a felicidade: “Não há nenhuma dúvida de que o melhor governo seja aquele no qual cada um encontre a melhor maneira de viver feliz.”¹⁰² A melhor forma de viver corresponde àquela que permite desenvolver em cada ser a sua própria natureza, o seu *êthos*, sendo “a natureza de cada coisa o seu fim”,¹⁰³ a melhor forma para o homem enquanto ser racionalmente moral é que viva sob o julgo da cidade, o homem é “naturalmente feito para a sociedade política”¹⁰⁴ ou, na célebre fórmula de Aristóteles, o homem é um ‘animal cívico’.

Bastam as asserções acima para compreender os desenvolvimentos posteriores da *Política*, apenas corroborando a premissa inicial, legitimam o poder de coerção moral do estado na comunidade viva dos cidadãos. Pois se ao indivíduo o ardil moral já era evidente quando a virtude se faz faculdade racional da natureza humana na *EN*, a *Política* institucionaliza esse instinto elevando a prática da virtude e da Justiça, independente da definição que se dê a esses termos, a atos ‘politicamente interessados’, isto é, não há distinção no interior da coletividade reunida de uma ação justa individualmente e outra pública, coletiva: “o pensamento de Aristóteles não faz distinção entre a ética social e a ética individual, pois ambas se fundem num único objetivo: a atividade do Estado e a existência do indivíduo”.¹⁰⁵ Dissemos anteriormente que a natureza do homem em Aristóteles é essencialmente moral, podemos com a mesma ênfase dizer que a cidade, sendo extensão de homens particulares, é igualmente uma instituição moral, em outras palavras, a sua institucionalização espelha a natureza própria daqueles que postam sob seu julgo. E porque a

¹⁰² ARISTÓTELES, *Política* Livro II, 6.

¹⁰³ ARISTÓTELES, *Política*, Livro IV, 1.

¹⁰⁴ ARISTÓTELES, *Política*, Livro IV, 3.

¹⁰⁵ BITTAR, 2003, p. 106.

cidade existe naturalmente, a moral é igualmente natural. O animal cívico aristotélico, sendo naturalmente racional e moral, encontra seu *êthos* – no primeiro sentido de habitat, refúgio, esconderijo – na cidade, pois esta, sendo a organização que garante as condições para alcançar o bem supremo, a *eudaimonia*, faz nascer nele o que lhe é próprio, a função a que foi destinado pela natureza, enfim, o seu *êthos* – sua segunda acepção, entendido como caráter próprio e naturalmente determinado do indivíduo. Na *Política* fomos novamente capturados pelo *instinto moral* na forma da *natureza*.

CAPÍTULO II – O TRÁGICO

§1. O trágico

A digressão feita até o momento permitiu apreender uma tendência, um direcionamento, uma ‘vocação’ digamos, da mentalidade grega que encontrou sua plena efetivação na nascente filosofia dos ‘moralistas’, de Sócrates a Aristóteles. Chamamos a essa tendência mais de uma vez *instinto moral*: a necessidade em articular homens e organizações no interior de um sistema de escolhas previstas e identificáveis, a animosidade com qualquer exterioridade do pensamento ou sobre seus limites e a minúcia em desenvolver sistemas autofundados e circulares em que nada escape ao seu próprio mecanismo religando premissas e soluções em um aparato epistemológico fechado. A ‘solidariedade restritiva’ dos termos é o principal sintoma desse estado de coisas. Para os filósofos da época que sucede o trágico ou mesmo acompanha o seu declínio com olhos condescendentes, os termos conhecimento (*episteme*), excelência (*areté*) e, finalmente, felicidade (*eudaimonia*), o Bem (*agathos*) desejável e/ou supremo, formam o aspecto geral da boa natureza humana – entendendo-se por *natureza* o acordo entre os âmbitos éticos, cognitivos e pragmáticos em uma todo coerente –, solidários e parcialmente sobrepostos, mesmo quando posicionados de forma diferente em cada filosofia particular, tem a pretensão clara da totalidade.

Cabe uma crítica que a nossa exposição tentou demonstrar: o paradoxo da filosofia assim pensada é de que a totalidade e a universalidade das concepções presuma-se um dado real, ‘natural’, sem dúvida eficaz em capturar desde as pequenas ações privadas até o ideal coletivo, mas que a estrutura do sistema só permita as perguntas por ela determinadas e só abrigue as respostas entropicamente favoráveis. Nos diálogos responde-se a virtude com a felicidade, a felicidade com o conhecimento, o conhecimento com a virtude em um trânsito de subserviências infinitas no qual o valor no círculo de dependências é concedido pela ‘virtude’, entendida como excelência moral, seja um desdobramento do bem, do justo, da honestidade, etc. – diz-se com alguma razão que a teoria das Formas cabe a Platão e não a Sócrates, a quem se atribui uma posição mais cética, no entanto, sendo isto provável, é notório

que o discípulo apenas desenvolveu uma tendência necessária do mestre, além disso, só conhecemos o mestre na imagem do discípulo. Em Aristóteles, o bem supremo é a felicidade, liberando sentido para a virtude, que é excelência da alma, que é atributo da razão e assim adiante formando uma cadeia de premissas e implicações focalizada pela finalidade última, a felicidade. Em ambos, a excelência moral necessária à felicidade (*eudaimonia*) funciona como eixo centralizador, premissa normatizadora e agregadora de todos os termos em um sistema que se fecha sobre ela, dissimulando seus aspectos interessados desde sempre presentes, isto é, a alternativa moral implicitamente aceita concedendo valor e legitimidade ao discurso.

O fenômeno trágico torna-se excepcional exatamente por propor no seu interior um paradigma que escapa provisoriamente das doutrinas eudaimônicas de seu tempo. Jennifer Wise chama a atenção para as mudanças em nossa concepção das tragédias áticas nos últimos séculos: apesar de afetada pela escassez de documentos e pela preponderância da definição aristotélica, fragmentos de tragédias nos fazem supor que, contrariamente, *happy endings* sejam mais adequados aos fatos históricos, fatos esses que foram, de forma talvez não intencional, ignorados na *Poética*. De fato, quando Aristóteles elege Eurípedes o mais trágico dos poetas, precisamente aquele que se utiliza de desfechos violentos cabendo pouca esperança na reparação, é mais provável o filósofo ter como referência o sucesso alcançado pelo poeta no séc. IV, quando suas peças foram remontadas exaustivamente: “Ao citar a recepção ‘em cena’ de Eurípedes relacionando-a a sua teoria dos finais infelizes, Aristóteles pensava nas peças apresentadas no séc. IV – isto é, quando eram veículos para atores como Neoptolemus”¹⁰⁶

A julgar pelo preconceito que a ‘escolha’ de Aristóteles impôs aos séculos seguintes, aliado ao fato de que o desfecho da narrativa trágica no drama satírico, parte final compondo o formato tetralógico comum nas competições dramáticas do séc. V, na sua grande maioria nos ter chegado em fragmentos – sugerindo uma tese sob a tese, em que os sucessivos guardiões da fortuna trágica, aqueles que se empenharam na sobrevivência e transmissão dos escritos em suas variadas modalidades, responsáveis pelos dramas que conhecemos hoje interviram ativa ou passivamente na supressão seletiva de trechos e quem sabe dramas inteiros quando estes se mostravam menos interessantes ou lhes pareciam não afins ao modelo da

¹⁰⁶ WISE, 2008, p. 384.

Poética – poderíamos justificadamente colocar fora parte das reflexões que vínhamos desenvolvendo.

Saber que o drama satírico “foi escrito, ensaiado, executado e julgado como parte de uma obra trágica do poeta” além de oferecer ao fim uma visão prazerosa “do sucesso satírico e sua celebração”,¹⁰⁷ a despeito de todos os impasses que compõem a poesia trágica pode modificar e, de fato, modifica a maneira como o público ateniense e nós mesmos distribuimos as expectativas em relação ao desenrolar da narrativa, o encaminhamento dos personagens entre outras questões de ordem diegética. O público original da poesia trágica teria razões para aguardar o desfecho feliz no último ato da quarta parte da tetralogia, afinal, integrando uma celebração cívica que em todos os aspectos realiza a demonstração de saúde da cidade,¹⁰⁸ é bem mais provável que o desfecho venturoso, entre o riso e a bufonaria, fosse mais adequado à situação social do que a imagem lamentosa e sombria sucedendo a queda, entoada pelo herói trágico e respondida pelo coro. No entanto, se o drama satírico, ao trazer um *happy end*, muda significativamente a expectativa e a maneira como o público assimilava aquele tempo a poesia trágica, a própria definição do trágico aqui exposta permanece intacta. Isso porque, mesmo a tragédia fazendo concessões à celebração cívica como um todo – apenas tetralogias eram aceitas em Atenas nas competições – permanece internalizada a total incompatibilidade entre a visão trágica e o desfecho feliz, entre a revelação intransponível dedicada no momento da revelação e o desfecho exultante previsível nos fragmentos de dramas satíricos.

Em primeiro lugar porque a falha trágica é *indispensável*. As tragédias, em sua grande maioria – pelo menos naqueles traços que procuraremos definir – tratam do surgimento de um impasse irreversível e intransponível que tem como correlatos obrigatórios o assassinato, o incesto, a impiedade causadora de males, etc. em um tempo que antecede a própria

¹⁰⁷ WISE, 2008, p. 387.

¹⁰⁸ “Em 472 a.C., aproximadamente, Ésquilo fez uma visita à Sicília. Como a cidade de Etna estava naquele tempo se estabelecendo na ilha, o já eminente trágico ofereceu um presente para seu anfitrião Hiero e para outros fundadores da nova colônia, na forma de uma apresentação da tragédia *Mulheres do Etna*. De acordo com sua *Vita*, Ésquilo apresentou sua peça para os colonos como um tipo de auspicioso presente de boa sorte, literalmente ‘como um augúrio de uma vida feliz’ para as pessoas que estavam se unindo no assentamento da cidade.” In: WISE, 2008, p. 381. Tradução nossa. No original: “In 472 b.c.e. or thereabouts, Aeschylus paid a visit to Sicily.1 As the city of Aetna was just at that time being established on the island, the already eminent tragedian made a present to his host Hiero, and to the other founders of the new colony, in the form of a performance of his tragedy the Women of Aetna. According to his *Vita* as recorded in the Medicean manuscript, Aeschylus presented this play to the settlers as a kind of auspicious good luck gift, literally “as an augury of a happy life for the people who were uniting in the settlement of the city.”

condição trágica do protagonista, preparando-a antecipadamente tendo em vista a impossibilidade do herói encontrar uma terceira alternativa ou uma solução mediadora. O impasse só é plenamente trágico quando não oferece alternativa apaziguadora, mas apenas ‘escolha’ entre duas posições incompatíveis e igualmente necessárias, dilacerando o protagonista independentemente do curso escolhido.

Tomando-se como exemplo o sacrifício de Ifigênia no *Agamêmnon* de Ésquilo, vemos logo nos primeiros versos da tragédia o coro na voz de um dos anciões aparentemente dividido entre a necessidade do ato de filicídio e a culpabilidade do herói de ato tão funesto, sobrepondo necessidade e vilania, imperativo prático advindo da posição de chefe das tropas consumidas pela espera no Strímon e o pavoroso assassinio de uma virgem inocente: “Depois de aceito o julgo da necessidade / o rei fez sua escolha e admitiu / o sacrifício, vilania inominável; / a decisão foi obra de um instante; / iria consumir-se a máxima ousadia.”¹⁰⁹ Assim dispostas tão proximamente, culpa e necessidade, incompatíveis ‘logicamente’, se tornam apenas duas ‘interpretações’ de um mesmo mecanismo que capta a ação inteira em sua perfeita configuração justaposta – pois se dissemos mais de uma vez que o trágico não é interpretável, isso se deve ao fato de que a interpretação permite apenas captar uma das alternativas a cada vez, sendo necessário um esforço para ultrapassar a falsa opção e encaminhar a análise do trágico da interpretação para a significação profunda desse impasse, não mais do que uma descrição. A condição trágica do homem suspenso entre o constrangimento externo procedente do cargo de chefe dos argivos, por isso responsável pela degenerescência lenta do ‘melhor da juventude grega’ em uma espera excruciante, e a consternação interna da função paterna reconhecida por todos, mas incompatível com a primeira, constituem a situação em que exigências concorrentes aparecem impulsionadas por um mesmo mecanismo responsável por colocar em marcha os acontecimentos posteriores, parte constituinte desse engenho. Sabendo-se haver uma disponibilidade a horizontalizar esse primeiro ato e todos os outros seguintes impelidos por este – o que se pode designar sem grande precisão por ‘maldição familiar’ ou ainda ‘encadeamento trágico’ – podemos dizer que o assassinio de Ifigênia, afiliando-se ao sacrifício de que já falamos brevemente, antecipa e torna necessário, sobrepondo escolha e imperativo, todos os assassinatos seguintes. Ressoa,

¹⁰⁹ ÉSQUILO, *Oréstia*, vv. 259-263.

independente da brevidade de nossa descrição, a *indispensabilidade* subjazendo a toda condição trágica.

Em segundo lugar, sendo consequência do caráter de *indispensabilidade*, o autor da ‘falta’, indivíduo condenado antecipadamente a escolher entre duas alternativas igualmente desastrosas, será para sempre um condenado: a *irreversibilidade* da condição trágica. Ainda recorrendo ao *Agamêmnon* de Ésquilo, Nussbaum nos apresenta um singular, mas perceptível desenvolvimento desse caráter indispensável através da metáfora do vento audaz nos vv. 220-226 em que parece manifesta uma cooperação não natural de forças internas e externas.¹¹⁰ Segundo a autora, “Agamêmnon começa agora a cooperar internamente com a necessidade, ordenando seus sentimentos de maneira a se ajustarem a sua fortuna.”¹¹¹ Tal transformação representa a verdadeira culpabilidade atribuída pelo coro: “O que eles imputam ao próprio Agamêmnon é a mudança de pensamento e paixão que acompanha o assassinio, pelo que claramente o consideram responsável.”¹¹² Deslocando a culpa do assassinio para a transformação incorpórea que o acompanha, o coro toma como vilania inominável que Agamêmnon cumpra aquilo que solicita sua condição singular, que ele se torne pelo sacrifício, o sacrificador de sua filha. Noção de culpabilidade inteiramente distinta em que a fortuna lhe concede duas alternativas igualmente catastróficas e a escolha entre essas opções antecipadamente postas condena o seu agente pelo ato de, tautologicamente, agir, isto é, segundo o imperativo da direção escolhida.

Em *Agamêmnon*, a condição trágica do protagonista não apenas força a *indispensabilidade* da escolha – é preciso que ele indique, que prefira uma a outra, ou a situação em que “as poucas provisões se consumiam / nas naus imóveis com as velas descidas”¹¹³, imobilidade flagrante incompatível com seu posto de liderança, ou o sangue de Ifigênia “manchando minhas mãos de pai com o sangue / do sacrifício de uma virgem inocente”¹¹⁴ capaz de trazer vento às velas gregas – quanto atribui a irreversibilidade da escolha – cumprida a fortuna, Agamêmnon será para sempre o assassino da filha, mais do que isso,

¹¹⁰ Na edição utilizada pela autora, os vv. 186-188 aparecem assim: “Sem culpar nenhum profeta, soprou juntamente com os ventos da fortuna que se batiam contra ele.”

¹¹¹ NUSSBAUM, 2009, p. 30.

¹¹² NUSSBAUM, 2009, p. 31.

¹¹³ ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv. 229-230.

¹¹⁴ ÉSQUILO, *Agamêmnon*, vv. 248-249.

realizando a transformação incorporal de pai zeloso a filicida confesso, será condenado não apenas pelo ato mas por admitir, através do ato, que o crime se possa consumir, em termos genéricos, a irreversibilidade do ato abrindo a possibilidade de que um pai possa ser pai e assassino do filho sem que para isso concorram a loucura ou qualquer interferência desestabilizante. Torna-se irreversível o crime do chefe dos argivos não apenas para aquele que comete, mas para o homem em geral, agora confrontado com a terrível injunção da possibilidade sempre presente do assassinato se consumir por um concurso de circunstâncias sobre as quais não se tem controle algum. O coro condena a transformação de Agamêmnon na mesma medida em que deseja afastá-la, quando nota o crime como parte da insidiosa construção da realidade possível.

O animal cívico, assaltado pela consciência trágica, não é nem feliz, nem livre; a obediência às leis e à vida em sociedade se tornam problemas inultrapassáveis e ele se aproxima, uma vez acometido pela *piège tragique*, da condição de estrangeiro recém-chegado, “tratado sem nenhum respeito excluído da Cidade”.¹¹⁵ O homem nessa condição, de fato, não é nem cidadão, nem estrangeiro, mas indiferentemente nômade, anônimo, solitário e animal. A virtude, o conhecimento e a promessa de felicidade são esvaziadas de qualquer relevância porque, enquanto estas são eficientes através da permanência em um sistema autofundado e cuidadosamente intrincado em que as acepções jogam por ‘reflexão’, o trágico, por seu turno, exhibe a impotência e o infundado – senão o caráter interessado – de qualquer sistema entrópico, potencialmente estruturador de premissas e fins.¹¹⁶ No trágico o elemento centralizador é convidado a ser substituído por outra classe de ausência, não mais coordenando de um ponto cego o jogo de substituições e o valor dos termos em exame, o contrário das doutrinas eudaimônicas em que a excelência moral se torna instrumento de aferição dos demais termos.

O sistema autofundado da filosofia moral elege, assim, como *modus operandi* a interpretação, isto é, modo de compreensão, avaliação e decisão, mas principalmente fechamento das fendas e eclipse das possibilidades; contrariamente, o trágico é, segundo a

¹¹⁵ ARISTÓTELES, *Política*, Livro IV, 6.

¹¹⁶ O contrário daquilo que Derrida chamou de *metafísica da presença* contrapondo a diferenciação infinita, disseminadora, ao jogo centralizador dos *fora de questão*.

fórmula de Rosset, “a revelação de uma *repentina recusa radical de toda ideia de interpretação*”,¹¹⁷ restando aquele que se coloca a questão apenas a descrição desse fenômeno que escapa ao prejulgamento da filosofia moralista. A descrição do *mecanismo trágico* substituiu a interpretação moralista, do mesmo modo que o trânsito de subserviências desta última, mecanismo falsamente múltiplo na medida em que mantém um eixo centrado sempre presente – virtude, razão, felicidade, etc. – é substituído pela revelação de um mecanismo duplo em aparência, mas único em realidade. Precisamente a ineficácia do *duplo* em nos afastar do terror do *negativo*: a catástrofe trágica, seja ela a morte ou uma de suas figuras como o exílio, a cegueira, a esconjuração, se dando sempre em um tempo tornado irremediável, resiste a toda interpretação de valor, a toda ideia de culpabilidade, a toda aferição moral ou normativa.

A filosofia moralista de Sócrates a Aristóteles,¹¹⁸ ou simplesmente filosofia antitrágica, representou para a tragédia um afastamento dessa revelação genuína, um apagamento das descobertas mais significativas do espírito grego do século trágico. Implantando o *instinto moral* – como tentamos apontar, ele é bem anterior ao nascimento da filosofia propriamente dita, cabendo ao discurso nascente a sistematização e empoderamento desse discurso –, a filosofia dos primeiros pensadores contribuiu para abreviar o clarão de pouco mais de um século da poesia trágica e, principalmente, contribuiu para submetê-la séculos adiante a um tipo de abordagem interpretativa, portanto subjugada ao *instinto moral*, em que os principais sintomas são, em alguns casos, as retomadas formais do gênero sem qualquer relevância senão a contemplação estética, esgotada da ressonância ativa causada pelo sua encenação no século trágico e a repentina revelação ali lançada sobre a plateia – nada mais do que o prazer aristotélico diante do cadáver habilmente pintado, semelhante às crianças que desmontam o brinquedo para apreciar o seu funcionamento. Em outros, uma retomada intelectualizada e submetida às premissas filosóficas que ele, o trágico, inversamente, invalidava. E, em última hipótese, a mais perniciosa talvez, a submissão da revelação às ideias de culpabilidade e

¹¹⁷ ROSSET, 1990, p. 7. (grifos do autor) Tradução nossa. No original: “la révélation d’un *soudain refus radical de toute idée d’interprétation*.”

¹¹⁸ Escolhemos esses dois marcos por representarem a extensão do prejulgamento que vai da ética socrática dos primeiros diálogos ao esquematismo da *Poética* de Aristóteles.

punição, como se o trágico fosse um fenômeno a que se pudesse escapar por força das deliberações morais e dos comportamentos adequados.

Se o trágico escapa à interpretação devemos empreender então a *descrição* pormenorizada de seu mecanismo, da *maquinaria trágica*, antevendo a negação do conhecimento positivo (*episteme*). Em primeiro lugar, o trágico é a impotência do *logos*, a revelação de que o homem sendo algo nada sabe sobre si e esta é sua condição primordial, isto é, está ‘condenado’ a pensar sua impotência ao mesmo tempo em que se descobre a impotência de pensar. Isto dito, o homem é aquele que elabora a *potência possível* de um lugar *im-potente*. O saber trágico é, nesse sentido, uma tomada de consciência problemática, muitas vezes agonística; precisamente o contrário do saber filosófico e das pressões desambiguadoras da razão. Enquanto o saber para a filosofia moralista é uma meta, produto da atividade racional conduzida por instrumental qualificado e submetido à regulação de fundamentos irremovíveis, o saber trágico é sempre provisório, incerto, tensionado sobre sua própria impotência e se debatendo com seus limites.

Em segundo lugar, o trágico é negação das excelências ou virtudes (*areté*): as virtudes morais são fundamentos provisórios, prejulgamentos, prerrogativas em si mesmas aptas a confirmar a incapacidade de afrontar o fenômeno trágico, são desvios que se colocam como promessa do bem final, enfim, exalações de ‘otimismo’ contra a profunda absurdidade da experiência e do pensamento, apenas válidas na medida em que há a intervenção de um discurso de apreciação eajuizamento. As prerrogativas morais são barreiras contra os aspectos mais terríficos do trágico, sintomas das limitações que nos afastam e interpõem ilusões falsamente redentoras à percepção de seu funcionamento.

E, finalmente, o trágico é a ruína de qualquer doutrina eudaimônica comprometida com os termos anteriores e formando o eixo em torno do qual devem gravitar todos os atributos do *instinto moral*: à felicidade, o trágico propõe a *alegria*, que é o júbilo paradoxal de confrontar-se com a menos desejável das condições, a ausência de pontos de sustentação nas ideias de felicidade, de liberdade, bem como dos termos em aliança, enfim, a capacidade até então não demonstrada pela filosofia moralista de se debater precisamente com as questões-limite, impossíveis de serem colocadas senão dentro de uma perspectiva em si mesmo limítrofe, questões que nos ultrapassam, mas nos *detém*. O trágico representa aquilo

para além de toda interpretação possível, convertendo-se em ‘simples’ constatação, penosa, mas de firme jovialidade. Todos esses aspectos serão desenvolvidos pormenorizadamente quando da análise de texto trágico, por ora, basta acenar para a novidade radical trazida por ele em oposição ao eclipsamento moral operado pela filosofia, responsável pela sua breve florescência além da pesada herança interpretativa imposta.

Antes de continuar a discussão, é preciso estar atento para a concepção gestada pela tese sobre a tragédia e o trágico até aqui. Usamos até o momento de forma indistinta trágico e tragédia, nossa perspectiva se justifica em parte pela necessidade de transversalização dessa investigação. Vernant aponta três vias de investigação do fenômeno trágico: “como realidade social com a instituição dos concursos trágicos, como criação estética com o advento de um novo gênero literário, como mutação psicológica com o surgimento de uma consciência e de um homem trágicos”,¹¹⁹ isto é, os âmbitos ético-político, estético e epistemológico. Tais duplicações de palavras apenas sinalizam a necessidade de um pensamento de viés que repete às avessas a estrutura das doutrinas eudaimônicas: a nossa investigação buscou descrever uma estrutura autofundada em que flutuam indiferentemente essas dimensões, vinculadas pela circularidade do sistema – tome-se, por exemplo, a concepção de *daimon*, de origem mítico-religiosa organizando, por sua vez, um fundamento epistemológico de coordenação do homem na ética individual e política. O fenômeno trágico, por seu turno, é a abertura do sistema e essencialmente assistemático porque *descentrado*, avesso a qualquer ideia de sistema nesses moldes porque refratário à investigação interpretativa – portanto fundada no valor –, isto é, à interpretação *tout court*. O mecanismo trágico não faz sistema simplesmente porque despede o ‘fora do jogo’¹²⁰ que coordena de um ponto cego as trocas e transições, o fundamento não presente que garante a eficácia do discurso moral.¹²¹ Diferir o trágico da tragédia corresponde a sucumbir à interpretação e, por conseguinte, ao *instinto moral* que subjaz tal tendência com a qual nos debatemos. Mais do que isso, é liberar ingenuamente a possibilidade de uma filosofia trágica *stricto sensu* quando o trágico é contrariamente à

¹¹⁹ VERNANT; VIDAL- NAQUET, 2005, p. 113.

¹²⁰ Expressão de Derrida frequente em *Gramatologia* (2004a).

¹²¹ Lembremos de Sócrates recorrendo ao bom-senso.

constatação da impotência do pensamento diante do chamamento trágico, ou ainda a libertação do preconceito moral da alternativa interpretativa.¹²²

Quando Szondi introduz seu livro afirmando que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”¹²³ ele se equivoca, não pela constatação histórica e nominalista – determinado sistema de pensamento desponta nos escritos de Schelling, evidentemente, algo a que podemos chamar sem prejuízo do historicismo de filosofia do trágico –, mas pela ausência de rigor, paradoxalmente, filosófico. Não há, *stricto sensu*, uma ‘filosofia do trágico’ porque o trágico é a ausência de qualquer possibilidade de filosofia como a conhecemos desde os diálogos – ou seja, não presume a impossibilidade da prática do pensamento, mas a ineficácia de determinado pensamento comprometido com a alternativa moral. De fato, não estamos longe de a defini-la “como um mistério que só se pode constatar”¹²⁴, com a condição de que esta constatação assuma a integralidade de nossa atividade de pensamento, o que quer dizer despedir o modelo de saber socrático-platônico baseado na permanência de termos aparentemente positivos – a análise das doutrinas eudaimônicas demonstrou como a positividade do pensamento socrático se converte, por uma análise de suas circularidades, em embuste não muito distante do argumento de autoridade ou da crença.

Aderir então à divisão clássica entre trágico e tragédia, a primeira remetendo a uma filosofia, a uma consciência dilacerada do tempo e do ser, enfim, a uma invenção intelectual localizada historicamente; a segunda a um gênero poético, repleto de códigos e procedimentos construtivos, constituiria um duplo equívoco. Se há qualquer distinção entre os termos, aceitaríamos apenas a mais simples e, portanto, a mais literal, a saber, o *trágico* pode ser associado à ‘revelação essencial’ propriamente dita e sobre a qual podemos apenas constatar, enquanto a *tragédia* seria o ‘acontecimento de revelação’, pois nada mais é a tragédia do que *um acontecimento* – como o foi a tragédia grega em seu tempo. Todos os outros ‘acontecimentos’ ditos trágicos, e mesmo hoje quando proliferam as afirmações de uma volta do trágico, nada mais são do que novos momentos de revelação ou retomadas dessa primeira,

¹²² Nossas reflexões aqui devem muito às leituras de Vernant e Vidal-Naquet da tragédia, mais ainda a Clément Rosset com quem apresenta afinidades evidentes. A perspectiva dos dois primeiros foi deslocada significativamente dentro da hipótese aqui apresentada por Rosset.

¹²³ SZONDI, 2004, p. 56.

¹²⁴ ROSSET, 1990, p. 85.

poderíamos mesmo chamar de ‘impasses’ humanos, históricos em que a aporia e a suspensão operadas pelo mecanismo em questão são retomadas no limite de suas consequências. O trágico é a reminiscência infinitamente ligada ao presente do acontecimento, condição paradoxal plenamente assumida em momentos excepcionais e decisivos.

A melhor maneira de descrever esse fenômeno bem como a suspensão do *instinto moral* por ele sugerida, deve vir, necessariamente pela descrição do trágico em funcionamento através dos textos que nos foram legados. São eles que formam a tradição e a linguagem a serem constantemente retomados.¹²⁵ Os recursos para entendê-lo em ação, como dissemos, são raros e apenas residuais. Sabemos pouco sobre a encenação propriamente dita e a riqueza da poesia trágica esconde outra mais eficaz, com a qual nunca teremos contato e restam apenas registros incertos dando conta do pavor experimentado pelo público, a exemplo do relato tardio atribuindo tal repercussão no público quando da aparição das Erínias nas *Eumênides* a ponto de causar abortos espontâneos nas mulheres presentes. Felizmente esse e outros relatos, por mais fantasiosos e hiperbólicos, têm o mérito de aludir para a força indiscutível que a tragédia grega teve para o cidadão ateniense do século trágico, a fama angariada nas gerações seguintes entre comentadores, historiadores, filósofos, etc., assim como os riscos inerentes à revelação por eles apontados. Bem, resta-nos hoje a poesia trágica e, se também ela permanece como testemunho da grandiosidade do experimento – e a apreciação de muitos séculos confirma –, resta-nos extrair dos textos o fenômeno trágico com os recursos intelectuais e da imaginação histórico-poética disponíveis.

Na primeira parte do capítulo anterior, procuramos a melhor forma, ainda que sucinta, de descrever os eventos que cercam a encenação trágica como parte da atitude de transbordamento operada na cidade e a necessidade de ler a tragédia no interior desse quadro mais amplo, agora, devemos falar com mais proximidade da encenação (texto) correlacionando-a com os eventos circunvizinhos e demonstrando porque a revelação trágica assalta o homem em sua felicidade, liberdade, em suas virtudes e na potência do pensamento, isto é, como o trágico elabora uma resposta difícil às doutrinas eudaimônicas mencionadas anteriormente.

¹²⁵ Marshall, segundo o que ele denomina axiologia da palavra trágica, afirma: “A historicidade da obra trágica nos vem, *a priori*, de um texto” (2000, p. 42).

§2. Poeta, homem de teatro

Qual a novidade introduzida pelo drama ático no conjunto das manifestações artístico-religiosas da hélade? Compreender o deslocamento proposto pelo fenômeno trágico dentro do universo espiritual grego deve passar, de um lado, pelo resgate particular então realizado pelos poetas dos mitos e lendas do passado heroico, de outro, pela instauração de um gênero novo e de um novo tipo de homem, o ‘homem de teatro’ – ou simplesmente *poietés* no sentido mais amplo de operador, fabricante, ‘fazedor’¹²⁶ – e, com ele, a ideia relativamente nova de objeto artístico, resultado definitivo da ação estética de um indivíduo em contato com as fronteiras que o definem e perdem, e não da intervenção, ao menos parcial e crível, de forças que falam *no* homem, *pelo* homem, considerado parte de uma comunidade excepcional destinada a essa tarefa.¹²⁷ A diferença se faz, então, na distinção entre os antigos recitadores da épica oral, os *aedos* como eram conhecidos, em sua grande maioria anônimos e servidores da aristocracia, e esse homem de teatro, poeta trágico, integrado à *pólis* e que tem seu nome mencionado e avaliado sem restrições na medida de suas produções e sob o peso da impressão cênica. Passa-se do âmbito mágico-religioso do *aedo*, infundido pelas palavras das Musas, para narrativas que eram *a-presentadas*, faziam-se presentes diante dos espectadores, *agiam* expostas à vista, conjurando todos os sentidos e atuando no espectador por completo. É natural que nesse contexto o público acolhesse o poeta como um mago ou sacerdote, detentor de condições privilegiadas para colocar Antígona ou Ajáx em sua frente por um curto espaço de tempo, mas é ainda mais flagrante a diferença do novo poeta para o antigo recitador, de Ésquilo para Demódoco, se pensamos no caráter de presentificação da encenação em comparação com o estado de *enthousiasmós* acompanhado pelo som da cítara.

Começando pelas narrativas, podemos dizer que havia entre os tragediógrafos certa autonomia relativa que permitia a transfiguração poética de acordo com as suscetibilidades

¹²⁶ GOBRY, 2007, p. 118-119.

¹²⁷ Seria anacrônico falar aqui em surgimento da noção de ‘autoria’, mais certo é dizer que a tragédia na Grécia marca a decadência de uma arte de inspiração exclusivamente divina, pressentindo um aspecto lúdico em que jogam espectadores, atores e dramaturgos.

políticas e sociais do momento imediato em que viviam, tanto quanto a exploração poética particular que ousava, vez ou outra, dentro dos limites convenientes, isto é, sem afetar excessivamente a sensibilidade do público, incluir uma novidade no enredo para melhor adaptar-se à trama de acontecimentos ou enfatizar determinado aspecto em proveito da eficácia da ação.

Os poetas, ao resgatarem tais narrativas, originárias de lendas antiquíssimas da tradição oral em constante movimento e apenas reunidas artificialmente nas duas grandes epopeias e em outras compilações, muitas hoje perdidas, seguiam, seguramente, uma intuição de *refinamento* e principalmente *acabamento* não presente entre os recitadores antigos – não no sentido de qualidade estética, mas de fechamento. Se considerarmos o modo de permanência e disseminação das grandes épicas, atado às tradições orais, à recitação circunstancial, a condições ‘performáticas’ cada vez distintas, a maneiras de composição que favoreciam, sobretudo, a mnemotécnica associativa da versificação em detrimento de elaborações mais sistemáticas e de maior fôlego, fica clara a distinção entre os poetas trágicos e os narradores épicos.

Para estes últimos, os *aedos*, a narrativa era uma espécie de epifania de duração imprecisa e sem qualquer compromisso com o fechamento rigoroso imposto pela obra trágica, mas apenas com o acesso à verdade (*alétheia*) através da memória. A memória não é, nesse caso, apenas um recurso cognitivo, mas “a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso.”¹²⁸ A noção de obra, inclusive, pensada como o resultado de um trabalho meticuloso, mestria do poeta, parece estranha ao momento de revelação da verdade do *aedo*. Sua palavra eficaz, comprometida com a visão verdadeira que lhe é apresentada pelas Musas em ressarcimento da cegueira profana, repleta de lances parciais do acontecimento inspirado, justifica-se por si só, sem qualquer necessidade de fechamento.

Em se tratando da instituição de um gênero novo em que surgiam determinadas restrições de execução, tais como tempo e espaço cênicos, construção cenográfica e maquinaria, número de coristas e atores, era natural nas tragédias a supressão de aspectos que causavam impedimentos de várias ordens e a inclusão daqueles que favoreciam o desenvolvimento físico do espetáculo bem como o aspecto de obra acabada de determinada

¹²⁸ DETIENNE, 1973, p. 15.

duração e condicionada a um fechamento, características não presentes na ‘performance’ dos aedos em que a palavra era como que parte da *physis* – prescindindo portanto do real esteticamente estruturado, bastando a técnica formular e a crença dos presentes. Embora formado por uma estrutura definida que abrangia determinada rede de relações intrincadas, hierarquias e temas recorrentes, o mito recebe do *aedo* uma configuração local, destacada dessa extensa tradição por questões pragmáticas e religiosas – não se imagina um arauto entoando toda a guerra de Tróia de uma única impulsão, mas apenas episódios regidos pela conveniência ou inspiração do momento, destacados do repertório total, sua palavra é eficaz justamente por essa decifração do invisível, esse fragmento de verdade, que se apresenta como totalidade do real frente a um público crédulo.

A tragédia, pelas restrições citadas, acaba por se configurar adequadamente em limites precisos e definidos e pode sem prejuízo da ação abstrair seus antecedentes mantendo o impacto sobre a plateia. Mesmo quando tem motivações circunstanciais – como na peça *Os persas* de Ésquilo, em que o mito é substituído por um recente evento histórico, a Batalha de Salamina –, permanece a feição de obra acabada, de objeto artístico, à obra de ocasião ou resultado de inspiração/possessão pontuais em uma atmosfera exclusivamente mágico-religiosa. Nas tragédias – ou as exceções históricas dentre elas *Os Persas* –, o mito é alçado à determinada autonomia que permite prescindir do sistema intrincado de narrativas como um todo, bastando-se a si nos limites da encenação e regulando-se por sua própria economia interna. Se os personagens surgidos no palco são de conhecimento do público geral, na tragédia eles também são outros, isto é, servem ao acontecimento trágico e sua humanidade pela inserção dessa presença é aproximada, tornada íntima do espectador – enquanto na tradição oral o herói pertence sempre a uma “outra humanidade; ao mesmo tempo uma referência e algo muito distante”¹²⁹, enfatizada pelo discurso indireto de que se utiliza e pela forma de recitação. De fato, passamos de um âmbito que se sustenta quase exclusivamente por seu estatuto mágico-religioso para outro, no qual o sagrado e o acesso a verdade se dão ‘em vistas’, na orquestra, sem necessidade de ‘credulidade’, em um breve espaço de tempo, pela mensagem trágica que, por sua força, até mesmo ultrapassa o meio de sua revelação

¹²⁹ VERNANT, 2005, p. 352.

atingindo fisicamente o espectador para propor-lhe, concomitantemente, outra corporalidade, outra permanência no mundo, enfim, outras perplexidades.

Ainda que possa ser pleno de deuses, como os concidadãos se referiam a Ésquilo por exemplo, a prova da excelência do poeta trágico se dá diante dos espectadores, dos juízes e de toda a cidade que acompanha o concurso como parte institucional das Grandes Dionisíacas. Não se avalia a inspiração ou a legitimidade religiosa como categoria configuradora da relação entre o homem e as Musas que lhe ditam melodias no ouvido nem como pressuposto de eficácia, sente-se em cena o impacto proveniente da força das ações que a povoam. O *aedo* oferece seu transe para a admiração de todos na forma de palavra consagrada, o poeta trágico traz o transe para dançar entre os espectadores, essa diferença faz dele menos um possuído pelas Musas e mais um proliferador de ‘deuses’, se ainda podemos chamar de deuses aqueles que se dispõem a abandonar um espaço extra-humano intransponível e vir ter entre nós tal uma epifania física que vagueia no espaço em que humanos e divindades apagam as fronteiras que os definem.¹³⁰

O poeta trágico não é aquele a quem “a Musa distingue, e a quem males e bens concedera: tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira” muito menos aquele a quem incita a “falar sobre os feitos dos homens, gestas dos heróis, cuja fama o alto céu, nesse tempo, atingira”,¹³¹ enfim, o poeta trágico não se encaixa na figura do arauto antigo precipuamente por ter-se afastado da figura de divinal inspiração, fadada a visão interior, servidora do rei, parte da economia de funcionários do palácio. O poeta trágico funda, nesse sentido, um espaço relativamente novo no qual o estatuto mágico-religioso sustenta-se por sua própria eficácia diante dos olhos, espécie de chamamento a olho nu que, ao invés de prescindir da realidade visível, potencializa-a com recursos espetaculares, integrando o artifício – estético, digamos – ao real, ou ainda, revolvendo a percepção do real agora transtornada pela revelação de uma segunda realidade que se integra de forma quase imperceptível à primeira, que é, *de fato*, primeira. Na tragédia enfatiza-se, então, a noção de obra como tarefa do poeta, atividade criadora, mobilização estética ou, ainda melhor,

¹³⁰ Pode-se perceber bem a característica dionisíaca do teatro: sendo único deus que vem até nós, Dioniso encarna essa característica da tragédia e do teatro como um todo da possessão que se dá em um “aqui e agora” regulado pela cena.

¹³¹ HOMERO, *Odisseia*. Canto VIII, vv. 62-64; 72-74.

‘estetização viva’, contra a noção de um real apresentado através da palavra parte da *physis*, ao mesmo tempo fantasmagórico e misterioso. A tragédia propõe um jogo de transições em que “tal artifício pode produzir natureza e, inversamente, a natureza pode degradar-se e produzir espontaneamente artifício”.¹³² Assim, Édipo é tanto aquele afetado pelo natural acaso, quanto pelo destino artificioso prenunciado pelo oráculo. Na catástrofe final o duplo se esvai em unidade do mesmo modo que o duplo da representação teatral, artifício de palco, se esvai no momento em que a revelação se dá como integral e irrestrita.

O poeta trágico realiza, assim, um exercício ‘não especializado’ em que encontramos um articulista múltiplice, angariando a atenção – entre temor e compaixão como o definiu Aristóteles na *Poética* – pela eficácia do exercício poético-sensual da encenação e autônomo na escolha dos modos de convocação e afecção do público ateniense: se o *aedo* é o indivíduo da visão interior, o poeta trágico o é da visão exterior, do ver e ser visto no jogo de cena. Ele é dramaturgo no sentido moderno da palavra, um artífice da palavra e da ação, da palavra em ação e mesmo da ação sem palavra; ele faz ver, *encena*, enquanto o *aedo* antigo toma a palavra como a totalidade do real possível, sendo ele o único privilegiado pela visão interna, *obscena* para os demais, restando a credulidade na inspiração verdadeira através da palavra pronunciada do instante cultual ou festivo. O *aedo* recorre a um elemento exterior para fundar a realidade que apresenta sob a forma de narrativa inspirada, o poeta trágico apresenta, cruamente, o esplendor do real na proeminência da cena: *a mascarada não representa o personagem da lenda, é a lenda que recorda vagamente o espetáculo pleno de real da máscara*.¹³³

Podemos dizer, ainda, que o *aedo* serve ao instante de inspiração, e sua palavra é maleável como a do mito em suas inúmeras versões que sequer são confinadas nos limites de uma cultura – a recorrência de narrativas semelhantes da gênese do mundo, por exemplo, e as suas versões em culturas distantes, sem qualquer indício de comunicação, demonstram a

¹³² ROSSET, 1989a, p. 22.

¹³³ É claro que o público toma a encenação como um aparato fictício, simulado, seria ingênua qualquer afirmação em contrário, mesmo recordando o pânico entre os espectadores provocado pela encenação de *A tomada de Mileto*, ou da primeira aparição das Erinias na *Oréstia*, casos pontuais que são simultaneamente testemunho da força da tragédia e sintomas de que o nascimento do dito “fictício” não se deu tranquilamente. Usamos a palavra real não com o sentido de que ali se apresentam os heróis em uma existência “real”, mas de que, sem dúvida, há um tipo de revivência proporcionado pelo espetáculo que ultrapassa em muito a consciência mimética e não pode ser ignorada. Esta experiência é precisamente o que dá sentido ao acontecimento trágico. Sob o estardalhaço causado por esses eventos anedóticos, permanece a convocação essencial de um encontro.

universalidade da narrativa mítica a exemplo de um encadeamento sempre aberto de arquétipos. Assim como nesse nível comparativo surgem fraternidades espantosas, guardadas as diferenças locais, dentro de uma mesma tradição o mito nunca recebe a mesma configuração, é sempre ‘performado’ de maneiras distintas conforme a situação configuradora. No entanto, é apenas quando um desses acontecimentos performadores é destacado do resto, a exemplo da compilação naquela época ainda recente da *Iliada* e da *Odisseia* em Atenas, que é possível passar do âmbito místico para a atividade poética, da invocação sagrada para o chamamento do objeto configurado, outro tipo de sacralidade mais afeita ao rito, enquanto conjunto de procedimentos tendo por fim dominar ou liberar determinadas forças extraordinárias, do que ao culto, no qual se reverencia a divindade; a tragédia é antes movimento, dança, que *in-vocação*.

A poesia trágica é desde seu surgimento singular e sem paralelo e o poeta trágico um performer privilegiado que fixa através da encenação uma versão específica inspirada pela tradição comum. Há a *Electra* d’*As Coéforas* de Ésquilo, a *Electra* de Sófocles ou a *Electra* de Eurípedes, e o mito que precede as versões da história da vingança da filha de Édipo, corrente no imaginário da cidade, tem importância mínima mediante essas três obras determinadas e exclusivas. Diferentemente do *aedo* que atualiza o mito a cada vez que a palavra eficaz é pronunciada por ele cerimonialmente, isto é, a convencional invocação à Musa em diferentes espaços e tempos, o poeta trágico recorre ao mito apenas na medida em que este serve aos propósitos do acontecimento trágico, da revelação de uma cosmovisão que subjaz e supera o enredo propriamente dito, resultando em uma obra única e legítima em sua especificidade.

Se a tragédia guarda tal distância em relação à palavra exemplar do *aedo*, então, o que constitui o fenômeno trágico, qual a descrição adequada de sua revelação? O que nos permite reconhecer o auge da manifestação de um fenômeno que se convencionou chamar trágico não é, por um lado – como fez pensar reiteradas leituras normativas de Aristóteles – a unidade formal, sempre suscetível a receber configurações singulares pelos tragediógrafos nos concursos, em relação íntima com a resposta dos cidadãos atenienses, as disposições do momento político, as perturbações sociais, o *êthos* individual etc. A sua ‘resposta’ a esse feixe de relações se dá sempre em uma obra definitivamente acabada, um objeto que o supera enquanto indivíduo histórico e social, nada dizendo sobre o poeta além do que a própria obra

revela de si – não significando, claro, a ausência do conjunto de relações formativas do ambiente no qual ela se desenvolve. O trágico não é igualmente determinado pelo motivo narrado – um tema em que indiferentemente surgem acontecimentos funestos, terríficos, lamentosos, semelhante ao significado moderno que se dá à palavra –, escolha relevante na medida em que certos motivos são amplamente apropriados ao trágico enquanto outros permaneceram ausentes da orquestra de Dioniso, porém, não decisiva no seu sentido mais amplo, visto que a mensagem trágica supera o *mythos* e deve à tragédia ática ‘apenas’ o seu primeiro grande chamamento, seguido certamente de outros em épocas e contextos distantes.

O fenômeno trágico não se reconhece nem formalmente, nem por uma disposição de indivíduos dotados, nem pela escolha dos motivos, mas, como já dissemos, na *comunhão implícita* diante da descoberta de um *mecanismo* que captura o homem em sua felicidade, liberdade, conhecimento e otimismo, uma cosmovisão estarrecedora dos limites impostos ao homem, mas que, paradoxalmente, o definem; ou ainda, agora se atendo ao momento histórico de Atenas extremamente propício ao reconhecimento dessa estrutura, a manifestação de um impasse irreversível que faz perder os fundamentos da *pólis* ateniense, principalmente aqueles que presumivelmente construiriam a utópica república dos filósofos. Em resumo, o fenômeno trágico é a revelação de uma cosmovisão irrestrita e inatacável, compartilhada em alguma medida pelos três principais tragediógrafos da Atenas trágica. Pela força da mensagem, o trágico torna-se um risco para a democracia ateniense exatamente por solicitá-la em seus fundamentos, naquilo que ela direciona segundo meios e fins, os pontos de apoio fora do próprio jogo de intercalações, e não apenas na superfície das concepções e práticas: é o homem cívico nem mais homem nem mais cidadão.

A grandiosidade do fenômeno é realizar no interior da *pólis* um acontecimento de revelação que a faz perder, abjurando as doutrinas eudaimônicas e convocando uma espécie de paroxismo que sequer o excessivo burburinho da filosofia moralista conseguiu alterar. Para entender como a tragédia pode solicitar os fundamentos das instituições ao desvelar uma concepção sem precedentes em que surge pela primeira vez condensada a feição total de determinado *real*, colocando em jogo a pretensa potência e autonomia de nossa condição, vejamos o impasse de forças que representa a narrativa trágica no interior do Estado ateniense,

passando antes, porém, pelas dificuldades trazidas pela multiplicidade de traços e direções do gênero trágico.

§3. Tragédias e poetas

Não havendo unidade senão nessa comunhão implícita, até o momento em nosso trabalho apresentada de forma programática, perceptível no encontro entre a tragédia e os eventos circundantes, podemos compreender a dificuldade experimentada por inúmeros comentadores em investigar o *corpus* trágico grego em um conjunto, não só devido às diferenças de linguagem entre os poetas, mas à maneira de condução do enredo, dos temas prediletos, das reviravoltas dramáticas, em muitos aspectos dessemelhantes, singulares e mesmo contrários conforme se leiam, por exemplo, as três tragédias consagradas à maldição lançada por Mírtilo à linhagem de Pêlops, começando-se pelo assassinio de *Agamêmnon*; ou as seguidas narrativas sobre a maldição dos Labdácias. Partilhando mitos e lendas heroicas, os três grandes poetas trágicos da antiguidade apresentam pontos de contato e de afastamento, conforme uma visão particularizada dos efeitos e objetivos da encenação, dos recursos técnicos e sensuais, dos conflitos e impasses que perpassam a sociedade ateniense: novamente os âmbitos ético-político, estético e mítico-ritual se entrelaçam para criar diferenciações e especificidades de toda ordem. Além disso, outra dificuldade, devemos mencionar o caráter rarefeito e incompleto dos ‘resíduos’ textuais que chegaram até nós, origem de um processo contínuo de construção imaginada.

Aristófanes seguido pelos comentados,¹³⁴ por exemplo, insinua que Ésquilo teria um estilo ora solene, pomposo, grandiloquente; ora marcial, belicoso. Marcado, sobretudo, pelo uso das antecipações espelhando o oráculo e dos gestos cênicos amplos, típicos de um espírito intensamente tomado de êxtase religioso e de espírito marcial, confluíam na poesia de Ésquilo o dramaturgo-guerreiro, comprometido com o destino de Atenas frente às hostes asiáticas,¹³⁵ – a preponderância do canto coral nas primeiras peças repercute suas concepções coletivas e

¹³⁴ ARISTÓFANES, *As rãs*, vv. 1267.

¹³⁵ Ésquilo participou pessoalmente da batalha de Maratona, tornando-se por seus feitos herói nacional, junto com o irmão Cinégiros, retratados em pintura no interior do teatro de Dioniso em Atenas (LESKY, 2006).

aspirações militares – e o dramaturgo religioso, arrebatado pela multiplicidade dos mistérios sagrados, ademais originário de Elêusis e devotado ao culto esotérico de Deméter – teria inclusive sido julgado segundo a acusação de ‘impiedade’ por supostamente ter revelado os mistérios, demonstrando a capacidade de conjurar espaços sagrados. Essa informação de ordem episódica teria lhe rendido a citação de Aristófanes, em *As rãs*, como único poeta realmente dionisíaco¹³⁶, adepto das “frases grandiloquentes”¹³⁷ necessárias para honrar a vinda do deus, convocado pelo espetáculo de caráter poético-ritual da tragédia. O ‘pai da poesia trágica’ seria prontamente reconhecido nessas características que o fazem menos um artífice mental, um manipulador de personas teatrais, do que um tipo de mago dominado pela inspiração e em profundo transe, mas também atraído pela pujança do espetáculo guerreiro nos moldes das batalhas de Maratona e Salamina. Em Ésquilo falam menos personagens individualizadas do que forças, vetores, intensidades atingidos pelo torvelinho da unidade de ação entre Zeus, Diké e Destino. Não se eximindo, claro, o homem do momento em que deverá escolher e, portanto, assumir a responsabilidade no choque do poder divino e da impotência humana, esta carregada de altivez e dignidade na figura do herói – nada haveria para ser admirado não fosse a sobreposição de resignação e grandeza atingindo na ação seu auge, realizando-se o trágico por completo, o que em desenvolvimentos posteriores deste trabalho comporá o conceito não aristotélico de *alegria trágica*.

Eurípedes – sobre quem cabe recordar, teria frequentado os filósofos Anaxágoras, Protágoras e Sócrates adotando alguns traços das lições recebidas em sua poesia, particularmente o gosto pela retórica e pela dialética –, se damos crédito às longas altercações presentes em suas peças, teria uma linguagem mais voltada para o conflito cerradamente dialético dos tribunais, um embate de línguas ferinas repletas de sutilezas que se digladiam no areópago com vistas a uma solução conciliadora ou aquiescente na iminência do desastre final. Eurípedes é o poeta da palavra e, embora mais de uma vez seu nome tenha sido mencionado na categoria de mais trágico dos poetas – característica enfatizada pelos desenlaces desastrosos, infelizes, um dos modos de composição descritos na *Poética* de Aristóteles em que se menciona o poeta da *Medeia* mais do que qualquer outro, justificando

¹³⁶ ARISTÓFANES, *As rãs*, vv. 1468.

¹³⁷ ARISTÓFANES, *As rãs*, vv. 1004.

até mesmo as suas falhas de composição contra a “economia” do gênero –,¹³⁸ não há como ignorar a importância da linguagem dialético-filosófica como elemento estruturador da visão global, conduzida por um racionalismo estrito na composição. De fato, deslocando o exercício retórico para um espaço não comprometido com a pragmática da persuasão, isto é, *encenando* o embate dialético na poesia trágica onde serve apenas à economia poética interna, Eurípedes não apenas testa seus limites como a aperfeiçoa e à própria linguagem trágica de seus predecessores, agora modificada pelas fraternidades com as ideias metafísicas e exercícios cognitivos típicos da filosofia de seu tempo. Curiosamente, em Eurípedes o rigor racionalista, exercício e método indispensáveis para alcançar determinado conhecimento, é constantemente avaliado em seus limites. O poeta antecipa uma fronteira em que a racionalidade mais estrita poderá se transformar no seu contrário, a irracionalidade aniquiladora. Tanto *Medeia* quanto *As Bacantes*, permanecendo nos dois exemplos mais conhecidos, sugerem esse tatear de fronteiras da irracionalidade: estudo da irracionalidade e dos atos mais atrozes em um objeto formalmente exato e perfeitamente construído sobre as linhas mestras da razão. Razão e desrazão não são contrários em Eurípedes, mas um amálgama de onde nasce a poesia trágica em seu perfeito rigor.

Há finalmente Sófocles, sem dúvida o poeta trágico mais celebrado pela posteridade. Enquanto Ésquilo e Eurípedes produziram seus dramas em épocas de manifesta transformação de Atenas, nas quais a história parece transcorrer concretamente diante dos homens – e, de fato, não apenas assistem ao espetáculo de seu tempo, mas participam dele tornando-se móveis na história das disputas, seja pegando em armas como o fez Ésquilo em Salamina e Maratona, seja através das fervorosas disputas retóricas entre sofistas, filósofos, pensadores, poetas como o fez Eurípedes –; Sófocles escreve suas peças na época triunfal da grande cidade, em relativa estabilidade, ‘cristalizada’ pela falsa impressão de imobilidade dos grandes momentos, a ‘eternidade imaginada’ das comunidades provisoriamente vitoriosas, assim como pelos temores que tais fases de silêncio provocam como que suspeitando de catástrofes e reviravoltas iminentes. O aspecto programático que sua poesia representa se deve à consumação de uma posição em que reúne em toda a sua complexidade o político-social – duplamente retomado, enquanto ativa participação política do poeta nos assuntos da cidade

¹³⁸ ARISTÓTELES, Cap. XIII, 9-10.

e suas manifestações éticas na poesia trágica –, o mítico ritual – tanto a devoção pessoal à Palas Atenas quanto a problemática inclusão do sagrado em uma perspectiva poética que o aproxima da contestação das próprias convicções – e o estético, conscientemente impelido a criar formas limite para elaborar a complexidade de um pensamento debruçado sobre o abismo. Em outras palavras, Sófocles desempenha em âmbito ético-político a aporia de uma felicidade que só pode se sustentar em um espaço fora do tempo, assim como uma liberdade paradoxal no ‘ser agido’, ou a inculpabilidade dos heróis; em âmbito mítico-ritual, a manifestação do sagrado configurava-se na ausência de redenção e mesmo de interferências de qualquer ordem, ausentando-se os deuses precisamente quando solicitam o homem para seus domínios destinais; e, por fim, em âmbito estético, uma linguagem que apreende esses impasses mas que, igualmente, é origem e destino de todas as admoestações trágicas, linguagem, tanto quanto o homem, pendida sobre o abismo, dirigida contra o nada, e por isso menos do que um murmúrio restante do descerramento trágico.

É preciso lembrar que, no transcorrer de sua vida, o poeta permaneceu sem sobressaltos nos limites da *pólis* ateniense, lidando diariamente com as questões urgentes propostas por esse sistema ainda recente, um privilégio que não foi partilhado por antecessores e sucessores, posicionados em extremos críticos do experimento trágico e democrático ateniense, sejam nostalgicamente voltados para um passado modelar e perdido, como em Ésquilo, sejam ávidos por um futuro em que mudança e destruição se entrelaçam como em Eurípedes. Em suma, foi dos homens de seu tempo aquele que mais próximo chegou do animal cívico pretendido pelas aspirações de Atenas, o cidadão modelo aventado pela *Política* de Aristóteles. Nele confluem o *eudaimon*, o *politikos* e o *tragikos* em perfeita configuração, deflagrando sobre as mesmas dimensões os impasses e trânsitos simbólicos.

Tal posicionamento só foi possível porque a democracia ateniense parecia salva das invasões persas e o espetáculo trágico, por sua vez, tomava ares de finalidade e conformidade com o momento cívico, não pressentindo ou, pelo menos, não atentando para sua decadência posterior.¹³⁹ Por obra da filosofia moral em geral, já amplamente presente na tragédia de Eurípedes, aliada ao declínio econômico e político da cidade de Atenas, paulatinamente causado por conflitos de toda ordem, a tragédia haveria de perder sua força e centralidade em

¹³⁹ LESKI, 2006, p. 142.

menos de um século, vindo encontrar a *Poética* de Aristóteles na condição de passado praticamente extinto e, por isso, facilmente submetido ao escrutínio formal. No curto período de sua existência, ela certamente despertou o cidadão para uma arte eficaz e atual, de vínculos profundos com a comunidade, e Sófocles, se atribuímos algum valor às informações biográficas que nos foram transmitidas, foi o poeta que mais intimamente ouviu esse chamado, renegando inclusive qualquer insinuação do estrangeiro no transcorrer de sua vida na *pólis*.

O grande ajustamento de Sófocles com o momento democrático ateniense não é casual, o poeta vinculava-se à cidade natal tanto pela participação em cargos públicos¹⁴⁰ quanto pelo trabalho religioso prestado como sacerdote de Asclépio, deus grego associado à cura – por certo uma das muitas sugestões da *Poética* quanto ao poder de purgação dos dramas trágicos. Estabelecendo-se no cruzamento entre a atividade cívica, a prática religiosa e a criação poética, Sófocles assumia o ateniense do século trágico em todas as suas dimensões, completamente integrado aos assuntos da *pólis*, atento aos interesses do corpo de cidadãos, adepto do culto cívico e dos influxos enérgicos da orquestra. Não casualmente também, venceu vinte e quatro dos cerca de trinta concursos que participou, demonstrando grande reputação e influência sobre seus conterrâneos.

Tais disposições aliavam-se a uma presteza no fazer poético perfeitamente equilibrado – não devemos ignorar que as peças remanescentes são da sua maturidade, não restando os experimentos que o aproximavam de Ésquilo e outros tragediógrafos contemporâneos –, fazendo-se sinônimo imediato da tragédia além de referência formal e ‘estilística’ de grande parte dos renascimentos classicistas da história. O uso frequente de dísticos, antecipações e retardamentos, antíteses, paradoxos e oximoros (simultaneamente como recurso poético e instrumento de pensamento), bem como a engenhosidade com que multiplica ambiguidades são recursos formais que certamente causavam na sua época grande efeito nos juízes e na plateia em geral, impressionados o suficiente para lhe dar o primeiro prêmio em sua estreia nos concursos trágicos diante do já proeminente Ésquilo – segundo a tradição, nunca Sófocles teria padecido um terceiro lugar nos concursos. A atenção do público aos jogos de linguagem e aos efeitos de antecipação, sem dúvida, o motivaram a uma utilização cuidadosa desses

¹⁴⁰ Consta que foi tesoureiro da Liga de Delos, posteriormente estrategista (LESKY, 2003)

meios expressivos que, combinados com os motivos cênicos, jogam constantemente no lapso entre aquilo que conhece o herói, de costas para o seu destino, e o público, conhecedor dos mitos e lendas, dos desfechos e reconhecimentos, acompanhando cada ambiguidade pelo prazer de sua posição privilegiada e pré-consciente.

No entanto, todos esses motivos seriam circunstanciais e até mesmo ilusórios se Sófocles não integrasse na poesia trágica as linhas de força que a caracterizam, segundo nossa concepção, como a revelação de uma cosmovisão radical e irreconciliável. Tal afirmação não condena de forma alguma os outros trágicos a uma posição menor ou menos importante, dentre as centenas de peças produzidas por cada um dos poetas e calculados os infinitos acasos históricos que conduzem à permanência de umas e o desaparecimento de outras, resta significativo que ainda assim os textos remanescentes lidem de forma aguda com as mesmas perplexidades. Não há prova maior da igual importância delas senão essa constatação. O que coloca Sófocles em posição central, tal é nossa hipótese, é justamente a ‘estrutura’ de seus dramas, em que a elaboração sintética, em forma de dístico, axiomática digamos, da mensagem trágica é apresentada em um único movimento; todo o mecanismo subjacente, toda a maquinaria trágica oferecida em um único lance.

É certo que a revelação em fases não se sustenta no drama trágico – trata-se de um contrassenso pensar em algo que se revele paulatinamente, a progressão só é possível através do acréscimo, do suplemento de sentido; o trágico, por sua vez é a impossibilidade de qualquer suplemento que não um jogo retórico.¹⁴¹ Toda revelação é integralmente um choque violento, conhecimento súbito, surpreendente por essência, que faz desabar todo o homem ou nenhum. A ironia de *Édipo Rei* é oferecer os antecedentes do herói em episódios *parciais* da investigação pessoal, mas que, desde o início, através do virtuosismo do jogo de ambiguidades, está apresentando em sua totalidade, muitas vezes em uma única frase ou expressão, habilmente colocada na boca daquele que presumidamente deveria ignorá-la mas está como que cindido pela ilusão.¹⁴² Quando *Édipo Rei* repete a univocidade, imediaticidade, irreversibilidade e globalidade da mensagem trágica através do recurso a essas formas

¹⁴¹ Utilizamos aqui do conceito de *supplément* de Jacques Derrida para apontar, contrariamente a sua concepção de interpretação infinita, a impossibilidade de interpretação. cf. DERRIDA, 2004, p. 201.

¹⁴² É importante pontuar nosso afastamento da ideia de *inconsciente* da psicanálise freudiana. A ignorância de Édipo no momento em que diz precisamente o que ignora não é uma manifestação do inconsciente, muito menos um sintoma. Tudo em *Édipo Rei* é visível desde o início.

econômicas, realiza por excelência a ‘duplicação’ comum ao trágico: indefinição entre forma e fundo, se nos for permitido usar esses conceitos pouco funcionais, ou, em outras palavras, realiza a imanência própria do trágico espelhando no fragmento isolado a totalidade da configuração, ou mais simplesmente o ‘duplo’. Por duplo entende-se essa justaposição que nega a possibilidade de separação dos termos envolvidos, espécie de estetização da experiência no sentido pleno, isto é, não ornamental da palavra porque, nesse mesmo movimento, nega a possibilidade de interpretação. Não há interpretação, nesse caso, porque não há espaço para aferições de valor; o duplo suspende qualquer direcionamento valorativo quando dispõe sobre o mesmo plano antes e depois, aqui e lá, causa e consequência, irresponsabilidade e culpa etc. Ele ainda pode ser entendido como recurso estético, de antecipação irônica, liga-se à duplicação do destino do herói, a ilusão de que há dois sentidos distintos possíveis na expressão dita ou ouvida, originada no instante da palavra oracular – duplicação que vem do desejo de negar o real apresentado – mas que, contrariamente, revela “a coincidência dos dois sentidos que só depois se vê que são dois em aparência, mas um na realidade.”¹⁴³

Já se mostra evidente nossa predileção por Sófocles, acrescentamos ainda outro fato indicativo: a informação de que o poeta, após a morte, teria sido, com o nome de Dexion e em resultado do culto cívico prestado, ele próprio incorporado ao panteão de *daimones* reconhecidos pela coletividade.¹⁴⁴ Em Sófocles conviviam não apenas o homem político, o estrategista e o conselheiro; não apenas o poeta ‘inspirado’ e perfeitamente senhor de suas habilidades poéticas; também nele vivia um bom *daimon*, um bom gênio, digno de invocações posteriores através do culto cívico reconhecido pela *pólis*. Entre o Sófocles dos dramas trágicos e outro, histórico, de que temos algumas notícias, a distinção é apenas superficial: o Sófocles trágico é o duplo do Sófocles em que vive um bom *daimon*, assim como Édipo em Corinto é o duplo de Édipo em Tebas, isto é, o *mesmo*.

Para compreender essa informação histórica é importante observar como as informações históricas chegadas até nós sobre o poeta se chocam com o que nos diz sobre a felicidade o *Édipo Rei*: se em Sófocles vive um bom *daimon*, seu Édipo nega qualquer possibilidade de que o homem possa em sua vida ouvir o chamamento dele, que possa se

¹⁴³ ROSSET, 2008, p. 43.

¹⁴⁴

posicionar desse lugar de tranquilidade benfazeja. A narrativa de *Édipo Rei* lança sobre o homem perplexidades inultrapassáveis e, a maior delas, a de uma inculpabilidade sobreposta a qualquer punição, resultando no aparecimento da noção pouco atraente ao discurso filosófico de ‘acaso’. Em *Édipo Rei* “o enigma do destino do indivíduo, a culpa inconsciente, o sofrimento imerecido, resumindo, o verdadeiramente aterrador na vida humana, foi sua musa trágica”.¹⁴⁵

Ora, o Sófocles feliz acolhido pelo culto de Atenas, esse bom *daimon* protetor, só o é, negando a própria revelação que coloca em jogo no drama trágico. Se Sófocles foi merecedor de honras, ele o foi por puro acaso, se o destino lhe foi amigável, segue a mesma conclusão. O destino de Édipo rui o destino de todo homem: se a desgraça, a infelicidade, devém ao herói por força dos lances do acaso, igualmente nenhum homem pode se dizer feliz ou infeliz de fato, digno de honrarias ou repreensões, a não ser que negue o acaso de sua condição. O destino sem reversão da fortuna do poeta, respeitado entre os seus, passa, usando-se dessa sugestão, a parecer a nossos olhos até mesmo ilegítimo: ou acreditamos em uma felicidade de exceção, pouco provável, ou recebemos integralmente o trágico de Édipo como nossa condição e, sobremaneira a do próprio poeta, aquilo que nos torna, enfim, desde Édipo, mas seguramente também antes dele, homens trágicos. O duplo de Édipo, projetado sobre o duplo de Sófocles, nos convida a entender a complexidade do pensamento trágico a partir de outra perspectiva, mais ampla e, ao mesmo tempo, mais difícil.

Descrever o fenômeno trágico através das tragédias corresponde a capturar essa mensagem disseminada pelos textos, esparsa, mas passível de análise quando confrontada às doutrinas eudaimônicas que foram formuladas não coincidentemente no seu declínio, incluindo os próprios poetas como disseminadores. Devemos então propor os seguintes eixos de descrição quanto às tragédias, sempre atentos para a duplicidade de sua mensagem: em que sentido a revelação trágica inviabiliza ou despede qualquer doutrina eudaimônica? Se o propósito do homem é a felicidade (*eudaimonia*) ponto passivo das doutrinas morais, e estas, como vimos, estão comprometidas com a circularidade ou o jogo de subserviências em que se atrelam tanto esta finalidade eudaimônica quanto o conhecimento (*episteme*) e a virtude (*areté*), jogo de movimentos variáveis conforme se analise Platão ou Aristóteles, é ainda

¹⁴⁵ NIETZSCHE, 2006, p. 44.

possível falar de conhecimento e virtude trágicas? As respostas a essas perguntas retomam os aspectos chave – ou eixos temáticos – do experimento trágico: o chamamento, a epidemia e a conversão. Assim entenderemos o que pode nos dizer *Édipo Rei* sobre as doutrinas eudaimônicas, segundo a perspectiva apresentada.

§4. *Édipo Rei*

O *Édipo Rei*¹⁴⁶ parece um objeto privilegiado de qualquer análise sobre o fenômeno trágico. Embora não tenha de imediato vingado quando apresentado nas Grandes Dionísias, consagração atingida por Fílocles, sobrinho de Ésquilo, nos séculos seguintes a história dos Labdácias encenada por Sófocles seria frequentemente referida como uma espécie de paradigma e sinônimo de arte trágica. Sabe-se que Ésquilo teria também encenado uma trilogia inspirada na lenda tebanas em 467 a.C. composta por *Laio*, *Édipo* e *Os sete contra Tebas*, seguida do drama satírico *A Esfinge*, obtendo a vitória no ágono daquele ano. Das tragédias citadas infelizmente apenas a última foi preservada, permitindo apenas uma projeção vaga da estrutura das peças perdidas. Também Eurípedes, compôs tragédias inspiradas nas lendas tebanas. Dentre as que permaneceram, sem dúvida, a mais conhecida é *As Suplicantes*, na qual narra o suplício de Adrasto e das mães de Argos para recuperar os corpos dos filhos, mortos na tentativa de conquistar Tebas. Pedem então que interfira Teseu, chefe de Atenas. Independente das limitações e lacunas que a história factual nos coloca, podemos com alguma certeza afirmar a predileção dos poetas pelas lendas tebanas e particularmente pelo destino de Édipo. Apenas as lendas que remetem aos átridas se comparam em ocorrência, infelizmente, destas nos resta apenas uma única trilogia completa, a *Orestéia* – o drama satírico foi perdido, verdadeiramente comporia uma tetralogia.

Não só as lendas tebanas foram as mais assíduas nos dramas trágicos, como também o drama de Édipo recebeu leituras das mais variadas áreas do conhecimento desde sua encenação, da poética à história, da psicanálise à antropologia, da sociologia à filosofia, da

¹⁴⁶ Usaremos a edição traduzida por Mario da Gama Kury. Apesar de nem sempre se mostrar fiel ao texto grego, tem a vantagem de reproduzir a fluência e o aspecto musical do texto original.

filologia à arqueologia,¹⁴⁷ leituras inauguradas precocemente pela *Poética* de Aristóteles. Não apenas a ‘axiologia’ da *palavra trágica* propõe o atravessamento das dimensões disciplinares, em que se sucedem o estético, o ético-político, o mítico-religioso, o epistemológico, etc. quanto o lastro textual específico de *Édipo Rei* convida por sua própria capacidade disseminadora esse movimento na história de suas apropriações, vindo em nosso século inspirar os mais distintos discursos. Em outras palavras, se para compreender *Édipo Rei* no contexto da *pólis* ateniense, é preciso agregar todas as tensões em um espaço multidimensional em que afluem a cidade estado, a filosofia moralista, as festividades dionisíacas, o gênero novo, a epopeia arcaica; não poderemos compreender a historicidade de nossa leitura senão atentos a isso. *Édipo Rei* não será tratada aqui como uma tragédia semelhante às outras, ela é *a própria* tragédia, aquela que inaugura, alastra e ressurge de tempos em tempos formando quase que uma superestrutura inevitável do que compreendemos por trágico e tragédia, estejamos lidando diretamente com a poesia de Sófocles ou com discursos de outras áreas aparentemente distintas, mas intimamente solidárias.

Como foi adiantado, analisaremos o poema de Sófocles segundo três noções operatórias, sempre atentos ao aspecto de flutuação dos termos em campos de conhecimento e práticas distintas.

§5. A epidemia

Epidemia para nós será um termo operatório responsável por integrar os vários dispositivos de alastramento e retenção dos aspectos que antecedem a revelação trágica e, assim como as outras noções, o determinam enquanto uma surpresa. *Édipo Rei*, nosso exemplo, inicia em um cenário completamente epidêmico:

Pois a cidade, tal como a vês, já,

¹⁴⁷ É evidente que o *Anti-Édipo* (1972) de Deleuze e Guattari, na parte final dessa pesquisa, constitui também um dos motivos para nossa análise se concentrar quase que exclusivamente no drama de Édipo. À parte essa informação, a leitura de Édipo é corrente na psicanálise Freudiana e na antropologia de Levi-Strauss, ambos importantes para entender a guinada do trágico em crueldade no séc. XX.

Muito sacode, e não consegue erguer
A cabeça dos abismos do mar de sangue,
Pecendo nos casulos frutuosa da terra,
Pecendo nos rebanhos bovinos e nos partos
Estéreis das mulheres.¹⁴⁸
[Sacerdote]

Há aí alguns aspectos interessantes. Em Tebas alastra-se um *miasma*,¹⁴⁹ uma praga que tem por força esterilizar a terra, os animais e as mulheres. A dizimação das forças vitais que fazem a cidade próspera leva a que suplicantes, dentre elas seu representante, o velho sacerdote de Zeus, venham depositar ramos de loureiro e de oliveira nos altares em atitude de reverência. Tebas havia não muito tempo sido salva por Édipo, agora perdida, voltava-se para súplicas e lamentos em busca de uma segunda redenção. Pedem a Édipo que a salve, que a purifique, restaurando a saúde da *pólis*. Édipo é um *phármakon*, dá-se a ele a responsabilidade institucional de cura da cidade, o dever de restaurar a fertilidade, consequência direta de sua função soberana. A atmosfera sagrada instituída pelo caráter suplicatório de toda gente – há sacerdotes, gente envelhecida e a “fina flor da mocidade”, ajoelhados frente aos altares¹⁵⁰ –, sem dúvida, aproxima em algum nível Édipo dos deuses, “mortal melhor que todos”.¹⁵¹ Édipo é aquele que, dentre os homens, mais próximo estaria dos deuses, há nele um aspecto de sacralidade não negligenciável e, mais de uma vez, o Sacerdote se dirige a ele como se dirigisse aos numes, porém, sempre reiterando o limite entre o humano e o sagrado: “Não te igualamos certamente à divindade”¹⁵² dirá ainda.

Nem homem, nem deus, essa zona cinza dedicada aos heróis representa a condição de Édipo. Frente à praga que dizima a cidade, ele é o indivíduo excepcional por suas qualidades e responsabilidades, em posição soberana, podendo recorrer tanto aos oráculos dos deuses – e ele o faz por intermédio de Creonte – quanto à sabedoria própria na figura de um mediador de excelência reconhecida por seus feitos. Édipo está postado entre os anseios da *pólis* reunida e os desígnios sagrados e, em nenhum momento, quebra a zona de seu pertencimento. É-lhe interdito tanto a humanidade em geral – não sendo Édipo ou os seus

¹⁴⁸ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 22-27.

¹⁴⁹ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, 118-122.

¹⁵⁰ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 23.

¹⁵¹ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 43.

¹⁵² SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 41.

curiosamente acometidos por praga alguma, pelo menos aparentemente – quanto a proximidade com os deuses, a correta interpretação da palavra sagrada – a comunicação por oráculo é sempre projetada sobre o futuro em que será decifrada, sempre além do ato concreto de sua mensagem, do acontecimento que supostamente prenuncia, mas que, por essa elipse, acaba por descrever posteriormente e mesmo dar-lhe impulso inicial. Na mensagem trazida por Creonte, vê-se claramente o caráter fechado do oráculo: “Ordena-nos Apolo com total clareza / que libertemos Tebas de uma execração / oculta agora em seu benevolente seio, /antes que seja tarde para erradicá-la.”

Édipo está, assim, comprimido entre o enigma da exortação de Apolo trazida por Creonte, apenas parcialmente compreendido, e a incapacidade de vir ao auxílio da *pólis* – é de outra humanidade, de outra sacralidade sua condição, não esclarecida totalmente apenas por assumir o espaço do soberano. Há, seguramente, a responsabilidade presumida do rei nos moldes arcaicos, prerrogativa política e religiosa daquele que detém o cetro, mas são exatamente esses predicados os responsáveis pela sua posição delicada. Desde o início do drama, ele é a origem de todo o contágio, fonte da praga que assola a cidade-estado, no entanto, está imune, naquele momento, a toda investida – o oráculo não se dirige a ele, mas a um *outro*, a um duplo que cabe ao herói, paradoxalmente, determinar. Da condição de rei surge a responsabilidade diante da situação calamitosa na qual afunda a *pólis*, condição de que é origem e ao mesmo tempo alvo, nesse momento duplicados pela ilusão oracular.

Sua solidão é precisamente a *solidão trágica*: portador da praga que assola a cidade, mas inconsciente, a situação de Édipo mais fortemente se delinea. O alastramento da epidemia precede a conversão de Édipo em homem trágico, conversão no sentido do reconhecimento. A epidemia funciona tal um mecanismo que enfatiza dois níveis de responsabilidade: a responsabilidade do rei, portanto ético-política, plenamente reconhecida, e a do homem, ainda desconhecida por ele. A coincidência entre as duas responsabilidades representará, posteriormente, a catástrofe trágica, ou em outras palavras, o seu reconhecimento como homem trágico, incapaz de salvar a cidade porque incapaz de, enfim, salvar-se.

A própria maneira de operação epidêmica aponta para a especificidade de sua condição. Quando o sacerdote de Zeus faz referência aos partos abortados das mulheres ou,

mais precisamente, partos em que nada se gera – “partos estéreis das mulheres”¹⁵³ –, isto é, não a ausência da concepção mas a *concepção de um nada*, é de Édipo ainda que se trata. Origem da praga tebana, da esterilidade – por si só um contrassenso, pois não se pode em princípio dar-se por germen do que grassa uma ausência – Édipo sustenta essa impossibilidade como condição mais legítima: gera *um nada*. A epidemia marcada pela ausência no momento mesmo de vir à luz qualquer coisa, “partos estéreis” que assombram os seus concidadãos voltando a ele na forma das responsabilidades ético-política e humana, representam a realização da solidão enquanto esterilidade ativa, isto é, a coincidência dos planos de responsabilidade ético-política e humana em um mecanismo epidêmico que prolifera infecundidade, a responsabilidade diante daquilo que é irremediavelmente estéril, *um nada*, é a condição humana por excelência sugerida pela força da imagem, reforçada por participar de uma zona cinza, limítrofe, de que participam os heróis. Diante disso, Édipo descobre a solidão fundamental do homem, atingido pela praga de uma esterilidade crônica de que é origem e alvo, de que deve assumir um posicionamento ético-político, no contrato com a comunidade e com a existência em geral.

Para melhor compreender a situação de Édipo, Rosset nos lembra que o tempo trágico do drama se dá às avessas, vai do fim ao começo: “Nós entramos no trágico assim que ele finaliza sua obra: assim não podemos lutar contra ele, fomos capturados pela armadilha trágica sem recurso”¹⁵⁴ Tal é sua situação: o curso dos acontecimentos já havia se completado, Édipo havia assassinado o pai, Laio, e desposado a mãe, Jocasta, inapelavelmente, e, no instante em que a cidade suplica para que interceda, ele já está preso pela armadilha trágica, incapaz de fazer frente ao estado de coisas, já é, portanto, personagem trágico, consequentemente epidêmico – no sentido de sacrificado a forças superiores, primeiro sentido de ‘epidemia’; e no contágio imposto aos membros da cidade, *sobre o povo*, tornada estéril por força dos acontecimentos. Ainda que desconheça e afaste-se do peso trágico na ignorância provisória, atado ao posto de soberano, a praga de que é portador parece irremediável e o caminho que o leva da ignorância – em que pensa ser um *phármakon*, remédio e salvação para

¹⁵³ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 26-27.

¹⁵⁴ ROSSET, 1990, p. 86.

a cidade – ao reconhecimento, ou conversão – de que se torna o *phármakon*, veneno – traduz perfeitamente a conversão trágica.

Bode expiatório, portador simultâneo de perdição e salvação, Édipo se torna o *phármakon* de Tebas, a princípio remédio convocado, em seguida veneno que deve ser expurgado em nome da saúde da *pólis*, mas também no sentido de uma “não substância”. Derrida em *A farmácia de Platão* enfatiza exatamente esse aspecto do *phármakon*:

A ‘essência’ do *phármakon* é que, não tendo essência estável, nem caráter ‘próprio’, não é, em nenhum sentido dessa palavra (metafísico, físico, químico, alquímico), uma substância. O *phármakon* não tem nenhuma identidade ideal, ele é aneidético, e primeiro porque ele não é monoeidético (no sentido em que o Fédon fala do eidos como de um simples: monoeidés).¹⁵⁵

Remédio e/ou veneno espargido sobre a *pólis*, mas igualmente sem essência, sem um *eidos* definido, em todos os sentidos Édipo adquire os aspectos desse nada advindo do parto estéril das mulheres: não a ausência da *gestação*, mas um *nada* gestado, ausentando-se qualquer característica definidora ou direção e, por isso, nenhuma ação pode salvá-lo, encaminhando-se o drama não para a resolução dos impasses de Tebas, a restauração da saúde da comunidade através do exílio do execrável, ‘inominável’, expulsão do *phármakon* pernicioso em proveito do *phármakon* benéfico, mas para o reconhecimento completo e irrestrito do herói contaminando irremediavelmente a todos. A epidemia, calamidade lançada sobre os cidadãos de Tebas, motivação inicial da narrativa de *Édipo Rei* e aquilo que no desenvolver da trama deve ser purificado a todo custo, converte-se, no exemplo de Édipo, em pandemia crônica.

Vossa existência, frágeis mortais,
é aos meus olhos menos que nada.
Felicidade só conheceis
imaginada; vossa ilusão
logo é seguida pela desdita.
Com teu destino por paradigma,
desventurado, mísero Édipo,
julgo impossível que nesta vida
qualquer dos homens seja feliz!¹⁵⁶

¹⁵⁵ DERRIDA, 2005, p. 73.

¹⁵⁶ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 1393-1401.

Os versos acima, no final de *Édipo Rei*, esclarecem o que temos dito até o momento e, principalmente, oferecem a conexão necessária com as doutrinas eudaimônicas. A epidemia alastrada pelos concidadãos de Tebas demonstra, nesse caso, a força inapelável de contágio da mensagem trágica. *Édipo Rei* começa com a epidemia disseminada por Tebas, epidemia estéril que toma a cidade. Salvar Tebas do contágio deve vir pela expurgação de Édipo, porém, sua expulsão não parece eficaz, ainda que condenado ao exílio o coro entoia tristemente que o destino de Édipo faz perder o destino de todos os homens. Édipo abandona a cidade, mas a perspectiva trágica, a imolação submetida a cada homem agora pressentindo sua condição, *contagiado* pela revelação que porta, não poderá mais ser anulada, revertida por um instrumento religioso ou político de que faz parte desde tempos antigos a condenação ao exílio. A expatriação de Édipo é a tentativa de exilar os tebanos da revelação e, ao mesmo tempo, a constatação de que ela não pode simplesmente ausentar-se.

A tragédia de Édipo está amplamente ligada, nesse sentido, ao discurso *eudaimônico*, pois frente ao contágio propõe o afastamento, a assepsia, o apagamento de suas máculas, o exílio de qualquer vestígio que os façam recordar usando-se da prática ancestral da degredação – enfim, uma maneira de expulsar o convertido, portador da mensagem trágica e da solidão fundamental, como dissemos anteriormente. A duplicidade do *phármakon* deve converter-se em efetividade do remédio único, o bom *phármakon*; a duplicidade do caráter deve converter-se em unidade da culpa; a esterilidade acarretadora de partos impossíveis em fecundidade e otimismo na redenção, “pois suponho que mesmo as coisas tristes, sendo para bem, podem tornar-se boas e trazer ventura.”¹⁵⁷.

Um trecho precedendo a queda definitiva de Édipo aponta, precisamente, a possibilidade de justificação moral do seu destino, sem dúvida, reserva dedicada às doutrinas eudaimônicas quando dita pelo coro, o que significa também parcialmente atrelada ao discurso dos cidadãos:

Mas o homem que nos atos e palavras
Se deixar dominar por vão orgulho
Sem reccar a obra da justiça
E não cultua propriamente os deuses
Está fadado a doloroso fim,

¹⁵⁷ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 108-110.

Vítima da arrogância criminosa
Que o induziu a desmedidos ganhos,
A sacrilégios, à loucura máxima
De profanar até as coisas santas.¹⁵⁸

A injeção de culpabilidade nesse trecho parece destoar de todo desenvolvimento dramático de *Édipo Rei*, se atentarmos para o contexto da citação. Édipo é condenado não pelo assassinio e posterior incesto, mas pelo fato de, no decorrer da investigação de sua origem, desacreditar brevemente na infalibilidade dos oráculos que, como sabemos, já haviam sido cumpridos integralmente. Condena-se Édipo não pelas ações de que ele é agente inconsciente, mas por desacreditar na efetivação da palavra oracular, tendo como punição exemplar a revelação integral da mensagem. A revelação da mensagem é tanto punição quanto negação de culpa, pois, nesse caso, só há culpa se o agente tornar-se consciente do gesto que o torna culpado, uma circularidade que faz vir à tona todo o discurso eudaimônico como descrito anteriormente.

Enquanto a narrativa trágica, particularmente a de Édipo, propõe, por seu próprio encaminhamento, a ausência de uma culpabilidade objetiva – Édipo é desde o início personagem trágico, nenhuma ação de seu passado pode ser considerada além do necessário e iminente –, o coro sugere outro tipo de culpabilidade que vem da ‘consciência da culpa’, ou seja, de uma instância externa aos próprios atos, em outras palavras, a volta da alternativa moral em detrimento de uma alternativa *a-moral*, desligada, portanto, do *instinto moral*. Em certa medida, *Édipo torna-se culpado apenas por conhecer a culpa*, e por este meio, voltamos à circularidade das doutrinas eudaimônicas, em que o conhecimento deve estar comprometido com a virtude, indelevelmente. Deve-se conhecer a culpa, assim como a virtude, comandar uma análise fundamentada no valor e, então, declarar-se culpado daquilo que, contrariamente, não se pode fazer frente.¹⁵⁹

Fica fácil entender a necessidade do exílio de Édipo, é preciso que ele se denuncie enquanto portador de uma mensagem que escapa ao *instinto moral*, assim, na própria fala sobeja a culpa que, paradoxalmente, não existe:

¹⁵⁸ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 1051-1059.

¹⁵⁹ Repetindo a culpa no sentido cristão, culpa que precede a própria ação, inviolável enquanto condição humana.

O criminoso ignoto, seja ele um só
Ou acumpliciado, peço agora aos deuses
Que viva na desgraça e miseravelmente!
E se ele convive comigo sem que eu saiba,
Invoco para mim também os mesmos males
Que minhas maldições acabam de atrair
Inapelavelmente para o celerado!¹⁶⁰

Outro paradoxo da moral, vamos encontrá-lo ao retroceder a tragédia para o início cronológico – como mencionado, *Édipo Rei* começa do instante em que a condição trágica está definitivamente cumprida, o que significa dizer que o tempo trágico corre no sentido inverso ao cronológico-narrativo. Voltando à ascendência de Édipo, encontramos Laio consultando o oráculo de Delfos. Segundo a predição, se tivesse um filho com Jocasta, esse filho o mataria e tomaria a mãe como consorte.¹⁶¹ Laio resolve então entregar a criança a um pastor que o levaria para a morte. O resto da história é demasiado conhecido e não é necessário repetir, o que chama a atenção é precisamente o fato de que, fugindo ao oráculo, ele o cumpre. A engenhosidade dessa duplicação faz intervir um jogo de acasos que culminam na execução integral do desígnio, sem que nenhum dos agentes se torne consciente de que age em seu propósito. Ora, só há noção de culpa quando há responsabilidade individual, o paradoxo então se inscreve elaborando o impasse de uma culpa que, absolutamente, nasce da inconsciência e de um mecanismo que, ao invés de descerrar seu aspecto moralizante, punitivo, permanece neutro nas suas efetivações, assim como são neutras as peças de uma máquina, exigindo-se delas apenas a função local em uma maquinaria sem imputação de valor.

Há um lapso no interior da atribuição de responsabilidade ou culpabilidade individuais que o trágico cria: de fato, o discurso religioso do *daimon*, por exemplo, em que o homem age segundo forças desconhecidas que o ultrapassam e coordenam, restando a este apenas a pura passividade, coloca-se frente a uma percepção social, política da responsabilidade individual, da culpabilidade do agente. Noções recentíssimas, mas tomadas como problema para a mentalidade atraída pela democracia ateniense. É precisamente entre essas duas perspectivas que nasce a revelação trágica no que tange as noções de liberdade e

¹⁶⁰ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 289-295.

¹⁶¹ Segundo uma tradição, por consequência de amores antinaturais entre Laio e Crísipo, o que coloca a culpabilidade para além do texto de *Édipo Rei*, na maldição familiar fundada no discurso religioso.

responsabilidade: a ausência de potências religiosas coordenando o destino, ensejando as ações, não coloca sobre as mãos do homem a condução dos acontecimentos. Ainda que despido de qualquer justificação religiosa, sem deuses que a presidam, permanece o aspecto absurdo da ação humana, isto é, de que não há qualquer garantia que não seja uma perspectiva assentada sobre sistemas de probabilidade e esperança ou mesmo sobre promessas da virtude, da bela moral, exemplos já posicionados por uma lógica que podemos chamar ‘verossímil’, pois o real é a ausência tanto da expectativa quanto do fundamento, tanto do princípio quanto da finalidade.

De ponta a ponta, o real é o próprio absurdo da existência, o caráter maquínico de engendramento, negando a vontade como força ativa de transformação e desimbolizando qualquer evento como pertencente a uma cadeia de atribuições perfeitamente assentada e coerente em si mesma: é uma ‘praga’ a desvitalizar qualquer atribuição moral. A coerência quase matemática em que se sucedem os acontecimentos em *Édipo Rei* aponta menos para a demonstração de uma estrutura domesticada pela transmutação estética do que para a mais bela das selvagerias do real, precisamente a gratuidade do mais exemplar dos mecanismos, o aspecto artificioso e gratuito de todo acontecimento. A beleza do acontecimento gratuito é a beleza da própria revelação: por mais metódico e direcionados, sobrescritos superficialmente à causalidade, menos é possível admitir a ingerência de uma força diretiva. Mais bela é a gratuidade quanto mais ela se assemelhe ou carregue aspectos de necessidade metódica e coerência nascidas, paradoxalmente, da ausência de qualquer valor ou objetivo presidindo o curso do acontecido.

O exemplo de Édipo, se dermos crédito à conclusão do coro de anciãos em *Édipo Rei*, não é um entre outros, não é a fábula moral de uma situação específica impelida por um mecanismo punitivo. Édipo não é sequer o homem que sucumbe à falha (*hamartia*) desde já inscrita pela *moira*, às forças invisíveis que comandam seu destino, o duplo no qual se revela a recusa de um destino imposto ao desempenhá-lo, o que se chamou ‘ironia trágica’. Pelo contrário, a ruína de Édipo é a de todos nós, frágeis mortais. A ruína dele faz recordar a nossa em toda a sua amplitude. É isso que revela o coro, pois, diante do Labdácia, é impossível julgar que alguém possa ser feliz. Não é apenas Édipo o infeliz, a infelicidade deste sempre revela a infelicidade irrestrita do homem, a impossibilidade desde já inscrita em um horizonte destinal

de aceder à finalidade última da existência segundo os filósofos moralistas: a felicidade. Não se trata de uma simples hipérbole, o coro proclama ao público ateniense, ele mesmo uma representação reduzida do universo de cidadãos, a consequência imediata que é não deixar um homem sequer passar incólume diante do lampejo de sua condição.

Édipo é o homem que tem diante de si o caráter inapelável do real, isto é, a inevitabilidade daquilo a que usualmente se chama destino não se dá como caminhada para o cumprimento de nossa finalidade última ou mediante a consumação de nossas melhores e piores ações, concorrendo cada uma para a efetivação de um destino singular mas provável, muito pelo contrário, o terrífico destino do filho de Laio, incestuoso e parricida, revela apenas o mecanismo irresponsável de todo acontecimento. O oráculo de Delfos o prevê certamente, mas se assim o faz, ele também o cumpre. Para além desse mecanismo que abarca a totalidade do real, pensando-se o real como aquilo que efetivamente acontece, nada mais há, nem responsabilidade, nem significação: o *phármakon* consumiu toda substância, toda identidade possível. A indagação da esfinge acena que Édipo, isto é, o *homem*, solução do enigma e enigma em si mesmo, é o escopo imediato do mecanismo, sendo a totalidade do vivível nada além de um encadeamento casual de acontecimentos que capturam e solapam qualquer questão direcionada para sua validade ou legitimidade, para seu sentido ou origem, seja a felicidade ou o bem. Édipo, isto é, o *homem*, está definitivamente contagiado por uma epidemia estéril agindo igualmente sobre as atribuições morais, esvaziadas de qualquer substância.

Pode-se perguntar à tragédia de Sófocles como os acontecimentos se encadeiam vertiginosamente em direção à queda do Labdácia, não se pode, no entanto, perguntar a esta mesma tragédia o sentido, a proveniência dessa queda. Não há causas ou consequências sustentáveis. A menos que se recorra ao subterfúgio da maldição familiar, sequer mencionado no enredo para além da simples constatação do homem desgraçado que tem a vida consumida no espaço curto dos atos, nada nos permite depreender um sentido moral da revelação trágica. Édipo tomba por um encadeamento que não carrega significação em si, coordenando apenas a crueza da queda em um real sem simbolismos pedagógicos embutidos, sem moralismos internalizados.

§6. O chamamento

Por *chamamento* entendemos a atração exercida pela visão trágica, suas maneiras de convocação. Isso se dá não através de um conjunto de inferências dispostas de forma a conduzir determinada situação a uma finalidade ou conclusão, mas pelo lastro da captura do homem trágico que se vê, repentinamente, desguarnecido exatamente da cadeia que sustentaria uma linha de inferências perfeitamente identificável. Vê-se frente a uma surpresa que o transtorna bem como aos sistemas determinados por seus hábitos cognitivos.

O melhor e mais conhecido exemplo do primeiro procedimento mencionado vamos encontrá-lo de novo na *maiêutica* socrática, em que o discípulo é conduzido por um conjunto de artifícios retóricos e interessados a um ponto no qual, aparentemente, atinge o propósito a que já estava antes determinado. Ele é conduzido pelo mestre, desejoso por fechar o debate, deitar conclusões e investir-se de conhecimentos de alguma ordem – em versão idealista, aproximar-se da essência despedindo os fantasmas e maus pretendentes, os filhos monstruosos como já mencionamos anteriormente ou, mais simplesmente, os maus *daimons*. Embora o diálogo socrático seja potencialmente infinito e, claro, libere certo prazer em sua própria prática discursiva – de que é testemunho a atração exercida pela figura de Sócrates na ágora –, ele é construído em etapas perfeitamente distintas nas quais podemos atribuir um conceito-resumo, unidades fechadas de sentido que visam a fechar o assunto, permitindo conclusões provisórias – a exemplo das edições das obras clássicas em que há um esforço de exegese na intenção de oferecer sumários temáticos para localização das questões mais importantes. Nesse tipo de reflexão, o método sempre conduz ao fechamento e o chamamento é antes de tudo um estreitamento das nuances em uma condução rígida. A promessa de conhecimento objetivo é seu principal atrativo e o mestre seduz os discípulos utilizando-se do falso compromisso com um conhecimento nascido exclusivamente dele próprio, método que o coloca em contato com seu verdadeiro *daimon* – permanecendo o sentido idealista, é no interior que as formas verdadeiramente perfeitas podem ser alcançadas.

A *maiêutica* socrática, pretendendo-se estéril de conhecimentos, método completamente isento de conclusões – “sou estéril de sabedoria; e aquilo que a há anos muitos

censuram em mim, que interrogo os outros, mas nunca respondo por mim porque não tenho pensamentos sábios a expor, é censura justa.”¹⁶² – chama o *daimon* do discípulo, anseia trazer-lhe à luz, porém, paradoxalmente, teme o parto de filhos terríveis, mal formados, imprevistos; ao que coloca a circularidade do pensamento e o recurso ao bom-senso a seu serviço, como inevitáveis. No caso da ‘arte da parteira’ socrática, trata-se menos de um chamamento e mais de um ardil do método enredando seus discípulos.

Quando o próprio Sócrates, defendendo sua prática de interpelação dos cidadãos em detrimento do aconselhamento nas assembleias, afirma: “algo de divino e pertencente aos *daimons* se manifesta em mim [...]. É uma espécie de voz que me ocorre e sempre que ocorre me detém quanto a alguma coisa que me proponho a fazer, enquanto nunca me incita a fazer coisa alguma”¹⁶³ acaba por reafirmar essa posição ambígua. A convocação do *daimon* que se manifesta sobre ele é de uma natureza que apenas pode interditar as ações, é um vigia, um sentinela, voz repreensiva e repressiva, firmemente levantada contra aquilo que lhe parece inadequado, de feições suspeitas. A *maieutica* socrática aplicada aos discípulos repete a interdição, pois enquanto método de parto das ideias, interdita toda aquela nascida de um encontro singular ou que se afaste das condições impostas pelo *instinto moral* e/ou pelo método em si. O método socrático se dá menos como amparo ao nascimento, do que no aborto dos filhos impróprios. O chamamento do *daimon* socrático dirige-se à com grande força para a vigilância moral.

O *chamamento* trágico funciona de forma completamente diversa, o homem convocado se vê, repentinamente, desguarnecido da cadeia que sustentaria uma linha de inferências frente a surpresa que o transtorna, sem mediadores que lhe diriam da legitimidade do bem-nascido. A ausência da interferência de alguém que assista a sua vinda, premissa do método socrático, é ao mesmo tempo a solidão absoluta do trágico e a sua necessidade mais autêntica. Vejamos como o chamamento acontece em *Édipo Rei*.

Édipo recebe o chamamento em vários momentos da trama. Após uma vida sem percalços em Corinto, é insultado por um habitante que teria insinuado sua condição de filho

¹⁶² PLATÃO, *Teeteto*, 150c.

¹⁶³ SÓCRATES, *Apologia*, 31d.

ilegítimo. Transtornado pela revelação do homem embriagado, Édipo decide consultar o oráculo de Delfos, que lhe revela o destino: “eu me uniria um dia à minha própria mãe / e mostraria aos homens descendência impura / depois de assassinar o pai que me deu a vida.”¹⁶⁴ Temendo a efetivação do oráculo, decide auto exilar-se. Há nos antecedentes da chegada de Édipo à Tebas um complexo jogo entre o exílio e o pertencimento, o chamado da vida estrangeira e a permanência entre os ‘seus’, entre a legitimidade que lhe causará desgraças e a ilegitimidade sem riscos, entre Tebas e Corinto.¹⁶⁵ São termos estabelecendo uma relação conflituosa a que rege a delicada posição do herói: se prefere o exílio frente à possibilidade de se tornar um criminoso, o faz marcando seu pertencimento e compromisso com a ordem familiar, exilar-se dos ‘seus’ é marcar, até mesmo como afronta às insinuações de ilegitimidade, a deferência por eles. De outro ângulo assumir a vida estrangeira, fora do *demos* no qual se tornaria inevitavelmente soberano, vida apátrida em todos os sentidos, nada mais é do que registro de respeito ao funcionamento da cidade, já que imagina assumir de forma violenta e antinatural a posição do pai-rei. E ainda, a legitimidade, garantida apenas no abandono, como quem assevera sua consanguinidade frente à comunidade pelo sacrifício de exclusão. Vê-se que para Édipo a afirmação de pertencimento leva sempre à exclusão e exclusão a única forma de afirmar-se como parte dos seus.

Édipo é acometido, afinal, por seu próprio *êthos*: é que temendo matar o pai e desposar a mãe e acreditando ainda ser filho de Pólipo e Mêrope, crimes que lhe imputariam a degredação e o escárnio geral dos cidadãos de Corinto, mantém-se reservado, pelo menos aparentemente, quanto à possibilidade de efetivação dos crimes mencionados. Reafirma, através do temor e da reverência, a autoridade patriarcal, a lei de honra antiga explícita de que um crime de sangue é dos mais hediondos e de que a quebra do tabu do incesto seria impensável. O receio de Édipo diz sobre a força simbólica das convenções familiares, saindo de Corinto ele pretende reiterá-las, negando inclusive a infalibilidade dos oráculos. Acata, assim, as interdições familiares e presume-se salvo: fazendo isso, anseia conservar seu *eîdos* próximo ao *êthos*, isto é, conservar o duplo que consiste na coincidência entre o *eîdos*, a identidade ou substância formativas do indivíduo, seja em seu sentido metafísico de essência

¹⁶⁴ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 944-946.

¹⁶⁵ Contrariamente à escolha plenamente consciente de Aquiles por uma vida curta mas plena de glórias, Édipo está em um jogo cego.

dos seres, seja no sentido físico imediato marcado pela consanguinidade e o *êthos*, tanto as disposições morais socialmente reconhecidas, os tabus e costumes de uma grupo nesse caso perfeitamente homogêneos, quanto a morada, isto é, o fato de que homem deve residir em seu *êthos*, de que deve povoá-lo. *Êthos* e *eídos* enquanto coordenados, sobrepostos, em mútua sustentação, representam, na narrativa de *Édipo Rei*, a máxima utopia do *instinto moral*, isto é, a transformação da moralidade em natureza, da convenção externa em substância interna, forma, ideia, e são o resultado mais adequado de uma subsunção às faculdades domesticadores do chamamento do bom *daimon*.

O paradoxo é que mantendo seu *eídos* sob o *êthos*, Édipo precise arriscar ambos: perde-se da linhagem assumida até então como legítima tornando-se peregrino, portanto sem nome, destino ou origem; e perde-se da habitação que lhe oferece os modos de vida, os deveres e interdições partilhados, passando a habitar um não lugar – seja ele o deserto, a montanha ou a estrada, pois aquilo que não está ocupado pela cidade-estado não passa de um quase nada em que vagam fantasmas, sem *eídos* ou *êthos*. O chamamento desse não lugar pela máxima afirmação de pertencimento é a condição trágica de Édipo: o trágico começa pelo chamamento duplo que no instante mesmo em que marca o lugar, expulsa da proximidade, no instante em que assegura a autoridade da ascendência, libera o homem para um espaço fora de qualquer gênese, essencialmente estéril. É no momento máximo de chamamento para a vida ética que o homem trágico se vê, repentinamente, sem *êthos*.

Há, em seguida, o chamamento do enigma da esfinge, já mencionado. É convocado, ainda na condição de andarilho, peregrino, após abandonar a cidade de Corinto. Chama-lhe o enigma da esfinge, a cruel cantora, estabelecida nas portas de Tebas. Não pode negar-se, seu caráter impávido diante do desconhecido e certamente orgulhoso das habilidades de que é portador, constroem-no, apressam-no diante do desconhecido. A informação de que a esfinge lançaria enigmas cantando,¹⁶⁶ esclarece de algum modo o poder de sedução acompanhado do terror da destruição imposto àquele incapaz de solucioná-los. Em uma das versões, ela teria lhe proposto a seguinte adivinhação: “Qual é o ser que anda ora com duas, ora com três, ora com quatro patas e que, contrariamente à lei geral, mais debilitado é quanto

¹⁶⁶ BRANDÃO, 2009, p. 325.

mais patas tem?”¹⁶⁷ A resposta de Édipo, ‘o homem’, faz com que a esfinge se precipite e ele seja declarado soberano de Tebas, dividindo o trono com sua mãe-esposa, Jocasta. Mas o que diz Édipo quando responde ‘o homem’? Há aí uma ironia sutil que deve ser acompanhada.

Como mencionado, Édipo abandona Corinto na esperança de se salvar da predição. Nesse ínterim povoa uma zona difusa e paradoxal do *êthos* e do *eídos*, ao mesmo tempo dentro e fora, pertencente e exilado. É precisamente nessa condição que a resposta de Édipo se converte em uma não resposta. Respondendo ‘o homem’, o Labdácia apenas aponta na direção de si mesmo, isto é, o desconhecido de Édipo é ele próprio, sua condição enquanto indivíduo particular e como homem em geral. É possível, então, desdobrar em dois sentidos essa constatação, uma mais superficial e ligada aos acontecimentos narrativos, outra mais complexa ligada à revelação trágica: ele desconhece primeiro a efetivação de seu destino por obra do gesto mesmo que o fará consumá-lo, a narrativa trágica, com já mencionado, é de uma maquinaria aparentemente dupla concorrendo para o fim necessário, daí o efeito da tragédia grega. Édipo desconhece nesse primeiro sentido o próprio destino de Édipo, essa narrativa de que a linguagem de Sófocles antecipa pelos mais variados meios.¹⁶⁸ Em segundo, por força da manifestação de uma irrestrita necessidade acompanhada pelo seu atributo irresponsável, podemos perceber a ironia trágica: o homem que não pode permanecer entre os ‘seus’, na morada ou *êthos* familiar, conjunto da habitação e das interdições, para conservar seu *eídos*, substância que o define e *en-forma*, é o mesmo que, respondendo ‘o homem’ recebe de Tebas a mãe como esposa após ter assassinado o pai de forma episódica, isto é, a assombrosa reentrada no *êthos*, habitação familiar de Tebas, agora legítimos no sentido da consanguinidade e origem, pela via da violação precisamente do *êthos*, a interdição do incesto e o parricídio definidos em conformidade com a lei e a moral reconhecidas.

Não se trata de um mero jogo de palavras, a manipulação dos vários sentidos atribuídos ao vocábulo *êthos* para compreender o curso de Corinto a Tebas traduz a descoberta da irresponsabilidade total do homem em matéria moral no momento em que é mobilizado pelo enigma de que é resposta e questão no chamamento da esfinge: ‘o homem’. ‘O homem’ é aquele que, tal qual *Édipo Rei* apresenta exemplarmente, aguilhoado por um

¹⁶⁷ GRIMAL, 1989, p. 147-148.

¹⁶⁸ *Édipo Rei* é de tal forma construído que, se apenas dispuséssemos de alguns trechos, poderíamos reconstruir a totalidade da narrativa.

universo moral, só consegue mantê-lo paradoxalmente no abandono e que, uma vez retomado, só pode acessá-lo no crime. Permanece, então, na zona difusa entre a habitação e o deserto, constantemente em peregrinação, já que não pode fazer coincidir o *eídos* com o *êthos*, do mesmo modo que descobre o *eídos* como um quase nada, solução do enigma e não resposta a questão que o determina.

‘O homem’ edipiano, termina por reconhecer-se na confluência entre o *imerecido* – sendo a tragédia o melhor exemplo se pensarmos que não há de fato *hybris* que possa justificar qualquer punição, qualquer *valor* – e o *necessário* – entendido como acontecimento indispensável não coordenado por uma moral ou direcionamento de qualquer ordem, não justificado como punição divina ou humana, ‘apenas’ um mecanismo formando o sentido mais amplo da resposta de Édipo à esfinge cantora. Atribuir uma responsabilidade, um valor ou justificativa moral, ao destino do herói seria livrar “o trágico de seu elemento incompreensível e surpreendente essencialmente, logo de seu elemento trágico.”¹⁶⁹ Certamente é apenas como pouco mais que um nada, ‘o homem’, que a condição trágica pode ser reconhecida em toda a sua envergadura: ‘o homem’ é aquele que não habita e não é, portanto, ausente de *eídos* e de *êthos*, vaga na zona indiscernível entre a necessidade e a irresponsabilidade, comprimido entre o chamamento do *êthos* que não pode assumir integralmente senão como artifício e autoridade injustificada e o chamamento de um *eídos* pouco mais que um nada, podendo-se apenas responder o enigma por reflexão da pergunta na resposta: Édipo é o enigma de Édipo, o homem o enigma do homem, intransitivamente.

É da mesma ordem o que podemos chamar o duplo chamamento do sangue e das atribuições do soberano:

Considerando que hoje tenho em minhas mãos
O mando anteriormente atribuído a Laio
E que são hoje meus seu leito e a mulher
Que deveria ter-lhe propiciado filhos,
E finalmente que se suas esperanças
Por desventura não houvessem sido vãs,
Crianças concebidas por uma só mãe
Teriam estreitado laços entre nós
(mas a desgraça lhe caiu sobre a cabeça),
Por todos esses ponderáveis fundamentos
Hei de lutar por ele como por meu pai¹⁷⁰

¹⁶⁹ ROSSET, 1990, p. 45.

¹⁷⁰ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 305-315.

Clama a cidade que Édipo a liberte da peste que mata as sementes da terra, tendo ele que assumir a responsabilidade na condição de soberano e por compartilhar da mulher do rei assassinado. O trecho acima elucida através das expressões “crianças concebidas por uma só mãe” e “como por meu pai” a posição difícil de Édipo, o paradigma do homem trágico: comprimido pela convocação moral, o dever que advém dos valores, e o oco de sua própria condição. Deve investigar um crime de que é desde sempre ‘culpado na irresponsabilidade’, deve tornar-se responsável por uma cadeia de acontecimentos que o captura no acaso: o homem trágico, repetindo, descobre-se esse pouco mais que nada como seu próprio enigma.

§7. A conversão

Por *conversão*, último termo operador da nossa leitura do trágico, entendemos, na sua concepção mais óbvia, a conversão do homem moral em homem trágico, ou ainda, a descoberta da ausência de um fundamento moral que assujeite o pensamento e as práticas, propondo, dessa forma, a suspensão da alternativa moral. É, de fato, o momento mais importante dentre os mencionados, pois faz a passagem irreconciliável e indispensável do homem pela barreira que o conserva nos limites do *valor*, verdadeira transmutação na qual ele pode, finalmente, perceber a sua condição em toda sua clareza definitiva.

No nível narrativo da tragédia grega, a conversão pode ser superficial e equivocadamente associada, usando-se de terminologia aristotélica, à *anagnórisis* ou reconhecimento, em acordo com a *peripéteia* ou peripécia.

O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas à dita ou à desdita. A mais bela de todas as formas é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Rei Édipo*. [Esta é] aquela que melhor corresponde à essência da fábula e da ação, porque o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostrámos que a tragédia é a imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais a boa ou má fortuna depende das mesmas ações.¹⁷¹

¹⁷¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452a-1452b.

O trecho acima faz menção direta ao modo de reconhecimento tal qual apresentado no *Édipo Rei*. Sobrepondo peripécia e reconhecimento, a tragédia de Sófocles atingiria, segundo Aristóteles, com maior beleza e eficiência a sua razão de ser, causando no público tanto piedade pela imolação do herói quanto terror pela possibilidade que a desdita seja possível a todos: “quando presumimos que também poderíamos ser vítimas dela, ou alguém dos nossos, e que o perigo parece próximo de nós”¹⁷² Por essa via, a tragédia grega causaria a purgação das paixões ou *kathársis*, ao mesmo tempo efeito da ação e pretexto de ordem pedagógica.

Não desejamos nos alongar demais na discussão dos sentidos possíveis do termo na *Poética*, dos mais discutidos e de longa tradição de exegese no ocidente nas mais distintas áreas. Nosso objetivo é bem mais modesto, porém essencial para o desenvolvimento da hipótese associada ao *instinto moral* e, portanto, ao otimismo e promessa de felicidade das doutrinas eudaimônicas: pretendemos avaliar a maneira como, ao desempenhar a *kathársis* segundo um aparato moral pré-estabelecido tanto na *Ética a Nicômaco* quanto na *Política*, Aristóteles inverte a trajetória do reconhecimento, fazendo a conversão advir não como transformação do homem moral em homem trágico, mas do homem moral em uma versão amesquinhada com força de exemplo e de advertência, em *cidadão* no sentido amplo. Édipo parricida e incestuoso, aos olhos de Aristóteles, representa um monumento para a *pólis*, uma prova de que o melhor dos homens pode precipitar-se na ruína, porém, sua maior lição é apontar a necessidade de um controle dos apetites, portanto uma vida centrada na moderação e no bom senso, retornando às reflexões aqui empreendidas sobre a *sophrosyne* e preparando as leituras morais da tragédia grega, em que sobeja a *hybris* enquanto termo chave e que o controle, o domínio determinam a sua utilidade.

Tal visão não é nem aplicável nem desejável se atentarmos para o artifício de reconhecimento em *Édipo Rei*. Segundo o dicionário de Lidell e Scott, *khatársis* passa pelos sentidos de expurgação da culpa ou contaminação, purificação. Nessa acepção, o indivíduo passaria de um estado impuro, mesclado, contaminado por algo de outra ordem, para um estado de pureza original, de proximidade com o ideal único.¹⁷³ Nem misturado, nem

¹⁷² ARISTÓTELES, *Retórica*, Livro II, 5.

¹⁷³ KHATÁRSIS. In: LIDDELL, Henry George; DRISLER, Henry; SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. New York: Harper & Brothers Franklin Square, 1883.

contaminado, *khatársis* significa esse processo que transmuda o impuro no puro, o múltiplo – porque agregado por outras substâncias não pertencentes ao próprio – no único. É aproximadamente esse o sentido médico da palavra: limpeza dos humores, descarga, evacuação; natural ou através do uso de medicamentos, em que o corpo convivendo com não corporais, componentes estranhos, expurga-os recuperando a saúde de estar apenas em contato consigo próprio. Tais são os sentidos de *kathársis* e aqui nos vemos nas seguintes dificuldades quando retomamos o texto da *Poética*: se o efeito da tragédia é a purificação do múltiplo em único, em que consistem esses dois estados e como entender seu processo de realização sobre o público da tragédia? Se o reconhecimento é o acontecimento desencadeador, em que ele altera substancialmente o público a ponto de propor-lhe outro corpo e outro espírito diante da conversão ‘encenada’, purificando-o de humores indesejáveis, purgando seus não corporais?

Uma indicação nos parece preciosa, vamos encontrá-la no capítulo “O critério da cidadania” da *Política* no qual Aristóteles ajuíza as formas e fundamentos da cidadania ateniense. Segundo o estagirita, é preciso definir com precisão aqueles que devem obter participação cívica e, portanto, receberem o título de ‘cidadãos’, e aqueles que apenas potencial ou imperfeitamente participam desse grupo. Escravizados e estrangeiros, assim como crianças, velhos e mulheres pertencem a esse segundo grupo, já que não participam do “direito de voto nas Assembleias e de participação no exercício do poder público em sua pátria”, único critério eficaz na definição do cidadão puro “sem restrições nem modificações”, assim como os proscritos e banidos, em que a cidadania é perdida por ato em desacordo com as instituições.¹⁷⁴ Há aí claramente um argumento que repete os sentidos apresentados de *khatársis*: também a cidade precisa ser purificada, expurgada das impurezas para que seus instrumentos públicos funcionem a contento, nesse sentido “a evolução natural da cidadania é o expurgo do estrangeiro a ela, a purificação do corpo cidadão ao máximo possível: todo o resto é como um estrangeiro que acaba de chegar.”¹⁷⁵

A transição do sentido jurídico do critério da cidadania para o efeito provocado pelo drama trágico tem por consequência reduzir a tragédia a um dos mecanismos de purificação

¹⁷⁴ ARISTÓTELES, *Política*, Livro IV, 5.

¹⁷⁵ BITTAR, 2003, p. 35.

da *pólis*, nada mais do que um aparelho do estado. Se no âmbito político-jurídico o expurgo projetado leva a que os cidadãos apenas convivam com seus iguais, em direitos e deveres, no drama trágico o efeito causado pelo reconhecimento expurga individualmente cada cidadão daquilo que o estrangeiriza, dos seus aspectos de alteridade, das possibilidades que o colocam em contato com o excêntrico e excepcional. A *khatársis* incita ao reconhecimento de si e dos seus, o estatuto cidadão e o efeito de reconhecimento são modos de planificação ontológica da comunidade, em que o particular é substituído pelo ser em geral renomeado de cidadão.

Não é seguramente essa a acepção de conversão, motivo pelo qual substituímos o termo aristotélico de *anagnórisis*. Conversão significa, em uma das acepções, movimento circular, giro e ainda, por extensão, mudança de direção. A tragédia de Sófocles, através do uso frequente de dísticos, antecipações e oximoros, está repleta desses movimentos circulares pertencentes à acepção da palavra e, não apenas rejeita a opinião aristotélica de que a *khatársis* viria como efeito desejável do reconhecimento, como demonstra que não pode advir qualquer purgação daquilo que não constitui uma surpresa por excelência. É que desde o início do drama de Édipo, até mesmo o mais distraído dos ouvintes, percebe a totalidade dos acontecimentos por força das figuras de antecipação mencionadas. A força de *Édipo Rei* não está na passagem da felicidade para a infelicidade, da fortuna para a ruína: tal passagem é necessária, mas se faz apenas como imperativo da ação. O surpreendente do trágico não se deixa capturar pelo reconhecimento ou pela peripécia do herói, ele os ultrapassa, exatamente porque seu modo de estruturação não permite qualquer espanto.

Logo no início do drama encontramos a seguinte passagem:

Com bons augúrios deste-nos, na vez primeira,
Ventura até há pouco tempo desfrutada.
Mostra-te agora igual ao Édipo de outrora!¹⁷⁶

O trecho acima, destacado da fala do Sacerdote de Apolo, lança na plateia o conjunto da ação, o Édipo de hoje deverá voltar a ser o Édipo de outrora, o estrangeiro vindo de Corinto, se tornará a semente de Tebas antigamente eliminada.

¹⁷⁶ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 67-69.

Sofre cada um de vós somente a própria dor;
Minha alma todavia chora ao mesmo tempo
Pela cidade, por mim mesmo e por vós todos.¹⁷⁷

Agora é pela boca de Édipo que o seu destino aparece com toda a clareza, chora pela cidade de que é a causa das pestes, chora por todos a quem tem por súditos legítimos – e de fato exerce a soberania do trono que é legitimamente seu – e chora por si mesmo, tanto na condição de soberano que tem a comunidade deflagrada por uma epidemia estéril, quanto, pelos infortúnios que o atingiram, ainda desconhecidos, porém claramente ditos por ele próprio.

Esses exemplos associados aos já mencionados vv. 305-315 em que alude à possibilidade de ter estreitado laços com o antigo rei por “crianças concebidas por uma só mãe” e de que haveria de “lutar por ele como por um pai”, ou os vv. 169-173 em que assume a investigação do assassino do rei como se servisse à própria causa, apontam apenas alguns poucos exemplos dos artifícios de antecipação, oximoros que, no final, correspondem à totalidade dos acontecimentos. O reconhecimento e a peripécia não suscitam a *khatársis* simplesmente porque não há nada que o público já não saiba e o poema trágico não insista em reiterar pelos mais engenhosos artifícios. A única surpresa suscitada advém das maneiras de reconhecimento, os vários modos de encaminhar a peripécia, mas o homem pretensamente moral, assumindo Édipo Rei como exemplo, é já homem trágico desde a primeira fala na orquestra.¹⁷⁸

Pela mesma via, nos vemos obrigados a admitir que não há purificação de nenhuma ordem, nem ontológica, sequer física, ou um ajuste das duas dimensões por meio da *comoção*. Descerrado o palco, o público sabe antecipadamente que o personagem desliza sobre seu próprio infortúnio, ainda que ignore, ainda que desvie, ainda que o *hipoquerma* pouco antes da catástrofe lhe ofereça um último alento. Assim, enquanto o reconhecimento e a peripécia funcionam como operadores narrativos, válidos apenas na dimensão estrutural, construtiva do drama – relativamente interessados na medida em que são articulados à purgação da *kathársis* catalizadora da saúde civil – a conversão, funciona na conjectura geral, enquanto giro

¹⁷⁷ SÓFOCLES, *Édipo Rei*, vv. 79-81.

¹⁷⁸ Bastaria lembrar que os mitos trágicos eram de amplo conhecimento do público ateniense, mas isso apenas justificaria a tragédia grega como um fenômeno dependente de conhecimento prévio, o que a leitura dos dramas contradiz.

sobre si mesmo, na medida em que o homem acometido pela armadilha trágica, vê-se desde sempre capturado por ela, o homem pretensamente moral sempre foi trágico; e mudança de direção, pois não pode, uma vez assaltado, prescindir daquilo que o captura. A conversão se dá como percepção de que o trágico nos concerne de forma antecipada e indispensável. É preciso que a tragédia de Édipo atinja seu fim para que compreendamos a dimensão do trágico, mas é igualmente na percepção dessa dimensão que nos reconhecemos desde sempre trágicos. Aristóteles menciona o terror como efeito do drama trágico, a percepção de que poderíamos ser vítimas do infortúnio, afirmação perfeitamente otimista, pois o drama diz exatamente o contrário: somos desde sempre vitimados pela tragédia.

É necessário, então, compreender esse giro sobre si mesmo e essa mudança de direção como indispensáveis para compreensão integral do fenômeno trágico. A verdadeira conversão, contrário ao reconhecimento e a peripécia aristotélicas, significa a consciência de um ‘desde já’ sobre o qual destino de Édipo ‘por paradigma’ lança enquanto revelação, e também o naufrágio das ideias morais. Se Édipo pode ir da felicidade ao infortúnio sem uma justificativa punitiva, agindo segundo os códigos morais reconhecidos – o conceito de *hýbris* em *Édipo Rei* é de tal modo discutível que, como vimos, podemos aplicá-lo mais à obstinação em investigar as origens dos crimes cometidos do que aos crimes em si – e, ainda assim, e por ironia desse gesto duplo, realizar pelo ‘ato moral’ o mais execrável dos crimes, o destino de Édipo representa o mais forte ataque já empreendido contra as doutrinas eudaimônicas. Édipo, pela presença de dois elementos contraditórios, isto é, o caráter justificado e imerecido de sua desdita, revela a ‘qualquer dos homens’ a irresponsabilidade no seio da ação, o acaso e a condição irremediavelmente perdida de todas as especulações morais.

Segundo os desenvolvimentos anteriores o homem trágico, convertido pela revelação do drama, é aquele que possuído pela revelação de sua incapacidade de fazer frente a um estado de coisas trágico, sua impotência diante do destino paradigmático de Édipo, convertida em impotência frente ao próprio destino. O mecanismo que o captura, mesmo tendo se tornado parcialmente opaco por séculos de formalismo aristotélico, ademais, fortemente moralista precisamente onde tenta apagar esse pertencimento, se torna imprescindível quando analisamos a tragédia fora da determinação moral – a *hýbris* é um dos mecanismos de reiterá-la, como a *kathársis*.

Uma última observação, ainda sobre o termo *khatársis* nos parece importante. Se há purificação de algum gênero no fenômeno de conversão trágica, ele se aproxima daquilo que nos diz Rosset:

[...] a maior responsabilidade humana consiste em aceitar contemplar sua imagem em toda a sua pureza, a imagem do homem irresponsável? Quem não vê que o homem 'responsável', o homem moral afirma constantemente sua responsabilidade para escapar à única profunda responsabilidade humana: contemplar de frente a visão trágica do irresponsável?¹⁷⁹

Nesse caso, a 'responsabilidade' do homem convertido em trágico é de expurgar todos os valores e todas as determinações morais, contrariamente ao que desejava Aristóteles, na cidade assim como na orquestra o homem investido dessa revelação caminha para fora do pertencimento, para fora, enfim, da cidadania.

¹⁷⁹ ROSSET, 1990, p. 47.

CAPÍTULO III – ANTONIN ARTAUD [I]

§1. Artaud e o trágico

Chegamos ao momento no qual Artaud deve se tornar nossa principal preocupação: sobre os seus textos deveremos acompanhar a formação não linear, difusa, por vezes conflitante de um pensamento trágico, repellido e associado a uma deficiência do espírito nos escritos iniciais, radicalmente cruel e acolhido na fase final, presente nas mais diversas instâncias de escrita e como que tornado um campo privilegiado de compreensão do teatro da crueldade para além da experiência cênica proposta de imediato, compondo um experimento global em todos os seu platôs e intervenções, espécie de obsessão do pensamento e prática artaudianas.

Para tanto, é importante primeiro expor as maneiras de associação de Artaud ao teatro grego ou a determinado *imaginário grego*. Ainda que uma afinidade não possa ser renegada através do argumento do contato real e provado, podendo o pesquisador prescindir dessas ocorrências, o levantamento de algumas insinuações factuais podem apontar os melhores caminhos para tornar nossa apreciação de alguma forma convincente. São pontos então que indicam o trajeto a se percorrer tanto entre as obras de Artaud quanto na sua relação com os dramaturgos gregos, formando um ‘imaginário trágico’ de suma importância para melhor compreensão de seu processo de criação, mais talvez do que o surrealismo ou o teatro de Alfred Jarry, por serem manifestações demasiadamente atreladas ao seu tempo e a polêmicas datadas, importantes apenas na condição de motivadores do teatro que Artaud tem em mente sem exercer qualquer ascendência definitiva sobre ele. Veja-se, por exemplo, a utilização da polêmica sobre a representação das tragédias gregas surgida entre Dullin e Poizat, culminando na apreciação do curto texto *À propos d'une polémique* e sua articulação em *La évolution du décor* Particularmente no último texto, questões de seu tempo surgem apenas incitando as involuções internas do teatro por fundar de Artaud. Sem dúvida, trata-se de um criador que absorve a maioria de seus contatos para os fins de uma prática bem definida, a sua própria.

As tragédias gregas, pensadas então por Artaud na qualidade de referências fundamentais da atividade de criação teatral – de fato em nenhum momento ele parece ou planeja prescindir ou negar essa origem da prática teatral, citando por várias vezes os poetas gregos entre os ‘grandes dramaturgos’ –, permitiram ao jovem escritor se posicionar contra a pretensa degenerescência da arte de seu tempo, postar-se, enfim, contra a decadência da arte viva, incisiva, eficaz e que, por essas características ‘espetaculares’, arriscava-se a uma segunda perda ainda mais temida: tornar-se entretenimento das massas deslumbradas, de espetáculo integral do real, tornar-se representação espetacular e artificial explorando os limites elásticos da sensibilidade do público ávido por novidades.

O impasse é apenas aparente, não se tratava nem de eleger um modelo dentre tantos outros da tradição ocidental – a tragédia grega não é modelo de teatro, mas programa de ação *sobre* o teatro – nem declarar a grandes golpes e alarido um novo início – como as vanguardas proclamaram mais de uma vez – mas de voltar ao instante anterior à arte, anterior ao teatro encenado, momento genuinamente trágico na acepção que buscamos aqui, momento em que o homem não supõe representar ou, de outra feita, ser a figuração de algo já dado, mas que é ele próprio fundido numa espécie de homem-arte ou homem-teatro, é *agido* pelo espetáculo integral da realidade, ele mesmo integrado na experiência do real. Trazer a vida ao teatro e o teatro à vida corresponde a um jogo duplo de aniquilação sem o qual o teatro da crueldade não pode ser compreendido. Ele é a volta àquilo que tanto o teatro quanto a vida, quando separados rigorosamente, destroem mutuamente na sua necessidade de não atravessamento, pois assim traçados enfraquecem-se dando lugar à arte que suspende a vida – o puro entretenimento é sua forma mais radical – e à vida que suspende a arte – o criador que declara a morte da arte a cada vez que sai dos limites ditos ‘institucionais’, a cada vez que encena uma saída, uma reviravolta dos modelos reconhecidos, nada mais do que um truque feito longe dos olhos do público.

Perceber as intercessões entre determinada visão trágica em sua versão radical, ou simplesmente cruel, a do último Artaud, ‘resgatando’ o espetáculo integral das festas políades através de um imaginário que é simultaneamente resgate e recuo, volta e negação, mais especificamente e segundo nossa hipótese ligada ao trágico, regresso ao ‘antes de’ qualquer encenação propriamente dita, portanto teatro antes do teatro, mostra de nossa parte uma

tentativa de fundir os aspectos éticos e poéticos, *poiéticos* ou *estéticos*¹⁸⁰ de uma experimento global que atinge sua forma conceitual mais acabada em *Le Théâtre et son Double*¹⁸¹ mas tem a execução espalhada por toda a atividade teatral, poética, epistolar e, principalmente, dramática de Artaud, como na peculiar transmissão de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Se nas Dionísias Urbanas tanto florescia a singular criação dos tragediógrafos áticos quanto se interpunham as reservas e limitações advindas da estrutura ético-política e social ateniense de que participavam, bem como das interpolações de pensadores e poetas helênicos contemporâneos ou passados, assunto dos capítulos anteriores, é exatamente dessas interdições enlaçadas à tragédia grega – bem como das limitações de seu tempo, ambas parte de uma questão única que parece ter sufocado pensamento e prática teatral por séculos – que Artaud deseja liberar-se através de uma proposta teatral radical e única, herdeira das potências da tragédia grega, mas denegando seus limites bem como a tradição fixista, por vezes normativa, de que se tem notícia em parte da hermenêutica erudita posterior. Em outras palavras, liberar plenamente o ‘trágico’, o aspecto cruel das tragédias, estas histórica e geograficamente localizadas, engessadas pela tradição hermenêutica mais tradicional bem como pela prática dos dramaturgos posteriores, reconhecendo suas forças irruptivas e denegando suas fraquezas limitantes; enlaçar essa primeira denegação à outra, a do teatro de seu próprio tempo, herdeiro das restrições de inúmeras ‘poéticas da tragédia’ e promotora de seus próprios preconceitos limitantes ordenando a cena e o pensamento que possa se desprender do teatro: tal é a feição geral do projeto subterrâneo de Artaud para a construção do teatro da crueldade.

Não há dúvida de que toda a complexidade do espetáculo das Dionísias a qual a tragédia deve sua eficácia na forma de preparação e suplemento à encenação propôs a ele questões prementes e difíceis quando comparada ao teatro asséptico de seu tempo, não porque Artaud recorresse constantemente ao modelo ático do teatro, antropológica ou conceitualmente, cercado por práticas rituais de que se têm informações pouco precisas e convenções das quais só temos acesso pelas peças remanescentes ou pelas descrições breves

¹⁸⁰ LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 31.

¹⁸¹ Originalmente publicado em 1938, mas escrito dentre os anos de 1931 e 1935 sob a forma de conferências, notas, cartas, manifestos, textos esparsos, etc. representa a síntese mais completa de teses propostas anteriormente também em formatos diversos.

presentes em textos como a *Poética*, mas porque a reforma radical da cena só seria possível se o teatro pudesse ser liberado, em outras palavras, pudesse provocar sua própria prática ritualística, pudesse, em suma, solicitar sua ‘Dionisíaca singular’, ritual e mitologicamente. Por essa via, voltar o teatro para as vésperas de seu nascimento, expressão de Derrida em “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”,¹⁸² trabalha não apenas o nascimento do teatro enquanto morte, também é preciso reconhecer o teatro como não teatro, como iconoclastia teatral, abertura para o não teatral até o absurdo.

Podemos citar, por exemplo, a sua aproximação de um teatro ritualizado – tema comum na herança analítica artaudiana, assunto de livros tais como *Antonin Artaud: teatro e ritual*, de Cassiano Sydow Quicili¹⁸³ – testemunhando essa compreensão dos limites da tragédia em seus moldes clássicos. Mesmo quando surgida do contato com outras produções não ocidentais ou ameríndias – o teatro balinês, por exemplo, em que ele estabelece contato através da exposição colonial de 1931 –, Artaud busca fundamentos e práticas que lhe permitam desenlaçar a própria tradição na qual é nascido, libertar corpo e pensamento – corpo do teatro e pensamento teatral, em nenhum momento pessoalizados aqui – das obsessões e vícios da ideia de cultura separada da vida, todo conteúdo presunçoso e caricatural que advém do teatro descarnado, sobrepujado em grande parte por modelos representativos de conflitos localizados e restritivos como os dramas pequeno burgueses ou as representações normalizadoras das tragédias clássicas, associadas ao imaginário eudaimônico ou, ainda, os arremedos em que constavam um contato exotizante com o universo teatral oriental.

Assim fazendo, detém dessas produções orientais, ameríndias etc., estratégias que elevem ao paroxismo as potências já presentes (ou ainda presentes) na visão oferecida por ele do teatro. Fazendo referência ou não à tragédia ática, sua extrapolação radical pela via do contato com a parcela esquecida e arriscada desse teatro – a busca das Grandes Dionísias que deveriam subjazer irremediavelmente toda e qualquer produção de gesto e de força no palco, viralização mítica do teatro, resgate das sombras que margeiam a versão polida do teatro ocidental – Artaud busca, enfim, devolver ao teatro e à arte em geral sua verdadeira vocação,

¹⁸² DERRIDA, 2002, p. 149-178.

¹⁸³ QUICILI, 2004.

sequestrada por séculos de arrefecimento esteticista ou normativo: teatro da crueldade por fundar, teatro do futuro.

Tendo isso em mente, fica claro que são consequências dessa visão a maneira como coloca o próprio ator no centro de uma síntese radical, equilibrado sobre a fusão do ‘homem[de]teatro’, espécie completamente nova que só pode nascer da implosão das características dogmáticas e retardatárias da tragédia clássica interpretada pobremente que faz do ator um porta voz e da peça uma ilustração quando não eleva em respeitabilidade o ator e faz da peça um *revival* de interesse falsamente antropológico.¹⁸⁴ O Antonin Artaud real, histórico, mesmo quando pervertido por todas as anedotas e lendas, sobrecarregado pela aura de maldito, constituiu, ainda assim, forma exemplar desse novo homem[de]teatro, integral em sua imersão, global em seu exercício, negando tanto a estrutura conceitual quanto a prática teatral tradicionalmente conhecidas e, com isso, todas as ideias vagas e petrificadas tanto do teatro especificamente quanto da cultura em geral.

As teses de Artaud sobre o teatro da crueldade são plenamente indissociáveis de uma análise que conjugue uma interpretação particular da tragédia grega – não erudita, não especializada, mas ‘experimental’, nos sentidos de seus usos e nos usos de seus sentidos, isto é, aquela que não ignora o aspecto global da experiência das Dionísias, mas que não a toma de forma sistemática ou estrutural, nossa abordagem nos capítulos anteriores segue essa premissa bem como tenta ao máximo não ignorar os avanços na pesquisa erudita – e a visão peculiar sobre o teatro de seu tempo aliadas, por último, às breves visões mexicanas, balinesas, esotéricas, etc. É impossível entender o Teatro da Crueldade, a maneira eletiva e peculiar como manipula a herança grega, a relação com os rituais dionisíacos e a festa, a convocação de propostas orientais como o teatro balinês ou ameríndias como o totemismo tarahumara sem que tenhamos clara a situação específica do teatro de seu tempo bem como a ‘versão’ corrente dos usos da tradição clássica pelas vanguardas teatrais em um momento de significativa reviravolta nos meios especializados e de produção artística, invadidos por inúmeras propostas radicais que desaguam em um século de subsequentes vanguardismos,

¹⁸⁴ Já na época de Eurípedes, o ator havia tomado certo vulto, fazendo-o uma espécie de celebridade entre o público sendo, por isso, disputado pelos poetas.

inúmeras propostas de restauração ou inauguração, muitas vezes sobrepostas, sempre alçadas sob a perspectiva de uma ‘viragem’ ou redirecionamento.

No encontro entre retomada, negação e revisão, entrecortado pelo autóctone e o estrangeiro, a tradição recebida e o ‘antes dela’ imaginado poderemos construir um quadro melhor dos processos que conduzem o teatro da crueldade ao ápice de uma visão trágica ou simplesmente cruel, projeto de toda uma vida.

§2. Questões metodológicas

No entanto, antes de falarmos de questões conceituais, comecemos por observar a diversidade da obra de Artaud. Um exame rápido de suas ‘obras’ – palavra que o autor intimamente dispensaria para a definição do saldo de sua tarefa – impõe imediatamente as dificuldades extraordinárias de uma pesquisa que quisesse fazer dela um sistema ou atravessá-la sob um signo único. Évelyne Grossman insinua em seu prefácio às obras escolhidas em edição recente da Gallimard certa resistência à leitura de Artaud, tendo por consequência sua fixação em quadros lógicos em que constam os estereótipos da revolta e da loucura, presunçosamente sustentados pelas inúmeras apropriações críticas, políticas e ideológicas, erguendo um obstáculo conceitual à fruição do contato direto: “É assim que se esforça em fixar noções, concepções, dogmas aplicáveis ao presente, a multiplicidade contraditória de forças em uma obra cuja escrita jamais fez sistema.”¹⁸⁵ Em grande medida heterogêneas, suas obras são intrincadas, difíceis, manifestam inúmeros pontos de entrada e multiplicam as probabilidades de saída, poucas vezes se submetem às convenções do gênero aparente e ainda mais raramente desejando essa sujeição. Um quadro de tal forma complexo contribui fortemente para seu afastamento em nome de algumas definições notáveis.

Graças sobretudo à compulsão pela escrita, Artaud nos legou a espantosa soma de vinte e oito tomos – isso segundo a recolha feita por Paule Thévenin com autorização informal do próprio autor e ainda não totalmente publicada por questões jurídicas –,

¹⁸⁵ GROSSMAN. « Préface » In: ARTAUD, *Œuvres*, p. 7. Tradução minha. No original: « C’est ainsi qu’on s’ingénia parfois à figer en notions, conceptions, dogmes applicables au présent, la multiplicité contradictoire des forces à l’œuvre dans une écriture qui ne fit jamais système. »

constando uma grande variedade de formas textuais: poemas, manifestos, artigos, críticas de arte, crônicas, dramas completos e incompletos, correspondências reais ou imaginadas, biografias não convencionais, comentários, desenhos, filmes, etc. Tal diversidade contribui para ver em Artaud, ao lado de Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka Michaux e Pessoa um “gênio híbrido”, segundo a feliz expressão de Deleuze e Guattari, fazendo bifurcar a cada oportunidade os protocolos textuais de gênero, multiplicando a cada nova produção as insinuações dos sentidos possíveis, mas, principalmente, movimentando-se sempre em uma zona de *diferença*: os gênios híbridos “empenham todos os recursos de seu ‘atletismo’ para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquetejados num malabarismo perpétuo.”¹⁸⁶

Fator complicador no caso Artaud, trata-se, definitivamente, também da produção de um homem açoitado por um pensamento em vias de destruição, de abandono “em todos os graus”, por conseguinte na iminência terrível de, finalmente, “perder todo o pensamento”¹⁸⁷ – daí a necessidade de fixá-lo a cada iluminação, a cada lampejo provisório, a cada exalação do pensamento. Esse aspecto dilacerante da experiência de criação faz da análise da produção um exercício infinito por excelência, acompanhando o infinito como proposta produtiva da própria obra que é, como deveremos mostrar, uma outra maneira de designar a vida de Artaud.

Ainda que consideremos determinadas regularidades tanto na obra quanto no estado da arte de que dispomos – representando ora uma possibilidade de direcionamento e fundamentação ora um risco quando surgem reguladas pela integração do autor ao panteão dos grandes, institucionalizada e calcinada pela pesquisa acadêmica interessada na extração de noções e concepções utilizáveis –, por suas próprias características, a análise minuciosa e episódica de todas elas resultaria em um enciclopedismo enfadonho e pouco promissor, tendendo mais ao circunstancial do que ao que nos impulsiona na presente pesquisa: a relação da tragédia ática ou do trágico, a celebração das Grandes Dionísias, o conjunto de desautorizações do estado e a pressuposição eudaimônica, com o teatro da crueldade e suas concepções. Passagem do drama trágico tensionado sobre um imaginário eudaimônico ao teatro da crueldade, reivindicando sua liberação radical.

¹⁸⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 90

¹⁸⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 69-70. Tradução minha. No original: “à tous les degrés”; “perdre toute la pensée”

Por outro lado, se é impossível fazer jus a essa babel de vozes e de línguas no *mise en abyme* que constitui a obra completa do autor, uma estratégia crítica inversa que eu nomearia, junto com Derrida, ‘panorografia’, de vocação estruturalista, resultado do nivelamento sistemático da alteridade textual, corre sempre o risco de simplificação, quando não de má-fé: “Totalidade abandonada pelas suas forças, mesmo se for totalidade da forma e do sentido, pois então se trata do sentido repensado na forma, e a estrutura é a unidade *formal* da forma e do sentido.”¹⁸⁸ Recusa-se a reconhecer que a obra, assim como o homem, é de uma idiosincrasia constituinte e, rejeitá-la em nome de uma perspectiva que paira sobre as irregularidades, que ignora os desníveis e as hesitações, os lapsos e a fragmentação, falsificaria seu caráter plenamente humano – principalmente quando falamos de um criador acossado pela loucura e frequentemente transitando entre os altos círculos artísticos franceses e o confinamento dos asilos psiquiátricos, entre os grandes nomes do pensamento francês de seu tempo e os anônimos de várias classes e origens que vagueiam nos corredores das prisões manicomiais, mais do que reconhecer os desníveis é pensar essa mobilidade como origem da *vida* enquanto obra.¹⁸⁹ Não apenas a panorografia falsearia nossa empreitada como emularia o discurso programático da pesquisa nos moldes tradicionais com seu desejo último de fechar a questão, operando por redução, uma obra que tem por característica maior negar a própria possibilidade de obra.

Uma vez que o exame não pode cobrir totalmente a pluralidade e multilateralidade da obra mesma, ademais, nesse caso, uma tarefa infinita tanto do bibliógrafo quanto do pesquisador, ambos em diálogo permanente – como o demonstra o texto de Florence Mèredieu *Eis, Antonin Artaud*¹⁹⁰ ao mesclar a história do sujeito à história do teatro da crueldade fazendo transitar sentidos do biográfico ao conceitual –, esse exame deve esforçar-se, no entanto, por desenhar um *mapa*, esboçar um *trajeto* e impor um *ritmo*, sempre atento ao fato de que se trata de uma obra de fronteiras moventes que em princípio ignora tanto a alcunha de ‘obra’ quanto entretém certa mobilidade entre a biografia e o texto, entre o homem e sua produção materialmente visível. Tal é a tríplice estratégia que adotaremos para

¹⁸⁸ DERRIDA, 2002, p. 15.

¹⁸⁹ É interessante lembrar que na sua chegada a Paris, Artaud é acolhido pelo célebre psiquiatra Édouard Toulouse, amante da arte e da literatura e diretor da revista *Demain*, consentindo desde cedo o entrelaçamento das dimensões clínicas e criativas.

¹⁹⁰ MÈREDIEU, 2011.

fugir tanto da miopia do enciclopedismo maçante quanto da hipermetropia da planificação sistemática, da panorografia estrutural.

Substituiremos qualquer tendência sistemática como forma de organizar determinado conjunto de matérias de várias ordens em diagramas mais ou menos totalizantes, em redes de solidarização causal, tenha ele os mais variados graus de abertura dissimulando sua centralização, estratégia comum às duas abordagens mesmo que entendam a sua atividade sob características distintas, por três estratégias analíticas: o *mapa* como visão de espaços em vias de definição, o *trajeto* como imposição de sucessões, avanços e recuos e o *ritmo* como intuição das repetições em movimento, das regularidades que devassam a produção criando repercussões de vários tipos.

Trata-se, portanto, não de fazer jus a toda a bibliografia, filmografia e iconografia disponíveis no ‘caso Artaud’, mas de aplicar sobre o resultado intimidador de sua extraordinária fecundidade, primeiro: um *mapa*. Ao mesmo tempo em que suplementa a obra, isto é, diz algo *com* ela, vê algo *com* ela, esse mapa móvel a reorganiza em territórios reconhecíveis e exploráveis: o mapa é uma intuição visual dos espaços, dos jogos de reflexão e sua organização não sistemática, mas em movimento, isto é, dos aglomerados de ideias afins que podem ser visualizados. É um traçado reforçando as fronteiras de determinados territórios que guardam ideias comuns, um reconhecimento ainda que feito à meia altura, da geografia trágica e cruel e de suas grandes regiões constituintes ou motivos indispensáveis. Além disso, o mapa permite o sincronismo, a simultaneidade na qualidade de aparatos de leitura: é um criador de anacronismos.

É relevante lembrar que autores sabidamente influenciados pela obra de Artaud como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e principalmente Félix Guattari proporam em suas obras de exploração filosófica uma inequívoca substituição da história ou suas versões estéreis, o historicismo determinista ou biografismo orgânico, pela geografia ativa e seus procedimentos: a cartografia, a topografia, a geolingüística, etc. Fazendo assim, buscavam desobrigar a exploração filosófica das enfermidades da explicação histórica, amplamente utilizada no século XIX como ciência chave e repetidas assintomaticamente no séc. XX. É impossível prever a contribuição de Artaud nesses casos em particular, porém, ainda que estritamente indeterminável, ela nos parece acentuada o suficiente para nossa tomada de posição. Que pese

ainda o fato de que acreditamos na leitura e escrita como atividades ou especialidades da geografia ativa, da experimentação e fruição necessárias à aproximação do objeto: a geo-grafia só se torna maneira adequada de descrição quando prioriza as intensidades experimentadas em um trajeto em intensão. Registro das alturas e relevo das intensidades.

Substituir a história pela geografia permite ainda realizar sobre o conjunto da obra analisada vinculações não pautadas pela causalidade simples, pela progressão linear, mas pelo nexo de afinidades disponíveis no próprio ato da análise-leitura e apenas por ele reconhecíveis, nos afetos agitados por uma perspectiva atuante. O fato de aqui darmos preferência a uma sucessão caminhando das primeiras obras para as últimas, seguindo ainda que de forma precária a linha cronológica tendo em vista a ênfase em alguns textos representativos de determinado período em detrimento de outros, não implica uma noção progressista do teatro da crueldade, como se as concepções ditas em estado embrionário, latente, imperfeito no primeiro Artaud atingissem um estado acabado no último. Pelo contrário, a marcha de sua obra não se dá por redes progressivas, mas pelo reforço obstinado em debruçar-se sobre as mesmas e terríveis questões, por repetição infinita e dedicada, por *ritornelo*: isto quer dizer, não são momentos sucessivos de uma evolução, mas aspectos de uma só e mesma coisa agindo a maneira de movimentos que forçam Rivière a responder Heliogábalo, Artaud, *le momo* a prestar esclarecimentos a Paolo Uccello vestido de Paul les Oiseaux.¹⁹¹ Não se trata de uma metáfora, nossa intenção é mostrar através do caminho de pesquisa-leitura a configuração desses territórios circulados por deslocamentos sutis das mesmas renovadas questões, pela obsessão seletiva e o terror causado, ora pela impossibilidade de fechamento e de fazer vir o pensamento, ora marcado de júbilo e celebração do teatro da crueldade.

Nesse ínterim, e fazendo referência às considerações dos capítulos anteriores, o entendimento desse mapa nos permite demarcar pelo menos quatro grandes territórios ou *leitmotive*:¹⁹² precisamente, o *chamamento*, a *epidemia*, o *contágio* e a *conversão*. Frequentemente sobrepostos ou embaraçados em algumas regiões, vemos neles determinada

¹⁹¹ Sobre as funções do *ritornelo*, nos utilizamos do texto *Ritornelo* de Deleuze e Guattari, presente em *Mil Platôs*, 1996, v. 4. p. 115-118. Como os autores apontam, trata-se sempre de 'territórios', vindo ao encontro de nossa perspectiva de prioridade da geografia.

¹⁹² "1. tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, esp. em óperas; motivo condutor." LEITMOTIV In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

constituição espacial, zonas de escrita, iconografia ou ação em que prospera um ou dois desses territórios com maior nitidez, sobressaindo de forma mais aparente, atraindo, naquele momento específico, todo o esforço do autor, todo seu poder de comoção. A visualização desses espaços não segue uma ordem de aparecimento, de apresentação, mas uma zona de acontecimentos, podendo transitar livremente de um a outro conforme seja necessário enfatizar o movimento ou a *figura*.

Cabe lembrar que apenas nas obras de maturidade, se assim pudermos chamar os últimos escritos, os quatro campos se tornaram plenamente indissociáveis e claramente apresentados, como que em uma fusão ampla de todos os trajetos do pensamento sob o nome de Teatro da crueldade – assim como a *conversão* representa o último momento do trágico e, igualmente, o instante em que toda a cadeia horizontaliza-se em um plano sobre o abismo, convocando as instâncias que até então pareciam dissociadas, o pensamento cruel sobre o teatro em sua fulguração completa, só se torna possível para Artaud no momento em que ele próprio, homem[de]teatro, realiza-se nela, o que acreditamos só atinge a efetividade nos últimos escritos e intervenções, agindo à maneira de Édipo para quem a revelação retornando sobre si apenas deflagra o desde sempre presente, o *já* acontecido notório para o público posicionado de um *outro lugar*.

Nas primeiras obras e em grande parte da correspondência inicial, encontramos ainda um autor hesitante entre a ideia intimidadora de obra – definitivamente não na forma da exaltação permanente do cânone, do nome e da lei, mas na possibilidade interna de sua produtibilidade absoluta, na expectativa de sua atualização e fechamento em um suporte aceite, cabendo ao pensamento de que se avizinha uma contínua provocação de questões singulares – e a própria fenomenologia de sua fabricação. Nesse sentido, os grandes territórios citados acabam por permanecer aparentemente dissociados em campos de exploração particulares mesmo que nossa visão prospectiva e por isso privilegiada à maneira do público assuma continuidades entre eles.

Nesses primeiros escritos, sobressai um autor ainda adstrito pelas circunstâncias de seu tempo, pelas controvérsias de terceiros, atrelado ao imaginário da época e não totalmente ciente da convocação de uma tarefa, muito precariamente sabedor do destino reservado na radicalização das premissas ali em jogo e, até mesmo, em algumas circunstâncias, cultivando

linguagem e tons sutilmente rivalizados com a literatura que tem contato ou com as referências comuns. Porém, sendo tudo isso verdade, manifesta-se desde os primeiros escritos a iminência de um pensamento ‘trágico’ seja na forma da impotência e do impoder como na correspondência com Jacques Rivière, seja na formação de uma reflexão tornada permanente sobre o teatro e o relativo impasse nas condições possíveis de resgatar sua força de comoção, de trazer-lhe de volta a *vida*.

§3. Chamamento: exploração inaugural ou onde se coloca a questão

Os primeiros textos públicos de Artaud são de relativa variedade: poemas, breves contos, explorações de gênero indefinido, críticas de teatro e exposições, ensaios sobre variedades francesas, etc. Sabe-se que desde 1913, contando então 17 anos, ele teria experimentado textos curtos, principalmente poemas. Influenciado por um conhecido, Léon Franc, farmacêutico e amante de poesia que promovia reuniões literárias com certa frequência em sua casa e também fundador da revista *La Criée* em 1921, Artaud começa compondo poemas de fundo místico fortemente influenciados pela paisagem exótica marsehesa, cidade de nascimento, assentada sobre histórias de além mar e atravessada pelo intercâmbio cultural, traço comum em regiões portuárias.¹⁹³

Nos anos seguintes, a partir do contato com os textos de Charles Baudelaire, firmado como referência permanente, Edgar Allan Poe, de quem emulava o estilo em contos como *La Pion aux Lunettes Bleus*,¹⁹⁴ e Maurice Rollinat, “figura tutelar tão mais atraente por recuperar a herança de seus escritores preferidos, Baudelaire e Poe”¹⁹⁵, espécie de duplo do próprio Artaud, tanto pela proximidade temporal quanto por formar um modelo de poeta atormentado, estabelece e desenvolve continuamente suas disposições para a escrita bem como é, simultaneamente, introduzido nos círculos literários através da publicação em pequenas revistas, muitas vezes retomando e alterando poemas da primeira juventude. Em fevereiro de 1923, já em Paris, publica o primeiro número da revista *Bilboquet* usando o

¹⁹³ MÈREDIEU, 2011, p. 85-86.

¹⁹⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 27-28

¹⁹⁵ MEREDIEU, 2011, p. 88.

pseudônimo Eno Dailor. Composta de um preâmbulo e dois poemas, traduz um empreendimento pessoal que remete com alguma probabilidade à necessidade de adquirir controle conceitual, pela primeira vez, sobre o projeto editorial de uma revista completa, após anos publicando em revistas de editores pouco afeitos à sua linguagem peculiar.

O número dois de *Bilboquet* aparece em dezembro do mesmo ano e contém um pequeno ensaio, “À propos d’une polémique”, que nos interessa de perto, pois expõe algumas considerações sobre a polêmica envolvendo Jean Cocteau e Albert Poizat a respeito da encenação contemporânea de tragédias clássicas, mais precisamente as concepções que subjazem a *Antigone* de Cocteau em comparação à *Électre* de Poizat. Sobre a primeira sabe-se que o próprio Artaud teria feito parte assumindo o papel de Tirésias, em 1922, na montagem do Théâtre de l’Atelier de Charles Dullin. Nesse ensaio, posterior à encenação, influenciado pelas concepções teatrais de Cocteau – principalmente sua crítica da estética do ‘novo pelo novo’, na qual o artista vai progressivamente perdendo sua autonomia para se acomodar a uma poética restrita assegurada por procedimentos mecânicos de renovação, espécie de aplicação do modelo de progresso à arte – coincidem resumidamente alguns dos principais traços que orientaram a relação entre Artaud e a tragédia ática – mesmo naqueles momentos em que o teatro ático não é mencionado ou aparece apenas circunstancialmente, dissimulado por procedimentos novos ou integrado a personagens históricos como no interessante exemplo da biografia imaginada de Heliogábalos e dos *croquis* de peças nunca terminadas.¹⁹⁶

O fato é que, preterindo Poizat e enaltecendo as características de Cocteau, Artaud arrisca posicionar-se sobre a efetividade não apenas em relação à encenação de que fez parte, mas em relação à ‘encenação’ *tout court*, isto é, segundo sua crítica, a *Antigone* de Cocteau nos interessa sobremaneira em relação a *Électre* de Poizat – nós espectadores hipotéticos do séc. XX, contemporâneos, homens verdadeiramente de seu tempo, grupo raro incluindo o intérprete de Tirésias – apenas na medida em que o autor da primeira, para dar-lhe realidade, remonta não às fontes literárias do texto trágico ou às normas do gênero ostentadas por certo gosto de sacralização no universo erudito especializado, mas “às fontes psicológicas, humanas”¹⁹⁷ A superioridade da *Antigone* está no fato de que nela transparece em toda a sua

¹⁹⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 405-474.

¹⁹⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 48. Tradução minha. No original: “aux sources psychologiques, humaines”.

evidência a premissa de que o teatro não pode admitir em qualquer hipótese a imitação servil de procedimentos passados, nem fazer do texto literário remanescente uma nova origem do teatro – equívoco comum das vanguardas. Tratando-se de uma peça ...*d'après Sophocles*, o dramaturgo deve buscar, assim, não a emulação do trágico, mas a 'reforma' das fontes que geraram a própria incontestabilidade absoluta da ação teatral ática, em outras palavras, o teatro não deve ser a emulação da palavra de Sófocles em novos meios, mas a busca de novos meios de captar aquilo que, a seu modo e em seu tempo, o teatro ático conseguiu realizar plenamente.

A peça de Cocteau, flanqueando com atenção contemporânea as forças que persuadem a realidade do teatro, que o tornam uma energia em todos os aspectos *atuante*, apreenderia, em tese, a vocação por excelência do gênero dramático, sua força de comoção. No entanto, como consequência, em seu caminho acaba por desautorizar o caráter institucional do texto clássico, sua intocabilidade: um pecado necessário, mas bem-vindo que está na origem da polêmica a que nos referimos, motivação para a intervenção de Artaud.

Além disso, nas palavras de Artaud, a *Antigone* de Cocteau tem outra característica que se conforma perfeitamente à sensibilidade de seu tempo, já incapaz de se curvar por simples devoção aos textos fundadores: ela renova a nossa crença no teatro, o que no contexto em questão, equivale a uma renovação das próprias condições de possibilidade do teatro. Perdoando-se a citação longa:

Nossa sensibilidade trabalhada por tantos abalos não é mais capaz de se agitar por conveniência diante de um certo hieratismo, seja de aspecto, seja de substância; o que a atinge, antes mesmo da natureza, é a casta de um sentimento íntimo, sua densidade interior, sua força, sua irrupção. Nós não cremos mais em outra coisa. A grandeza pela grandeza não é pra nós grandeza, e sim a pressão interna das coisas, sua indiscutibilidade. Creio que é nesse sentido que Cocteau retomou *Antígona*. Ele retornou às fontes psicológicas, humanas, não às fontes literárias, - e também às fontes mitológicas, ao drama *real* que elas evocam. Ele quis nos dar um equivalente atual da substância do velho drama que nos fizesse crer nele novamente.¹⁹⁸

¹⁹⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 49. Tradução minha. No original: « Notre sensibilité travaillée part trop de secousses n'est plus capable de s'émouvoir par convenance devant un certain hiératisme d'aspect, voire de substance ; ce qui la touche c'est, plutôt que la nature, la caste d'un sentiment, sa densité intérieure, sa force, son jaillissement. Nous ne croyons plus à autre chose. La grandeur pour la grandeur n'est pas pour nous la grandeur, mais la pression interne des choses, leur indiscutabilité. C'est je crois dans ce sens que Cocteau a repris Antigone. Il est remonté aux sources psychologiques, humaines, non aux sources littéraires, - et aussi aux sources mythologiques, dans le drame réel qu'elles évoquent. Il a voulu nous donner un équivalent actuel de la substance du vieux drame et que nous puissions y croire à nouveau. »

É importante frisar que a noção de “equivalente atual da substância do velho drama” terá grande produtividade como conceito motriz e chave de leitura nos trabalhos posteriores de Cocteau. Uma rápida observação da obra dramaturgica dos anos 20 e 30 demonstra a sua contínua aproximação dos dramas clássicos, não necessariamente gregos, como no caso de *Roméo et Juliette* (1924), porém, invariavelmente atravessados pelo olhar contemporâneo, atualizados pelo ritmo e sensibilidade de seu tempo, decalcados sobre a expectativa de uma reminiscência até então demasiado petrificada que se torna, subitamente, atual e movente, ressignificada, se por essa palavra designamos determinada estratégia que faz o teatro agir sobre si mesmo, colocar-se em movimento pela reinserção cíclica de suas potencialidades reconhecíveis.

Atento a essa demanda, visível em peças como a já aludida tragédia de Shakespeare, podemos citar *Orphée* (1925), e, principalmente, *La machine infernale* (1934), na qual Cocteau reconstrói a narrativa sofocliana de *Édipo Rei* através da sua reorganização geral sem qualquer deferência à ordem ou sequência de encontros e desencontros resultante da exploração do personagem de Édipo do texto original grego. Para Cocteau, a tragédia grega “se revela ao poeta como um recurso e uma linguagem estética – não taxativa – capaz de exprimir, através do universalmente conhecido, através do patrimônio cultural comum, novas verdades poéticas.”¹⁹⁹, daí a prevalência dos procedimentos de reescrita, ressignificação, recriação ao mesmo tempo produtivos em seu apelo e canônicos em suas escolhas. Uma visão universalista buscando a deferência e o reconhecimento da dívida pelo atravessamento de novas possibilidades e igualmente a construção de novas inferências, estéticas e éticas, revelando-se a obra original um agente de aperfeiçoamento da força que deverá sobressair em seu novo lugar de acontecimento.

Aderindo ao projeto de Charles Dullin quando na sua aceitação para atuar no Atelier no ano de 1921 e, posteriormente, imerso na transposição realizada por Cocteau na *Antigone*, chegamos a perceber os primeiros indícios da formação de uma reflexão sobre a tradição clássica, sem a qual o pequeno texto presente no segundo número de *Bilboquet* permaneceria episódico. A representação de *Antigone* é, para Artaud, a colocação em marcha de

¹⁹⁹ FIALHO, 1993, p. 378.

preocupações que ultrapassam a sua competência imediata de ator e mesmo de crítico de arte, exercida com obstinação nos anos parisienses. Não apenas a abertura de um campo de exploração – veja-se que o número dois de *Bilboquet* com os textos “Rimbaud & Les Modernes”, “Niveau”, “Le Petit Romancier” e o já citado “À propos de une polemique” se dedicando significativamente à crítica de arte e enfocando as ‘questões do seu tempo’ em conexão com a tradição, o posicionamento necessário do criador diante da biblioteca universal em seus ombros com seu suprimento renovável de concepções e procedimentos – mas também a formação de uma interrogação que o acompanhará por toda a vida, ignorando a tendência cada vez mais ativa das vanguardas em propor novas origens para a arte, pautada em procedimentos catalogáveis em longo prazo, para uma preocupação extemporânea sobre a possibilidade de uma arte plena de virtudes de comoção e empoderamento.

A tragédia ática, ou mais precisamente aquilo que se revela como sua origem não originária – pois não se trata efetivamente de um começo mas da possibilidade infinita de recomeçar, de colocar em movimento o que o teatro jamais fez radicalmente, uma vez sendo tolhido por procedimentos diversos e forças contraditórias na sua história, como tentamos demonstrar nas relações entre a tragédia ática, a filosofia moral e a paisagem social e política ateniense – demonstra para Artaud o encaminhamento da questão, estende a luz sobre a tarefa própria da arte.

Uma informação sintomática das preocupações iniciais, vamos encontra-la na correspondência de Artaud com Génica Athanasiou, atriz romena integrada ao Atelier em 1920, apenas um ano após sua chegada à Paris, permanecendo até 1926 como atriz da companhia. Desde o primeiro contato com Génica, desponta em Artaud certa paixão amorosa de que temos notícia através da correspondência e de outros relatos. Ele a escreve com frequência a partir de 1921, dedicando-lhe inúmeros poemas como “Le Palais Hanté”²⁰⁰ – adaptação do poema “The Haunted Palace” de Edgar Allan Poe – e “Le poème de Saint François d’Assise.”²⁰¹ A importância desses textos se deve à contínua intimidade e confiança dispensada por Artaud – em algumas cartas ele chega a assinar *Nanaqui* ou *Naky*, apelidos familiares vindos da infância marsehesa – confirmando render à Génica não apenas

²⁰⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 51.

²⁰¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 54.

homenagens ou elogios, tornando-a além disso uma importante interlocutora das preocupações do jovem ator com seu estado mental, sua saúde física e, principalmente, suas inquietações metafísicas. De fato, a correspondência com Génica se torna muito rapidamente o documento de época mais espontâneo em que se encontram confidenciadas desde suas concessões ao ópio, entre idas e vindas, até as novidades parisienses.

Em carta enviada de Marselha em 3 de agosto de 1922, Artaud confessa:

Minha preferida, surgiu-me uma ideia relacionada às suas danças.
Compor balés nos qual você será o centro, e que representarão a luta ou a apoteose, o triunfo dos Elementos abstratos. Porque você uma das raras artistas capazes de representar o abstrato. A Dança da Água, do Fogo, do Desejo, da Febre, da Volúpia, do homem, da Vida, da Morte, do Desespero, da Lástima e as combinações humanas desses elementos.²⁰²

Ainda que se possa acusar a trivialidade do tema dos ‘Elementos’ no teatro, o caráter abstratamente ingênuo da encenação do duelo de forças supondo na sua escolha um dramaturgo em formação e perfeitamente afinado com as circunstâncias e modismos da época, principalmente a popularidade das pantominas teatrais, espécie de jogos de improvisação abstratos praticados até mesmo pelo Atelier de Dullin, e que pese também a influência dos *ballets russes* que alcançavam grande notoriedade e influência sobre as outras modalidades do palco, reformando em parte a cena através da inclusão de novos recursos não verbais ao teatro convencional, tal descrição de uma peça por vir representa já um deslocamento em relação às questões fundamentais do teatro de Cocteau e, mesmo mediante a absorção de tais procedimentos populares àquela época nas montagens do Atelier, algo de completamente diferente se pronuncia: Artaud propõe algo muito próximo de um ‘Teatro da Efetivação do Pensamento’ em que os objetos tangíveis são capturados pelos elementos abstratos, em que o objeto dito concreto, tal como o desenho do figurino inspirado no Fogo e destinado à Génica antecipa – “tudo aquilo voa, estala, brilha, rutila quando você dança”²⁰³ –, esfuma a barreira entre o *visto*, propriamente real, e a *visão* oferecida, entre o *figurino*,

²⁰² ARTAUD, *Œuvres*, p. 52. Tradução minha. No original : « Bien-aimée, il m’est venu une idée au sujet des danses que tu fais. / Composer des ballets dont tu serais le centre, et qui représenteraient la lutte ou l’apothéose, le triomphe d’Éléments abstraits. Car tu es une des rares artistes capables de représenter l’abstrait. La Danse de L’Eau, du Feu, du Désir, de la Fièvre, de la Volupté, de l’homme, de la Vie, de la Mort, du Désespoir, du Regret, et les combinaisons humaines de ces éléments. »

²⁰³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 52. Tradução minha. No original: « tout cela vole, claque, brille, chatoie quand tu danses »

precipitado através da dança, e a *figuração*, na qual triunfam os elementos abstratos apresentados em ação.

Ainda que o vocabulário de Artaud esteja contaminado pelas ideias de ‘representação’ e ‘expressão’, sobressai em seu projeto para um *ballet* uma relativa transformação: desloca-se a pergunta da maneira adequada de realizar “um equivalente atual da substância do velho drama” ou de qualquer drama, equivalente não do gênero, mas das forças que o animam, substrato prometido pelo teatro de Cocteau, à espreita de equivalências ou substâncias humanas atemporais e conseqüentemente palatáveis para a sensibilidade do público em épocas distintas – conquanto o exercício plástico fosse indispensável à receptibilidade dessas substratos –, para a questão mais difícil de, pelo contrário, buscar-se a possibilidade do teatro *apresentar, fazer ver* de forma nua, sem qualquer intermediação, a própria substância em sua pura imanência na cena, em seu *acontecimento* – antecipando muitas das suas teses sobre o teatro, principalmente a aproximação dos rituais ameríndios e o teatro não figurativo oriental.

O *ballet*, nessa perspectiva, convida Génica a participar, através de suas habilidades únicas, de um teatro da presentificação através da ação, teatro da *vida*, em contraste com um teatro da representação ou imitação. Transbordando ideias a propósito desse projeto, é sintomático que Artaud encontre algumas limitações confirmando o embaraço sobre algo que ainda não existe, confessa, enfim: “Não tenho imagens exteriores para descrever, apenas imagens do interior...”²⁰⁴ O franqueamento permitindo a dupla contaminação entre os polos das dualidades, o concreto e o abstrato, o exterior e o interior e toda a atração exercida por essa zona cinzenta de encontros, potencialmente crível em uma cena reformada mas já presente na forma de questão, passa a ser nos escritos posteriores sólida obsessão de exegeta. Interessante modificação obrigando o jovem ator a buscar na pesquisa de seus próprios procedimentos de ‘presentificação’ – em particular a escrita uma vez não tendo autonomia ainda para a experimentação cênica e nem possibilidades reais de execução – a encenação desses impasses.

Há, então, certa continuidade entre a sugestão do *ballet* de forças para Génica e os textos posteriores que o elaboram sem o recurso da cena – embora, como veremos,

²⁰⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 53. Tradução minha. No original: « Je n'ai pas d'images extérieures à te décrire, je n'ai que des images du dedans... »

permaneçam *cena*, não metaforicamente, mas espaço pleno de privilégios por não ser tolhido pelas condições materiais e financeiras, a receptividade do público ou mesmo a adesão irrestrita dos envolvidos necessária para sua execução. Continuidade exercida na intensificação de um teatro que tem por mérito apreender de forma metódica todos os movimentos daquele que é ao mesmo tempo promotor e agente, fazendo de si próprio o experimento que o teatro ainda não ousou deflagrar totalmente, vivendo até então apenas de lampejos dessa possibilidade.

O paradoxo contínuo dos primeiros escritos se dá quando a possibilidade de realizar o ‘verdadeiro teatro’ deve ignorar o *mise en scène*, ou mais simplesmente, o próprio teatro e mergulhar na inquietação metafísica, no teatro ontológico, na cosmogonia das sensações, abandonando a dramaturgia exterior pura e simplesmente, os artifícios técnicos, em função da exploração das profundezas demiúrgicas da experiência singularmente humana capazes de reencontrar a vocação, o jato de *vida* indispensável, a ser direcionado com vigor ao teatro.

Exemplar nessa tendência é o artigo *L'évolution du décor*, saído na edição de 19 de abril de 1924 da revista *Comoedia*, em que consta a seguinte afirmação de matizes iconoclastas: “É preciso ignorar a encenação. / Todos os grandes dramaturgos pensaram fora do teatro.”²⁰⁵ Ignorar o teatro para reencontrar o teatro, rebelar-se contra o texto e a rigidez autócrata do poeta para melhor agenciá-lo na asseveração da grandeza de seu texto e de suas densidades; atitudes essas completamente diversas das tendências do seu tempo, esforçando-se por “reteatralizar o teatro” após uma mal fadada excursão por tradições estrangeiras em que a volta ao teatro ocidental dito ‘novo’ significa, ainda e infelizmente, pensar *no* teatro: “Eles compõem com a cena, com o cenário, com os atores.”²⁰⁶

Nesse texto em particular surge insistentemente um dos termos mais recorrentes na bibliografia de Artaud, repetição proporcional à impossibilidade de sua definição – pelo menos na perspectiva aqui admitida em sintonia com nossa descrição feita anteriormente do trágico como impossibilidade absoluta de interpretação: o termo *vida*, aproximativamente o senso incondicional que deveria subjazer a produção artística, obliterado por um pensamento

²⁰⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 90. Tradução minha. No original: « Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre. / Tous les grands dramaturges types ont pensé en dehors du théâtre. »

²⁰⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 91. Tradução minha. No original: “Ils composaient avec la scène, avec les décors, avec les acteurs.”

secamente teatralizante, mormente procedimental e espetacular. Recuperar a *vida* do teatro corresponde a um tipo de ascetismo rigoroso daquele indivíduo interessado em tal tarefa, é essencial a meditação aprofundada, o exame excruciante, permitindo a purificação voltada precisamente para a liberação de si mesmo e dos mimetismos impostos à ideia de cultura: negando o teatro, pensa Artaud, reencontra-se a vida, acometido pela vida, renasce o teatro.

Mas, o teatro, é preciso rejeitá-lo na vida. [...]

Esta vida é inteira inclusa no texto dos grandes trágicos, quando a escutamos com seus matizes, quando a vemos com suas dimensões e seus níveis, seu volume, suas perspectivas, sua particular densidade.

Mas nos falta misticismo. Que diretor seria esse que não habituado a olhar antes para si mesmo não teria necessidade de abstrair e livrar de si próprio? Esse rigor é indispensável. Será apenas sob um impulso de purificação e esquecimento que nós poderemos reencontrar a pureza de nossas reações iniciais e aprender a recolocar em cada gesto teatral seu indispensável sentido humano.²⁰⁷

Porém, em que medida nossa falta de misticismo afeta a debilidade do encontro com a *vida*? Como negar o teatro para renascer a vida sem que se arruíne a própria possibilidade de qualquer teatro *tout court*? Não será essa vaga convocação ao misticismo uma deliberação vazia sobre a impossibilidade de comoção associada à prática em cena, ou mesmo *determinada* prática em cena que ele encontra em seu tempo, sobre a disjunção entre a busca da espontaneidade liberta do realizador e aquilo que deveria ser o seu alvo, ou mesmo, desde sempre foi o seu alvo, a *vida*, constituindo-se a encenação, na melhor das possibilidades, um desvio, na pior, um empecilho, uma ideia prestes a se abandonar? Uma visão negativa do teatro não será, enfim, sua destruição definitiva? Perguntas como essas desenham com alguma proximidade a ‘evolução do cenário’ de Artaud segundo uma visão claramente negativa do teatro, no que tange a cena, o palco, mas afirmativa na crença de que o teatro será uma força pungente caso conceda a intervenção.

Ciente disso, Artaud recomenda ao final do texto da revista *Comoedia* a compensação do nosso mísero misticismo, fatigado pelas ideias modernas, ofuscado pelo racionalismo e o

²⁰⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 91. Tradução minha. No original: « Mais, le théâtre il faut le rejeter dans la vie. [...] / Cette vie est tout entière incluse dans le texte des grands tragiques, quand on l’entend avec sa couleur, qu’on le voit avec ses dimensions et son niveau, son volume, ses perspectives, sa particulière densité. / Mais nous manquons de mysticité. Qu’est-ce donc qu’un metteur en scène qui n’est pas habitué à regarder avant tout en soi-même et qui se saurait pas au besoin s’abstraire et se délivrer de lui ? Cette rigueur est indispensable. Ce n’est qu’à force de purification et d’oubli que nous pourrions retrouver la pureté de nos réactions initiales et apprendre à redonner à chaque geste de théâtre son indispensable sens humains. »

abstracionismo sem profundidade, pelo *intelecto*, única forma contemporânea capaz de rivalizar com o misticismo ou, em outras palavras, capaz de resgatá-lo “de uma certa maneira”. Não se trata aqui do intelecto como faculdade do pensamento lógico, função do *logus* repousando na interpretação pertinente da realidade e sua transcrição em causalidades – nada mais conflitante com a sua ideia de misticismo –, trata-se, inversamente de se desembaraçar “não somente de toda realidade, de toda verossimilhança, mas também de toda lógica, se no extremo do ilogismo entrevemos, enfim, a vida”²⁰⁸

Desembaraçar-se da realidade e da verossimilhança: Artaud assevera relativa ingenuidade do teatro de seu tempo quando pretende abandonar toda ideia teatral, purificar-se do ‘cenário’ a que está ligado tradicionalmente ou dos modismos estrangeiros, nessa tentativa débil acaba por praticar o apego ao *real* como sintoma de uma ilusão, a *ilusão do real*, pois pensando aproximar-se *de uma outra cena* ao despir o teatro, cena em que o dito real se sobreporia à ilusão, conserva-se ainda *cena*, alegoria, espaço cenografado, figurino-símbolo, gesto decupado, ação codificada, palavra-ilustração. Tomando o duplo pelo real ao mesmo tempo em que afasta de si equivocadamente a ordem do artifício através de um artifício, decalcando do real algo de interpretável pela força de um procedimento racional, a que se pode chamar seu resultado ‘peça’, elegendo, paradoxalmente, o teatro à vida ou, em outras palavras, o teatro *como* a vida, comete um erro capital. A *vida*, segundo lhe parece, só emerge na difícil negação dessa ilusão fundamental, conseqüentemente, deve, antes de se começar qualquer coisa, negar não apenas a cena de seu tempo atada a todas as formas antigas e já fatigadas de dramaturgia, mas *todo* o teatro, *toda* teatralização. O que Artaud acusa em seu tempo é que o teatro permaneça, enfim, teatro.

Aceitar irrestritamente o ilogismo, o absurdo, a inconsistência fundamental das forças constituintes da vida: lá onde se rompe o fio de qualquer sentido ou direção, lá onde nasce o absurdo irrefutável do acontecimento, no fundo cavo de todo ilogismo, irrompe a vida, apenas por essa constatação em que se arrisca perder todos os amparos construídos tradicionalmente encontrar-se-á o verdadeiro teatro. Dissemos que a palavra *vida*, na concepção utilizada por Artaud carece de uma definição, podendo apenas ser descrita por

²⁰⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 92. Tradução minha. No original: « d’une certaine façon » ; « non seulement de toute réalité, de toute vraisemblance, mais même de toute logique, si au bout d’illogisme nous apercevons encore la vie. »

qualificadores negativos, se assim o for, o ilogismo, o absurdo são os principais traços que orbitam essa palavra com potencial de descrever as condições nas quais se faz um teatro que remonte finalmente a esse misticismo moderno reencontrado pelo intelecto. Os textos iniciais debruçam-se sobre essa palavra como espécie de salvaguarda de um teatro por vir, obviamente não esgotando sua descrição nesse momento de formação, progressivamente refinando sua utilização e caráter crítico.

Ciente disso, primeiro passo: como fazer de si um experimento do próprio teatro, como estar à altura dessa demanda em que o misticismo é recuperado pelo intelecto? Timidamente no início, recorrendo ao exame de uma espécie de ‘fenomenologia da palavra’ frequente nas correspondências, radicalmente no final, quando o seu corpo se torna suporte material e execução plena da cena renunciada nos experimentos iniciais, Artaud desenvolve uma profunda análise da natureza dessas questões e de todas as condições novas que o teatro deve reconhecer para fazer irromper algo de realmente vigoroso. Começaremos pela análise fenomenológica da palavra efetivada, a correspondência com Jacques Rivière será, nesse momento, um bom indicador.

§3.1. Da palavra contra a literatura

Manifesta-se com enorme força na correspondência de Artaud com Jacques Rivière²⁰⁹ determinada experiência de escrita que supera amplamente os motivos pelos quais inicialmente Artaud e Rivière estabelecem contato. Sendo por excelência o espaço em que se move o primeiro Artaud como parte do anseio de disseminação de suas ideias no meio cultural parisiense lançando mão da publicação em revistas – no caso do número 132 da *Nouvelle Revue Française*, o texto de Artaud aparece anônimo²¹⁰ –, a correspondência entre eles permite antever de um lado a tarefa de escrita permanente, sua ligação com o que chamamos de um ‘experimento onto-teatral’ ou ‘ontodramaturgia’ e os seus sintomas ou percepções manifestas

²⁰⁹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 69-83.

²¹⁰ O nome próprio foi substituído, a pedido de Artaud, por três asteriscos. A hipótese de que havia ainda certo pudor em tornar públicas suas incertezas e inquietações, em parte conflitantes com sua atividade de ator, é razoável.

em textos; de outro, a relação particular entre Artaud e as instituições que presidem a atividade artística francesa, em particular revistas como a *NRF* conduzida por Rivière, publicações que aquele tempo constituíam-se principais impulsionadores das atividades de novos escritores, filósofos, poetas, ensaístas, realizadores etc.

Por ontodramaturgia entendemos determinada *extensão* do pensamento de Artaud trabalhada em *intensão* fazendo uso de uma dramaturgia voltada para a descrição de um espaço pré-verbal, pré-literário, pré-conceitual dando significação e efetividade aos textos ‘concretamente escritos’, frequentemente fazendo uso do interlocutor como modulação entre o desmoronamento do seu pensamento e a possibilidade de ainda se pensar *qualquer coisa* apesar desse estado permanente de dilaceramento. Principalmente nos textos iniciais, há uma ânsia em comunicar as nuances da precipitação de algo que lhe impede de ser ele mesmo arrancando suas palavras, oferecendo-lhe apenas ruínas de uma obra jamais terminada, os poemas tortos voltados em suas falhas para o ponto cego de uma origem roubada.

Tudo isso para Artaud dita as bases de uma dramatização infinita, de jogos de posicionamento, recuperação e desenvolvimento da questão do seu *ser*, da questão de que não está à altura de si mesmo, de que seus textos revelam os sintomas permanentes do mal de espírito e todos os *duplos* associados às tentativas de análise dessa questão fundamental. A diferença capital se dá porque a ontodramaturgia de Artaud acontece como experimento global. De fato, ele não pretende somar mais um gênero, embora singular, de realização artística, mas realizar-se no campo da arte enquanto vida pulsante, devolver a vida à arte pela via da incursão radical de seu ser. Em resumo, Artaud ansia a substituição da literatura por uma ontologia em ação, por isso ontodramaturgia. A correspondência com Rivière surge, então, no encontro entre as demandas radicais da ontodramaturgia e outras, bem diferentes, requeridas pelas instituições, representadas na função do editor, procurador da literatura passível de ser aceita e reconhecida por seus pares.

O momento da correspondência se dá após a negativa de publicação pela *NRF* de alguns poemas enviados por Artaud. Na primeira carta, datada de 1 de maio de 1923, Rivière lamenta não poder publicá-los e expõe seu desejo de, apesar da negativa, conhecer o poeta. A segunda carta, datada de 5 de junho de 1923, começa retomando alguns termos da conversa sobre os poemas não publicados surgida de um encontro casual, agora focando no que Artaud

chama “sua aceitabilidade absoluta”, “sua existência literária”²¹¹ Durante toda a conversação, Artaud tenta demonstrar como no ato de escrita ele é acometido por uma “doença de espírito”²¹² descrita pormenorizadamente como afundamento, cisão, decalagem entre os poemas ali em questão e todo o pensamento, bem como a impotência, ‘impoder’ ou ‘desposseção’ manifestos nessa frágil relação, restando a constatação de que seus poemas são breves fulgurações arrancadas à força de um espaço negativo, “os estilhaços que eu pude recuperar do nada completo”²¹³

Há, nesse caso, a confluência da negativa de publicação na *NRF* com a negativa dos próprios poemas em se constituírem objetos artísticos acabados, perfeitamente equilibrados, de se constituírem, enfim, *literatura* segundo a expectativa do senso comum que se faz dessa palavra. Uma dupla negativa que, àquela altura, precisa ser depurada, investigada. Se a fixação repentina daqueles poemas testemunha um problema palpitante, uma patologia do pensamento, Artaud espera convencer Rivière de que seu indeferimento de publicação apenas confirma o estado de disjunção com a própria literatura ali descrita: não se trata de uma questão técnica que um escritor experimentado superaria sem dificuldades, mas de uma condição do seu pensamento, tão interessante quanto qualquer daqueles fragmentos reconquistados ‘sobre o nada’, pois em sua miséria, se embaraçam com o estado do qual foram arrancados, com o espaço negativo de sua gênese.

O diálogo com o editor da *NRF* acaba assumindo, assim, a forma de um chamado múltiplo em suas demandas. Chamado de uma condição: o pensamento só pode ser admitido na impossibilidade inescapável de pensar *algo*, de fixar-se sobre um objeto ou dar à luz a um artefato preciso. Há quem faça literatura, há quem *pense de outra forma*, um espírito equilibrado certamente daria existência a formas mais sutis, endireitadas, literárias, mas no caso de Artaud, a literatura seria apenas um subterfúgio para ignorar esse espaço pré-verbal, pré-literário, pré-conceitual que se insinua no próprio fenômeno de escrita. Para que se compreenda a tarefa do escritor, nesse momento ainda associada a uma debilidade do espírito – ainda que a fraqueza se mescle continuamente a um tipo de saúde advindo da aceitação de

²¹¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 69. Tradução minha. No original: « leur recevabilité absolue » ; « leur existence littéraire. »

²¹² ARTAUD, *Œuvres*, p. 69. Tradução minha. No original: « maladie de esprit »

²¹³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 70. Tradução minha. No original: « les lambeaux que j’ai pu regagner sur le néant complet. »

tal condição, confirmada pela obstinação em demonstrar o interesse de sua condição –, começa-se por abandonar a pretensão de sê-lo, não apenas abandonando os poemas, mas apartando-se de toda pretensão de literatura, fazendo justiça ao desnivelamento natural de sua condição.

É nesse sentido que Artaud retoricamente pergunta se, como consequência de todas as indecisões e impurezas, seu pensamento chegaria *literariamente* a existir. Trata-se menos de avaliar os seus poemas, o direito deles à publicação, a qualidade formal, a pureza de matéria, do que o seu *pensamento*, o direito dele à literatura, o direito de pensar em prosa ou em verso ou, simplesmente, o direito ou possibilidade de pensar *literariamente*. O poeta pede que Rivière avalie seus poemas, assim, não pelas qualidades intrínsecas, mas pelo direito absoluto de existência conquistado no testemunho de comprometimento com as vicissitudes desse espaço de impoder, de despossessão, na mesma medida em que seus poemas se confundem, enquanto trapos apanhados à força de um corpo móvel, com a inconsistência do pensamento de um doente do espírito, de um mendicante que veste os farrapos dessa pilhagem.

Artaud deseja, claro, ser reconhecido, figurar entre os autores nas revistas, ter exposto o seu ‘espírito’; porém, ao mesmo tempo, deseja criar um espaço de atuação particular de onde poderá contestar as bases sustentadoras e os automatismos subjacentes ao ato de se colocar sob o julgamento institucional de um editor – dentre eles a mais presente: a exigência literária. Trata-se de um movimento comum no jogo de dramatização operado por ele em vários momentos, a condição paradoxal de um escritor sem obra, de um literato sem literatura, de uma fala-fragmento ousando contestar, enfim, toda a literatura. Virmaux assim resume os modos peculiares de Artaud expor a incondicionalidade de seu pensamento frente a uma demanda institucional contrária a seu ingresso sem interferências:

Ser reconhecido pelos homens significa, primeiramente, ser aceito como um deles, e, depois ser admitido na sua individualidade e sem nenhuma restrição. Reinvidicação, aliás, contraditória: é exigir, no seio da normalidade um lugar à parte, e contestar por isso mesmo a ideia de normalidade.²¹⁴

²¹⁴ VIRMAUX, 2009, p. 14.

Artaud deseja imprimir no cerne reconhecível do literário, um espaço em todos os sentidos avesso às suas formulações, o que corresponderia, de um lado, à aceitação restritiva – de que haja texto, de que haja literatura – dissimulada pela negação mais profunda e radical da própria literatura, da aparência de ficção, do *literário* comumente aceite, do sentido e da exigência de consistência de obra.

Ao reconhecer esse embate sem evasivas, o poeta faz desses trapos de poema o testemunho íntegro daquilo que a literatura pretende negar ao fechar-se em obra acabada. O ‘fechamento do livro’ requerido por Rivière através do acabamento estético, do trabalho da forma, apenas confirma que a literatura, ou determinada literatura de que ele seria representante legal e juiz, seria incapaz de pensar o espaço pré-verbal sem uma reforma radical na qual a própria noção do literário fosse ressignificada, deslocada, talvez até mesmo aniquilada em favor de outra coisa. Pedido excessivo para um editor, mas lícito a um escritor em que a justa medida é a aceitação incondicional de sua condição de criador.

A correspondência segue assim o fio das sugestões impostas por esse influxo irresistível do próprio ato de pensar, Artaud tenta fazer ver a Rivière – este último mal alcançando as suas palavras, levando em conta a maneira simplista como atribui a impotência da escrita de Artaud a um tipo de imaturidade ou incapacidade técnica, à questões simples de sincronia entre pensamento e palavra absolutamente contornáveis “com um pouco de paciência”²¹⁵ – que a escrita não finda no escrito nem começa nele, que há de fato toda uma ontologia ou metapatologia do pensamento que ele ignora e sobre a qual é preciso se debruçar com austeridade para melhor conhecer a sua tarefa, não se confundindo, fique claro, com o caráter egóico ou pessoal. Essa pesquisa é necessária não porque seja útil a outros criadores, mas porque toda atividade de escrita-trapo-do-pensamento ciente de si mesma carrega um chamado, uma convocação vinda dessa região estrangeira pelo que nela falta, pela marca de um desterrado: a fala de Artaud é também uma convocação. Na ausência manifestada pela insuficiência ‘técnica’ dos poemas de Artaud, algo, enfim, *chama*, ‘quelque chose’ responsável pela disjunção e suspensão do poeta:

Há qualquer coisa que destrói meu pensamento; qualquer coisa que me impede de ser o que eu poderia ser, que me deixa, se assim posso dizer, em suspensão. Uma coisa furtiva que leva as palavras *que eu encontrei*, que diminui minha tensão

²¹⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 71. Tradução minha. No original: « avec un peu de patience »

mental, que destrói aos poucos a massa substancial de meu pensamento, que leva mesmo a memória dos trajetos pelos quais se exprime, e que traduz com exatidão as modulações mais inseparáveis, mais localizadas, mais existentes do pensamento. Não insisto. Não tenho como descrever meu estado.²¹⁶

O embaraço da convocação, o paradoxo da circunstância, é que ela se mostre nesse espaço no qual Jacques Rivière, por obrigação profissional e entendimento pessoal, espera de Artaud algum tipo de ‘unidade’: “poemas perfeitamente coerentes e harmoniosos”²¹⁷ não reconhecendo a ‘descoberta’ do jovem poeta de uma atração exercida exclusivamente pelo que ela faz faltar, pelo que solapa no pensamento desguarnecendo a atividade de escrita de qualquer finalidade ou motivação incondicionais, isto é, de um fim – para Rivière nada mais do que a publicação. Trata-se menos de contornar o apelo da convocação, ignorá-lo através do método e da disciplina poética, do que de atender irresolutamente a esse chamado, colocar-se em posição de ser atraído por ele e dar por reconhecida sua existência: “Lembre-se: eu não os contestei”²¹⁸

Não contestar o chamamento às custas de dar à luz “esses contornos, essas expressões mal colocadas”²¹⁹, repletas de impressões titubeantes e desigualdades formais constitui nos escritos de Artaud os passos iniciais do exercício de *purificação* mencionado no texto escrito no mesmo ano para a revista *Comoedia*: examinando a impotência consegue-se a libertação dos automatismos e, principalmente, da legibilidade ‘literária’ como principalmente assumida por Rivière, confiando em uma obra suspensa em vias de ser lapidada quando na verdade se trata apenas da ausência total de obra, do uso da literatura como atividade do pensamento, como trapo nascido do embate com *um nada* de literatura. Nada em suspenso, nada por vir. Também um aprimorado exercício de *esquecimento* – ignorar o teatro, esquecer o teatro, pensar “fora do teatro”,²²⁰ expressões do texto “La évolution du décors” são movimentos em sintonia com o esquecimento operado pelos poemas, a contestação de sua existência literária,

²¹⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 73. Tradução minha. No original: « Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée ; un quelque chose qui ne m’empêche pas d’être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en suspens. Un quelque chose de furtif qui m’enlève les mots que j’ai trouvés, qui diminue ma tension mentale, qui détruit au fur et à mesure dans sa substance la masse de ma pensée, qui m’enlève jusqu’à la mémoire des tours par lesquels on s’exprime et qui traduisent avec exactitude les modulations les plus inséparables, les plus localisées, les plus existantes de la pensée. Je n’insiste pas. Je n’ai pas à décrire mon état. »

²¹⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 71. Tradução minha. No original: « poèmes parfaitement cohérents et harmonieux »

²¹⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 70. Tradução minha. No original: « Rappelez-vous : je ne les ai pas contestées. »

²¹⁹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 70. Tradução minha. No original: « Ces tournures, ces expressions mal venus »

²²⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 90. Tradução minha. No original: « en dehors du théâtre »

de seu caráter literário, a ascese que busca não o resultado concreto mas os ínfimos movimentos do pensamento ativo que fazem parte da atividade de criação, enfim, a busca de injeção de vida na literatura por meio de um tensionamento que ousa fazer perder a noção *literária* da literatura.

Nada mais natural para um jovem realizador como Artaud a lealdade a esse chamado afirmada de forma impetuosa, acima de qualquer pretexto conveniente ou facilidade de publicação. Leitor dos ‘poètes maudits’ – expressão que remonta à série de artigos publicados por Paul Verlaine sobre os poetas franceses amaldiçoados em 1884 –, isto é, de uma literatura ‘excêntrica’ que realiza o trânsito contínuo entre as dimensões da atuação do sujeito e da criação sem grandes pudores, não negligencia em nenhum momento a importância de sua tarefa e a atração desse espaço de pré-racionalidade ou pré-consciência, pré-verbal ou pré-conceitual, que, na condição de força centrípeta agindo a partir de um centro inatingível, rouba suas palavras ao mesmo tempo em que *convoca*; desmorona todo o pensamento ao mesmo tempo em que *arrasta* para si a integralidade das questões passíveis de serem feitas, assemelhando-se à descrição feita por Maurice Blanchot da *fala secreta*: “É antes uma fala: isso fala, isso não para de falar, é como um vazio falante, um leve murmúrio, insistente, indiferente” e ainda “A estranheza dessa fala é que ela parece dizer algo, enquanto talvez não diga nada.”²²¹

É evidente que o editor da *NRF*, colocado nessa condição singular de diálogo, encontra imensa dificuldade para compreender o descompasso denunciado por Artaud. A insistência do poeta é incapaz de movê-lo da sua posição institucional, tornando-se, por fim, interlocutor privilegiado de um fenômeno que pouco compreende, espécie de *persona* que serve à dramatização, ao esclarecimento dos modos de manifestação da impotência do pensamento em fazer-se literatura bem como da inaptidão da literatura de pensar-se radicalmente – ao menos se damos crédito à doença do espírito pormenorizadamente descrita como reinjeção salutar de vida na atividade de criação.

É sintomática a resposta dada por Rivière em 25 de março de 1924, nesse texto, após um lapso de tempo sem formular resposta sobre as inquietações do poeta, diz-se espantado

²²¹ BLANCHOT, 2005, p. 320.

com a “extraordinária precisão de seu diagnóstico [de Artaud] sobre você mesmo e o vago, ou ao menos, informe de suas realizações”²²². Surpreende Rivière que alguém demonstrando incrível destreza na descrição de estados mentais, no desenho verbal de imagens do pensamento, seja incapaz de realizar ‘bons’ poemas, de fazer ‘boa’ literatura. A incompreensão é integral.

Apesar disso e, provavelmente por sentir-se impelido pela persistente troca de correspondência, Rivière admite publicá-la, em detrimento aos poemas. Último estágio de negação da instituição do caráter pré-literário subjacente é a aceitação de publicação da correspondência, na qual, segundo julgamento de Rivière, Artaud atingiria grande precisão na descrição, em outras palavras, faria literatura ao entregar-lhe um texto muito bem acabado: “Há apenas um pequeno esforço de transposição por fazer”²²³. A transposição aproximaria aqueles textos singulares de “um pequeno romance epistolar que será bastante curioso”²²⁴. No fim das contas, apesar de todos os esforços de Artaud em ser compreendido, Rivière pede que ele lhe entregue *literatura* emendando as suas falhas, negociando a unidade com a inclusão mediadora de um outro texto, *Paul les Oiseaux* e de alguns poemas. Artaud ainda argumenta que se trata de uma ‘fraqueza’ sofrida por sua geração – antecipando sua aproximação do surrealismo –, por Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy, algo que depõe sobre o seu tempo a ser plenamente reconhecido pelo editor, principalmente reconhecido *por ele*. Enfim, sem entrever outra alternativa, Artaud acolhe a sua sugestão de publicação, a única maneira de alastrar seu pensamento.

Em 25 de maio de 1924, em uma de suas últimas cartas endereçadas ao editor da *NRF*, deixa uma questão em suspenso de extrema importância, resumindo nossa exposição até aqui: “Porque mentir, porque procurar colocar no plano literário uma coisa que o grito

²²² ARTAUD, *Œuvres*, p. 75. Tradução minha. No original: « extraordinaire précision de votre diagnostic [de Artaud] sur vous-mêmes e le vague, ou tout au moins, l’informité des réalisations que vous tentez. »

²²³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 78. Tradução minha. No original: « Il n’y aurait qu’un tout petit effort de transposition à faire. »

²²⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 79. Tradução minha. No original: « un petit romain par lettres qui serait assez curieux »

da própria vida, porque dar aparência de ficção aquilo que é feito da substância indecifrável da alma, que é como que o planto da realidade?”²²⁵

O espaço pré-verbal ou pulsação da vida se confundem em Artaud. A defesa de seus poemas *contra a literatura* nada mais é do que uma defesa do grito da vida, ele pretende atingi-la em seu estado bruto, em sua palpitação não apartada por mediações, desse modo, os poemas, por irregulares que fossem, abrem uma fresta nessa exigência exatamente por serem assumidos tal qual eles foram criados, sem maquiagem, apenas na condição de maquinações. A exigência literária é substituída pela reivindicação de vida reclamando seu direito à realidade.

Percebe-se que a correspondência, desde a recolha feita por Rivière, joga um papel interessado no experimento ontodramatúrgico de Artaud, as várias negativas do editor servem ao contínuo refinamento descritivo e ao interesse cada vez mais manifesto de trazer à ordem do dia o espaço negado pela literatura: pré-verbal, pré-conceitual, na fronteira entre o efetivamente dito e algo que impede de dizê-lo, na suposição de uma literatura *sem literatura*, de um teatro *avesso* ao teatro, de uma palavra voltada para seu polo absurdo, ilógico, pré-verbal, balbuciante. A infância da palavra, bem como sua força de realidade, precede o conceito, chegando a mesmo a prescindir dele. A literatura e os autores, segundo Artaud, mentem ao propor obras quando a literatura deveria ser apenas os trapos arrancados de uma condição singular, os índices sacrificados a um vazio preliminar negando tanto o literário quanto o não literário, resgatando na sua deficiência o verdadeiramente essencial. A *vida* assumida sem o recurso à estetização é o termo mediador responsável por fazer desmoronar as fronteiras erguidas.

§3.2. Ontodramaturgia em *L'ombilic des Limbes*

L'ombilic de Limbes aparece publicado pela própria *Nouvelle Revue Française* como parte da coleção “Une œuvre, un portrait”, em 1925. Traz um retrato do autor feito por

²²⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 79. Tradução minha. No original: « Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur le plain littéraire une chose qui est le cri même de la vie, pourquoi donner des apparences de fiction à ce qui est fait de la substance indéracinable de l'âme, qui est comme la plainte de la réalité ? »

Andre Masson no frontispício seguido por textos bastante diversos, aparentemente sem relação entre si, a maioria deles escritos em épocas e ocasiões distintas. A primeira obra de Artaud com alguma circulação é de suma importância pois remonta à maioria das questões descritas até aqui, em particular por retomar a ontodramaturgia da correspondência surgida do contato com o editor da *NRF*, agora sem o recurso a um interlocutor localizável, ‘real’ diríamos, colocando em movimento um número considerável de *duplos* no intuito de melhor assumir sua aquiescência ao caráter negativo de sua tarefa de pensamento, desligada de qualquer pretensão assumidamente pessoal ou interessada – como a correspondência com Rivière poderia induzir a pensar, em se tratando de uma conversa entre requerente e editor, cercada da deferência do poeta com pretensões de ser aceito e ter seu livro em circulação.

Além da ontodramaturgia propriamente dita, em *L’Ombilic des Limbes* aparece incluída também a peça em um ato “Le Jet de Sang”. Amplamente conhecida pela crítica e prática teatrais ligadas ao Teatro da Crueldade, a breve peça já havia se tornado conhecida no mesmo ano, sem grande alarde, é claro, em uma compilação chamada *Trois Contes* ao lado de “Paul les Oiseaux” e “Le Vitre d’Amour”. Nessa nova aparição ela divide espaço com textos de contornos, aparentemente, não teatrais, pelo menos segundo uma análise estritamente formal. A inclusão de textos de natureza diversa em uma publicação faz suspeitar que Artaud não fizesse grande distinção entre os gêneros e suas funções tradicionais, articulando os traços peculiares de determinado gênero de escrita ao mecanismo maior de uma dramaturgia em vias de, não apenas agregar gêneros e formações textuais diversas, mas também atingir a integralidade da experiência do poeta nos vários âmbitos em que ele reconheceria a atuação ora discreta ora ruidosa da experiência bruta, crua, associada à *vida*. Uma vez que o atributo essencial da experiência de realidade, segundo Artaud, é não circunscrever-se a uma determinada forma de aparição, a um canal específico de manifestação, todos os mecanismos disponíveis conspiram igualmente e têm a mesma relevância, explicando em parte a diversidade de sua obra e a variedade de tons na sua escrita.

Não só em *L’Ombilic des Limbes*, mas principalmente nos textos entre os anos 20 e 30, os dispositivos disponíveis em determinada ‘forma’ literária servem à convocação de tudo aquilo que flerta com o aspecto vibrante da experiência, paradoxalmente, des-estetizada, nua. Ele experimenta os gêneros no intuito de alargar as possibilidades de pensamento,

empurrando sempre adiante o limite do que é permitido *pensar* dentro daquela forma em questão. De fato, “Artaud se situa entre o rigor dogmático e a necessidade do pensamento, e a multiplicidade ou as variações possíveis do pensamento.”²²⁶ Dessa forma, cada irrupção do pensamento seria justificadamente a origem de uma forma única, de um ‘gênero’ que nega essa designação exatamente por ser irrepetível, mesmo assumindo provisoriamente os traços de um formato conhecido. A prática de Artaud ambiciona ser um processo de criação, excepcional em cada aparição, renovado a cada irrupção, aproximando-se menos do fazer literário com referências conhecidas do que da etimologia sonhada que faz coincidir gênero e gênese.

Desde a declaração de confiança na ausência de obra do prefácio – “pretendo apenas mostrar meu espírito”²²⁷ –, passando pelas impressões psíquicas de abaixamento do estágio mental na correspondência destinada a Monsieur le Docteur, a inversão de Paolo Uccello que se pensa em Artaud, este, por sua vez, se pensando em Paul les Oiseaux, a descrição dolorosa dos aspectos físicos de um mal mental, o poema dirigido ao Poeta Negro e, por fim, a peça em um ato “Le Jet de Sang”: tudo faz parte do *mesmo mecanismo dramaturgico em movimento*, estendendo suas linhas de força de um fragmento ou trapo do pensamento ao outro, cruzando duplos e vestígios entrelaçados do funcionamento integral da experiência do poeta. Não há nessa pequena obra, parte que seja destacada, que baste em si mesma, a ‘insuficiência’ dos fragmentos aponta constantemente para um sentido em construção nos vãos, no encontro entre um e outro, na leitura como passeio e na difusão de sentido desse ato de ‘conversação’ cruzada. O próprio prefácio abdica de sua função tradicional de previsão do sentido, nivelando-se com o resto dos fragmentos, que podem ser eles próprios prefácios, jogando constantemente com a reversibilidade das partes e atribuições específicas do formato editorial do livro ocidental: “Este não é mais prefácio a um livro que, por exemplo, os poemas aqui grafados ou a enumeração de todas as raivas do mal-ser.”²²⁸

É que os textos de *L’Ombilic des Limbes* passam a cumprir o exame não permitido à literatura tal como descrevemos na correspondência com Rivière: não desejando em nenhuma

²²⁶ FELÍCIO, 1996, p. 15.

²²⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 105. « je ne prétends que de montrer mon esprit »

²²⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 105. Tradução minha. No original: “Et ceci n’est pas plus un préface à un livre, que les poèmes par exemple qui le jalonnent ou le dénombrent des toutes les rages du mal-être.”

medida corresponderem à literatura, ao Livro e ao Sentido, aplicam-se à captura das palavras que transbordam como cristais de significação de todas as vivências íntimas, médicas, psíquicas, sensuais e, até mesmo, literárias – se por literatura entende-se um aparato de intensificação da própria vivência no despontar da comoção do sentido. É interessante observar que, como se pode supor a essa altura, a tentativa de convencer Rivière na correspondência teve algum resultado, pelo menos no que concerne essa publicação em particular, demonstrando maior autonomia do escritor na concepção de uma obra em todos os sentidos excepcional.

Aliás, falando especificamente do gênero que já analisamos, a presença de textos em forma de carta depõe a favor da importância da ‘teatralidade’. Sem o recurso ao *outro*, ao *duplo*, a formulação dos estágios subjacentes ao seu processo de experimentação se esvaziariam, constituindo apenas a lamentação de uma dor ora existencial ora física, sem pretensão alguma de ultrapassar a dimensão íntima do sujeito acometido por ela e desejoso de compreensão. Contrariamente, o pensamento de Artaud só se torna funcional quando é endereçado *a alguém*, não a um indivíduo em particular, mas ao *duplo* capaz de receber aquilo que lhe foi dirigido e, em seguida, devolver-lhe sobre novos aspectos, de responder sua pergunta através do paroxismo próprio de uma pergunta ainda mais difícil: na correspondência Génica e Rivière cumprem parcialmente essa função, em *L’Ombilic des Limbes* aparecem personagens novos como o Docteur, Monsieur, Les Législateur, e os duplos Paul les Oiseaux e Paolo Uccello,²²⁹ ao mesmo tempo ativações cuidadosas das pessoas que cercam o indivíduo real, dos personagens históricos, e extensões expressivas dessas mesmas figuras históricas ou contemporâneas: devem a elas mas dizem bem mais pelo lugar e função que ocupam agora.

E, aliás, é nele (Antonin Artaud) que Uccello se pensa, mas quando ele se pensa não é mais verdadeiramente ele, etc., etc. O fogo onde seus gelos derretem se traduz em um bom tecido.

E Paolo Uccello continua a tiritante operação deste lacrimejamento desesperado.²³⁰

²²⁹ O texto de Artaud “Paul les Oiseaux ou La Place del’Amour” faz referência à biografia imaginada de Paolo Uccello escrita por Marcel Schwob em *Vies Imaginaires*.

²³⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 108. Tradução minha. No original: « Et d’ailleurs c’est en lui (Antonin Artaud) qu’Uccello se pense, mais quand il se pense il n’est véritablement plus en lui, etc., etc. Le feu où ses glaces

Os *duplos* permitem ao poeta o exercício de desintegração egóica, isto é, Artaud é um obstáculo para o próprio Artaud quando se unifica segundo uma categoria da pessoa,²³¹ do indivíduo junto a si, quando fala *em nome de alguém que é ele mesmo*, supondo uma subsunção do dito ao eu que diz. A sua reversão se dá quando é permitido a Paolo Uccello pensar-se em Artaud. Extirpando as categorias que remetem à pessoa, ao indivíduo, à intimidade egóica e resgatando uma experiência presente na percepção acurada da chamada realidade-vida da experiência bruta, essa a todo o tempo dissimulada pela exigência do sentido lógico-gramatical, pelas restrições das instituições e por hábitos anestésicos da cultura – a exigência literária ligada às outras, a de que *eu* fale por *mim mesmo* a todo o tempo, a de auto consistência, de que Artaud esteja à altura de Antonin, etc. –, o escritor pretende atingir uma *outra universalidade*, em confrontação direta com a transcendência possível do universalismo estrito das ‘formas atemporais’ tal como descrito no teatro de Cocteau; mais precisamente aquela universalidade que remete a uma espécie de ‘humanidade comum’ ou sentido comum aplicável na recepção e reprodução de sentido das obras mestras.

Contrariamente, a *universalidade* em Artaud não passa da constatação da rigorosa *singularidade* da experiência que subjaz o pensamento como desabamento de todas as categorias uniformes: no princípio de seu experimento, desmoronamento da palavra, da literatura e por conseguinte da significação literária – afinal, que significa o livro além de uma cerceamento externo ao pensamento, um artifício repressor do pensamento realmente livre? –; depois, da língua inteira, do corpo, do espírito, do ego e de todas as instâncias em que se cruzam um pensamento moldado na carne ou, às avessas, uma concreção do pensamento somente nascida no encontro com a vida. Segundo Blanchot há uma mudança do centro de gravidade na passagem de vida que compreende a correspondência com Rivière até o aparecimento de *L’Ombilic des Limbes*: “Artaud escrevia contra o vazio e para escapar a ele. Escreve agora expondo-se a ele, tentando exprimi-lo e tirar dele uma expressão.”²³²

macèrent s’est traduit en un beau tissu. / Et Paolo Uccello continue la titillant opération de cet arrachement désespéré. »

²³¹ Do mesmo modo o Doutor Toulouse, médico com quem mantém relações próximas à época dos textos de *L’Ombilic des Limbes*, seria um obstáculo ao Docteur mencionado. Ferdière e todos as pessoas que cercam o indivíduo servem à dramaturgia, mas não a formam por si só, é preciso que sejam decupados em movimentos, gestos ou linhas de força que convertem a *pessoa* em *persona teatral*.

²³² BLANCHOT, 2005, p. 54.

L'Ombilic des Limbes nasce além disso conjurando uma praga: asperge sobre os homens modernos ocidentais a possibilidade, até então afastada por objetos substitutivos, por simbolismos atravessados, de uma reconexão do homem com a vida, com seu caráter bruto, cruel, no sentido de não filtrado por um aparato estético ou institucional, não regularizado pela dobra inalterada da expectativa de um objeto-alvo que tem estrutura e sentido definidos tal como o Livro, a Obra, etc. Em certa medida, ele substitui a arte, a obra de arte, ou pelo menos seu caráter disjunto que a separa da experiência, a dissocia da vida, pela prática ininterrupta de reconexão com o real sem intermediações através do artifício: em Artaud trata-se de *mostrar* e não representar. E, se ainda há arte, que ela se torne um amplificador que, ao agir, paradoxalmente, apaga sua mediação, espécie de mecanismo de autodestruição prevendo a radicalização de *Le Pèse-Nerfs*. Do mesmo modo em que, na arte alquímica dos antigos magos, os ritos servem à transformação da matéria através de passes incorporais – gestos, movimentos, ações coordenadas rigorosamente, palavras com força de acontecimento e realidade – somente até o momento em que ela, a matéria, age e prescinde deles, transformando-se, voltando-se por vezes para o agente desencadeador, a literatura deve agir sobre o mundo, deve ser um programa de ação sobre a matéria e nele nascido, incorporal fadado ao desaparecimento uma vez feito o movimento de conjuração ou rito de iniciação.

Os *duplos* honram essa demanda ao deixarem escorregar sobre si todas as características de regulação do sentido e da experiência, são como personagens da precipitação do movimento – pois é preciso que algo *inicie* o movimento e se coloque a disposição dele – , sempre aquém e além das categorias fixas, sempre em desnível salutar em relação a tudo que pode enrijecer ou sobrecodificar, mediar, subjugar o mecanismo dramaturgico colocado em ação. Nesse sentido a ontodramaturgia de Artaud aproxima-se consideravelmente de uma ‘metafísica em ação’, usando-se de uma expressão que aparece tardiamente no *Le Théâtre et son Double* (1935). Ainda que não esteja metodicamente sintetizada nos textos iniciais, pode ser facilmente distinguida no maquinismo textual, na organização e disseminação dos sentidos nascidos da profusão dos *duplos* ‘en dehors’ do fato literário, da especificação do objeto estético propriamente dito, da obra acabada ou dos protocolos de gênero.

À parte esse sobrevoos descritivo sobre os textos de *L'Ombilic des Limbes*, gostaríamos de pontuar alguns detalhes da disposição cruzada dos fragmentos, a maneira como realizam

um teatro interno nas relações entretidas, forçando a leitura a uma divagação cênica em um cenário teatral de *duplos* – todos esses aspectos que retomam as noções do capítulo anterior sobre, primordialmente, a retomada do trágico em sua dimensão radical de acontecimento ou experiência salutar do real.

Em primeiro lugar, Artaud diz sofrer de uma “doença do espírito”, que o faz disjunto de si mesmo, incapaz de fazer corresponder Artaud e Antonin, que ceifa sua língua e palavra pronunciada. Essa é sua principal constatação na correspondência, justificativa de seus poemas irregulares, repletos de vícios e lapsos indesculpáveis, fazendo-os muito distantes da expectativa de um editor profissional. Nos textos que analisamos agora, há uma sutil mudança: Artaud passa a não mais admitir a disjunção, o desligamento, a separação de espaços, não mais permite “o espírito destacado dele mesmo”²³³ O que parecia ser uma declaração de fraqueza daquele que não consegue se concentrar sobre um objeto em particular, embora em alguns momentos afirme com veemência o valor dessa condição, passa a ser afirmação salutar. Não se trata, no entanto, de unificação, mas sim de disseminação, de alastramento sobre a realidade.

Ainda no ‘prefácio’, afirma:

Eu me encontro tanto em uma carta escrita para explicar o tensionamento íntimo de meu ser e a castração insensível de minha vida, quanto em um ensaio exterior a mim, e que me parece uma grosseira indiferença do meu espírito.²³⁴

Há, em relação a seu ser ou aquilo que acredita ser a tarefa do seu ser, o que podemos chamar um processo de *alastramento* em um *ser por vir* contagiando os objetos do mundo, compondo com os objetos exteriores. Conquanto a unidade se mostre uma grade de contenção das possibilidades, um obstáculo permanentemente imputado, o seu alastramento, pelo contrário, oferece as premissas para reconectar-se, não a um *si mesmo* identificável em que Artaud possa tranquilamente falar em nome de Artaud, mas a *um outro* projetado, pairando sobre as coisas, criando atrito com a realidade.

²³³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 105. Tradução minha. No original : « esprit comme détaché de lui-même. »

²³⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 105. Tradução minha. No original: « Je me retrouve autant dans une lettre écrite pour expliquer le rétrécissement intime de mon être et le châtrage insensé de ma vie, que dans un essai extérieur à moi-même, et qui m'apparaît comme une grosseur indifférente de mon esprit. »

Há, dessa forma, duas maneiras de reconexão: uma ruim, isto é, aquela nascida de um imperativo monádico, fixista, e outra, boa, em que reconectar é sinônimo de dispersão. A literatura de seu tempo, ou parte dela, segundo ele, sofreria do primeiro mal ao renunciar à aproximação da realidade, ao contato sempre frágil com a vida, fazendo-se embuste através dos procedimentos que a tornam, em suma, literatura, que a fazem tautologicamente *literariamente aceita*. As obras posicionam-se frente a um modelo externo com força de permissão ou veto, o modelo do Livro, conformando o pensamento nas suas categorias, transmitindo sua estrutura externa e traços formais à organização interna. Transigindo, caracterizam-se por impulsionar um mecanismo entrópico de racionalização e acomodação das linhas plausíveis do pensamento e da experiência. Em resumo, a literatura para Artaud é sempre um clivagem homogênea aplicada sobre uma matéria informe e fragmentária, essa última sustentada em um movimento contínuo e ao mesmo tempo sincronizado de aparição e desaparecimento não capturável em última instância, vista sempre de esguelho para quem se propõe um olhar cuidadoso. Incapaz de fazer jus a um ‘objeto’ escorregadio, a literatura supriria o cerne de um vazio com a impressão da estrutura ou da forma estética que lhe dão coerência e sustentação simbólica. Nas palavras de Artaud, aceitaria postar-se exclusivamente sobre um “plano literário” gerando “aparência de ficção” quando, na verdade, deveria admitir o “pranto da realidade”²³⁵, o que custaria certamente a sua dissolução.

Clément Rosset, fazendo referência ao que ele denomina princípio de realidade insuficiente, crença de toda filosofia comprometida com a denegação do real em razão da premissa elementar de sua insuficiência ou incapacidade de oferecer elementos sustentáveis ao conhecimento, acusa precisamente o fato de que não só as filosofias no decorrer da história, mas também determinada literatura convencida do mesmo princípio de insuficiência, tropeçam frequentemente no real. Segundo ele, tal denegação se dá “não em razão de sua inesgotável riqueza [do real], mas, ao contrário, de sua pobreza, em razões de ser que faz da realidade uma matéria ao mesmo tempo ampla demais e escassa demais, demasiado ampla para ser percorrida, demasiado escassa para ser compreendida.”²³⁶ Compreende-se assim o artifício mais ou menos corrente do recurso a um princípio exterior à própria realidade –

²³⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 79. Tradução minha. No original: « plainte de la réalité »

²³⁶ ROSSET, 1989b, p. 14.

Ideia, Espírito, Alma do mundo, etc. – com o intuito de explicá-la, fundar as condições de sua plausibilidade. Consequentemente, muitas vezes o pensamento que se diz o mais comprometido com a realidade é, pela razão da natureza sob o qual é sustentado, o pensamento mais atento ao que não existe, ao fato exterior, à transcendência de uma forma ou centro.

Na literatura, a Lei do Livro designa o princípio externo ao qual o texto deve se conformar e as formas de pensamento adequadas do *Eu* que escreve, pouco importa se o chamem narrador, autor ou escritor, as três alcunhas designam o mesmo abstrato princípio de emissão, subsumido pela unidade abstrata da gramática do Livro, sua forma interna de condução e fechamento dos sentidos. Ao não aceitar a disjunção da literatura, em um movimento duplo, não permite igualmente a sua própria disjunção, que o livro aponte para um *Eu* que seja Artaud, que ambos sejam objetos diferentes no mundo em um jogo de referenciação. Se a literatura denega a realidade por achá-la difícil ou arriscada, quando não desnecessária, e se a realidade das coisas vistas concretas deve ser equiparada à realidade do espírito, isto é, o espírito deve ser algo que *realmente* existe como existe a palavra impressa ‘espírito’, ‘vida’ ou ‘grito’, a investigação de Artaud deve ter como meta os encontros prometidos com a realidade sem recurso a esses maus artifícios, a começar pela floração do eu como uma película estendida sobre a superfície da realidade, repousando em tudo que age. Seus textos não pretendem ser, assim, representações externas de um estado de espírito íntimo, mas o próprio espírito concreto agindo em uma de suas inúmeras metamorfoses, em uma de suas incontáveis duplicações:

É preciso acabar com o Espírito assim como a literatura. Eu digo que o Espírito e a vida comunicam em todos os níveis. Gostaria de fazer um Livro que perturbasse os homens, que fosse como uma porta aberta que os levasse aonde eles jamais consentira, chegar, uma porta simplesmente introduzida na realidade.²³⁷

O antilivro ou ‘livro em ação’ almejado por Artaud não corresponde à tradução perfeita de um *Espírito, Alma, Eu* antecedendo e oferecendo bases a um objeto arrebatado

²³⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 105. Tradução minha. No original: « Il faut finir avec l'Esprit comme avec la littérature. Je dis que l'Esprit et la vie communiquent à tous les degrés. Je voudrais faire un Livre que dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité. »

dele, a algumas palavras dispostas sobre a página os representando como a palavra ‘Artaud’ remete à carne-espírito de um ente no mundo que se autodenomina ‘Artaud’, contrariamente, o antilivro consolida o próprio espírito ao confundir-se com ele em cada degrau, ao embarçar-se até a indistinção completa: lá onde vemos o livro vemos também Artaud, esse é o limite radical de sua proposta. Mais do que isso, enquanto metafísica em ação, ontodramaturgia, convida os homens a serem arrastados para a mesma senda aberta, a serem contaminados pela mesma precipitação de um fenômeno indispensável, embora, segundo Artaud, amplamente negligenciado pela arte de seu tempo: a realidade-vida que deve ser a premissa de qualquer obra.

Nesse livro em vias de existir, não basta a leitura silenciosa, íntima – eis o ponto em que a palavra se transforma em gesto e o texto em coreografia pronta a fazer dançar o leitor – o livro deve morder e ser mordido pela realidade, deve ser um ‘passe’ no real e o leitor o alvo de uma operação mágica colocando-o às portas da realidade, em contato com um ser *no mundo*, fazendo-o *ser no mundo*: “Este livro eu o coloco suspenso na vida, eu quero que ele seja mordido pelas coisas exteriores, aliás, por todos as feridas, por todas as ofuscações *de meu ser por vir*.”²³⁸ Ser por vir porque metafísica em ação, ser-agindo porque ontodramaturgia: substituir o Ser pelo devir-ser corresponde, em Artaud, à aceitação integral de todos os caracteres moventes e precários do fenômeno até então delegado a que chamamos realidade ou vida. *Devindo*, o ser acolhe o esplendor que advém de sua condição desfalecente, precária, intermitente, sempre *a meio caminho* de qualquer determinação.

Já mencionamos a função dos *duplos* na ontodramaturgia de Artaud, agora devemos acrescentar uma radicalização dessa perspectiva: não se trata apenas de um jogo de máscaras, mas de uma tentativa de concreção do anunciado *ser por vir*. Abarcando uma amplitude *a priori* insaturável, a realidade não pode, por qualquer que seja o princípio aplicado, ser deduzida por um modo de pensamento, por um conceito, por um sentido dentre outros: *órgão, tradução, intimidação*, qualquer desses atributos aplicado ao espírito em fricção *na* realidade o separaria, faria da realidade uma projeção fantasmática do espírito – acusação de que toda a filosofia empirista precisou responder algum dia desde a ascensão das filosofias

²³⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 105. Tradução minha. No original: « Ce livre je le mets en suspension dans la vie, je veux qu’il soit mordu par les choses extérieures, et d’abord par tous les soubresauts en cisaille, toutes les cillations de mon moi à venir. »

idealistas. A função dos *duplos* é percorrer a lâmina trêmula da realidade através da multiplicação das possibilidades do ser-no-mundo: só é possível a supressão da fantasia egóica lançando o *eu* em uma maquinaria que reforça a precariedade movente do real, isto é, que o centrifuga disseminando as estações provisórias.

Permitindo a tautologia da ilusão da unidade, concorda-se com a afirmação de pobreza aventada por Rosset: a realidade é pobre demais pra ser compreendida. Porém, nada *em realidade*, justifica uma sujeição ao conhecimento e às suas formas de organização. A única maneira de transformar a miséria em riqueza é aceita-la irrestritamente, é responder sem qualquer constrangimento à possibilidade de *estar-se* nela. Nesse ínterim, a pobreza vira excesso²³⁹ e todas as categorias desabam frente à impossibilidade absoluta de sua interpretação aliada à disposição infinita de sua aceitação.

Dissemos que o *duplo* trágico é vários em aparência, mas um em verdade, origem de toda catástrofe trágica. Quando Édipo descobre que é ao mesmo tempo parricida e incestuoso, réu e juiz de sua condenação, e os vários indicativos se voltam unicamente para ele, a princípio, atinge o reconhecimento de que os vários indivíduos apontados são um só, ele próprio: eis a unidade do eu na forma de punição moral, Édipo de Corinto é Édipo de Tebas. Por outro lado, a narrativa da queda de Édipo deixa em aberto a possibilidade de que esse *um*, em verdade, constate a queda trágica como possibilidade de multiplicação infinita, súbito reconhecimento de que nenhum homem pode, a qualquer tempo, ter a garantia de coincidir consigo mesmo, que a lei do estar no mundo é a cisão, a disjunção, o desligamento que permite de um lado revidar um insulto, de outro cometer o parricídio, de um lado salvar a cidade e receber o trono e a esposa em troca, de outro voltar às origens para cumprir o mais condenável crime prenunciado pelo oráculo: tudo em um *único gesto*, na *mesma ação* carregada de duplicidade irônica. Nas narrativas trágicas, a queda converte-se imediatamente em lamentação e horror, pois reconhecer a cisão que torna o indivíduo criminoso sem imputação absoluta de culpa é ao mesmo tempo claro, lógico e intolerável: lógico porque parte da concatenação dos acontecimentos, intolerável porque revela o aspecto absurdo, incompreensível da existência, no sentido de que a condenação pretensamente moral revela-

²³⁹ *Excesso* também designa uma das condições fundamentais da proposta de Artaud para um Teatro da Crueldade.

se subitamente sem uma proposição moral que a possa sustentar, revela-se *a*-moral por excelência.

Em Artaud, o sofrimento nasce desse mesmo princípio de duplicidade e disjunção, a dor aguda e a doença de espírito são seus correlatos. No entanto, desde principalmente *L'Ombilic des Limbes* passa a considerar a miséria transição esperada para a riqueza, a doença, entre idas e vindas, revelação de uma saúde mais sutil e vital. Aceitar a disjunção e assumir todos os duplos, indesejáveis ou não, como assunção de alegria na consciência do trágico, como maneira de não ser tragado pela crueldade do real, por seu aspecto áspero, transforma-se na sua afirmação autêntica de criador. Na tragédia de Sófocles, Édipo fura os próprios olhos negando tal visão, não deseja mais ver-se multiplicado quando isso lhe trouxe o pior dos destinos que foi o parricídio e o incesto, Artaud os abre ainda mais atentamente, faz com que eles passem pelas várias e imprevisíveis visões de Paul les Oiseaux e Paolo Uccello – Uccello que se pensa em Artaud – aceita que, não podendo fazer coincidir ponto a ponto o *eu*, essa ilusão de presciência internalizada por inúmeros preconceitos, o único recurso sustentável é elaborar a coincidência com todos eles sem exceção, é fazer-se ‘único’ na multiplicação operada pela experiência irônica do real, o fato de que o único em realidade pressupõe a passagem à ordem do múltiplo. Afirmação ao invés de denegação: assumir-se um condenado se converte em oportunidade de dirigir a condenação para a vertigem sempre renovada, para o aspecto aterrador e ao mesmo tempo mais autêntico do estar-se no mundo, até o absurdo.

§3.3 Ontodramaturgia em *Le Pèse-Nerfs*

Publicado em 1925 como parte da coleção “Pour vos beaux yeux”, dirigida por Louis Aragon e pertencente novamente às edições da NRF, *Le Pèse-Nerfs* se distancia um pouco de *L'Ombilic des Limbes* principalmente pela forma dos textos presentes. Não há poemas em seu formato conhecido como havia o “Poète Noir” e “Les poètes lèvent des mains...”, também não há qualquer forma textual que lembre uma peça teatral, a pequena obra é ocupada, sobretudo, por curtos ‘documentos’ sem título ou qualquer indicação genérica, em tom

aforístico, apenas separados por espaços livres entre eles – à exceção das três “Lettres de ménage”, únicas destacadas da indiferenciação textual, provavelmente resultado de uma inclusão tardia com fins de publicação. A supor por essas características e o tom pungente, Artaud atingia um novo grau de autonomia sobre o formato e apresentação de seus textos por meio da editora de Rivière. Acreditamos que o abandono de formas canônicas represente um passo em direção à efetivação de seu projeto, coincidindo, digamos, o inacabado e informe da experiência bruta por ele reivindicada e o informe do agrupamento de palavras que são como que seu dado objetivado, o resultado processual de um trajeto.

Em *Le Pèse-Nerfs*, chama a atenção principalmente o título. O que é, precisamente um Pesa-Nervos?

E eu digo a vocês: nada de obras, nada de língua, nada de palavra, nada de espírito, nada.
Nada, apenas um belo Pesa-Nervos.
Uma espécie de estação incompreensível e que vai direto ao meio de todo meu espírito.²⁴⁰

Novamente a questão é deslocada e, simultaneamente, radicalizada. Nada de *obra*, nada de *língua*, nada de *palavra*, nada de *espírito*, um *nada* corrente de sucessivas negações. *Negar a obra*, necessidade que vai se acastelando desde a correspondência com o editor da *NRF*, significa negar igualmente a possibilidade de uma precisão do pensamento que possa ser convertida em escrita, em arquitetura de sentido fechada sobre si mesma. Há nessa primeira negação uma tomada de posição em favor do vago, do inexato, em detrimento do imperativo da precisão, do perfeitamente dito e interpretável pressuposto por toda obra de escrita com pretensões de acabamento formal, de fechamento conceitual: “essa meteórica ilusão que sofrem as arquiteturas determinadas, circunscritas, pensadas, esses segmentos de alma cristalizada, como se fossem uma grande página plástica e em osmose com todo o resto da realidade.”²⁴¹

²⁴⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 165. Tradução minha. No original : « Et je vous l’ai dit : pas d’œuvres, pas de langue, pas de parole, pas de esprit, rien. / Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs. / Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l’esprit. »

²⁴¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 159. Tradução minha. No original : « cette météorique illusion, qui nous souffle ces architectures déterminées, circonscrites, pensées, ces segments d’âme cristallisés, comme s’ils étaient une grande page plastique et en osmose avec tout le reste de la réalité. »

A escrita, dedicada a acompanhar a procissão da experiência viva, passa a ser uma prática da incerteza, do acaso e da imprecisão, um tipo de incursão em territórios permanentemente estrangeiros. Exatamente por isso, a escrita se torna ‘colchonnerie’ [porcaria, imundície] a partir do momento em que, ignorando sua vocação mais autêntica de peregrinação – pois o vago antecede a exatidão, ou, em outras palavras, o exato é uma prescrição simbólica asilada em uma comunidade de sentido – aceita esquadrinhar-se por traçados em precisão, por maneiras ‘adequadas’ e toda forma de demarcação consensual, dentre elas a Obra, totalidade abstrata prometendo *um* sentido entre outros, sentido-mestre, digamos, que coordena a distribuição da significação em um espaço já traçado a sua sombra.

Negar a língua: se a obra sustém a ilusão do preciso em desfavor do vago, a língua é a origem de todos os prejuízos, pois nela repousa o ‘espírito’ do sentido atualizado em cada momento. Quando se diz o “espírito da língua” francesa, alemã ou espanhola, não se faz uso de uma bela metáfora mas de uma fato corrente: nela repousam a mística das diferenças culturais, das peculiaridades comportamentais, das diferenças catalogáveis de expectativa, de fato, há mais do que um conjunto de regras atreladas entre si, a língua pressupõe os modos de vida e pensamento possíveis, ela *ensina* o pensamento, *adestra* as possibilidades de vivência, *dispõe* a efetividade das experiências. Entrar em uma língua corresponde a admitir o conjunto de suas possibilidades às custas do universo de suas interdições. Roland Barthes, em conferência célebre, afirma que a língua é fascista não pelo que ela proíbe dizer, mas pelo que ela obriga a dizer, de determinada forma e não de outra, afirmação convincente.²⁴² O momento semiológico de que Barthes fazia parte então, admitia, inclusive que a semiologia poderia ser fascinada pelas formas do vazio. Porém, apesar dessa aproximação importante, afirma que “toda relação de exterioridade de uma linguagem com respeito a outra é, *com o passar do tempo*, insustentável” e ainda “não posso ficar a vida toda *fora* da linguagem, tratando-a como um alvo, e *dentro* da linguagem, tratando-a como uma arma.”²⁴³ No âmbito científico uma metalinguagem seria impossível uma vez sendo a linguagem um plano único: afastar-se dessa premissa faria da distância um esclerose. Artaud seguramente concordaria com a premissa *fascista* ao mesmo tempo em que renega absolutamente a onipresença da

²⁴² BARTHES, 2005.

²⁴³ BARTHES, 2005, p. 37.

linguagem, ele pretende assim, a sua maneira, desenhar uma linha de fuga da língua, reconquistar a dimensão dos que *não* falam, dos que negam a fala não como simples mudez, mas como atividade de decomposição iniciada do interior da própria língua, como narcotismo da língua: “Sou imbecil, por supressão do pensamento, por mal formação do pensamento, sou vago por estupefação de minha linguagem.”²⁴⁴

Negar a fala é destruir não só a interferência da gramática da língua e restabelecer a liberdade dos ‘idiotas’, é atingir também a menor unidade de sentido, destruir por inanição, por mesquinaria. A dubiedade do termo *parole* significa uma dupla negação: negação da palavra, da unidade mínima de sentido de toda língua – as glossolalias de textos posteriores, enfatizando o fluxo das intensidades da língua contra a solidez do significado pontual, dicionarizado, tem ampla fundamentação nas propostas dessa fase, mesmo quando não a praticam de fato – mas também negação da fala, isto é, negar-se a falar *desse* lugar em que fala a língua, *desse* sentido que retoma todas as cristalizações da gramática. Benveniste em artigo de 1958, publicado em *Les études philosophiques*, afirma: “De outro modo o pensamento se reduz, se não a nada, pelo menos a algo de tão vago e de tão indiferenciado que não temos nenhum meio de apreendê-lo como ‘conteúdo’ distinto da forma que a língua lhe confere.”, em seguida acrescenta que a forma linguística é “a condição de realização do pensamento.”²⁴⁵ Artaud, por sua vez, está ciente desse dado de contenção do pensamento ao pronunciar *na* língua, a despeito disso, propõe algo completamente diverso: a recuperação desse *nada* que resta quando se retira a fala, desse nada falante no fundo de toda ausência articulada, do dejetivo passível de recobrimento no momento preciso de afasia na fala. Sendo assim, nenhuma fala aprisionada pelas impossibilidades da língua significa encontrar o negativo da língua pela inarticulação mutista do ato de fala, recusando a fala institucionalizada por “aqueles que para cada palavra tem um sentido, e certas maneiras de ser, aqueles que fazem tão bem a sua maneira, aqueles para quem os sentimentos tem classes e que discutem sobre um grau qualquer que seja de suas hilariantes classificações, aqueles que creem ainda em ‘termos’.”²⁴⁶

²⁴⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 163. Tradução minha. No original: « Je suis imbecile, par suppression de pensée, par malformation de pensée, je suis vacante par stupéfaction de ma langue. »

²⁴⁵ BENVENISTE, 2005, p. 69.

²⁴⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 165. Tradução minha. No original: « ceux pour qui certains mots ont un sens, et certaines manières de être, ceux qui font si bien des façons, ceux pour qui les sentiments ont des classes et qui discutent sur un degré quelconque de leurs hilarantes classifications, ceux qui croient encore à des ‘termes’ »

Tudo isso sob o signo do esfacelamento da língua, da rescisão com o dito e o por dizer, praticando a violência própria de quem fala *contra* a fala, de quem agride a palavra no próprio ato de pronunciá-la.

Nada de espírito: nesse ponto Artaud faz referência ao sentido corrente de espírito ou alma, *psyché*, parte incorpórea do indivíduo, componente imaterial de um organismo vivo – como veremos, o jogo de significação é permanente nesses escritos, escavando dentro da língua conceitual disponível outra mais adequada aos seus propósitos, deslizando concepções impróprias ou levemente pendidas para um *quase* sentido, na iminência de desaparecimento, então, de qualquer sentido preciso ou localizável em uma cadeia de premissas. Para ele há um espírito abstrato que se deve banir, pois representa o afastamento da realidade. É a *alma* dos filósofos dualistas, aqueles que supõem a permanência de algo sempre idêntico a si mesmo sustentando a identidade pessoal, a personalidade, o eu, o fora de questão distribuindo ordens à maquinaria do organismo, o centro invisível de operação nervoso do corpo. Artaud pensa o espírito em atividade, portanto espírito-corpo, desempenhando a sua própria face de realidade-agente, *sendo* algo de concreto no mundo como uma página ou uma palavra nela inscrita, algo que *literalmente* existe *agindo* e tem como modo de existência certa visibilidade possível no momento mesmo em que age – pois todo espírito estático converte-se em conceito. Negando o espírito, ele nega a sublimação da primeira espécie e afirma a necessidade de uma outra palavra para designá-lo: essa palavra é, precisamente, o “Pése-Nerfs”.

Por Pesa-Nervos entende-se, segundo Artaud, uma total indisposição à descrição precisa e esclarecedora, em verdade, características incompatíveis com tudo o que nele age em favor do espaço pré-verbal, pré-racional, pré-conceitual, espaço no qual já se começa pela perda irreversível do espírito. Esquadrinhá-lo sob os mesmos aspectos de um discurso do espírito-alma-interioridade, corresponderia a uma contradição em termos, seria, em suma, já começar a *pensar*, partir de um estado de completa incompreensão.

E não esperem que eu vos nomeie isso tudo, em quantas partes se divide, que eu vos diga sua massa, que eu continue e me ponha a discutir sobre tudo; e que, discutindo, eu me perca e me coloque assim, sem saber, a PENSAR, – e que ele se esclareça, que ele viva, que se adorne de uma infinidade de palavras, todas bem

providas de sentido, todas diversas, e capazes de colocar em dia todas as atitudes, todas as nuances de um extremamente sensível e penetrante pensamento.²⁴⁷

Nada de língua, nada de palavra, nada de espírito: sob essas três alegações deve-se acrescentar que Artaud se reconhece como aquele que perdeu simultaneamente a língua, a palavra, o espírito. Prospectivamente, posiciona dez anos adiante a época em que os “maîtres du faux verbe”, isto é, os próceres, precisamente, da língua, da palavra e do espírito compreenderão sua ‘mística’ – metafísica em ação, digamos. Em um messianismo às avessas em que todos podem ser a profecia que ignoram, nesse tempo por vir – coincidindo certamente com seu *ser por vir* – tudo finalmente se encontrará bem e ele não terá mais necessidade de falar. No fechamento da última frase de *Le Pése-Nerfs* Artaud resume sua atividade como aquele que atendeu a um *nada* de chamado para que outros, alhures tenham a possibilidade de também atender.

Devemos pontuar mais uma vez, a essa altura, como, na linha que separa a correspondência com Rivière e a publicação de *Le Pése-Nerfs*, Artaud passa a assimilar radicalmente a tarefa surgida tanto da constatação de uma assepsia da arte vigente, afastada da vida, de sua força de realização, quanto de uma experiência lacunar, precária, lhe dando o traçado de um problema negligenciado por ela ou, em outras palavras, origem de sua assepsia, sua pobreza, sua aparência permanente de *ficção*. Tomando-se ao mesmo tempo como experimento, Artaud também deposita em si fundamento e destino da ontodramaturgia. A ontodramaturgia estende-se sobre a realidade, segundo suas palavras, como uma “película lubrificante”, isto é, gesto que viraliza-se forçando a maquinaria do real a criar suas velocidades e movimentos se o *ontos* em questão, ser por vir de Artaud, assimilar em si a totalidade do possível nesse experimento. Há nessa passagem uma conversão do homem abismado pelo real, tragado pela sua crueldade, para o homem incorporado ao real, passagem da queda trágica, para a alegria trágica, portanto, aceitação do chamamento que antecipa a epidemia e a conversão.

²⁴⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 165. Tradução minha. No original: « Et n’espérez pas que je vous nome ce tout, en combien des parties il se divise, que je vous dise son poids, que je marche, que je me mette à discuter sur ce tout, et que, discutant, je me perde et que je me mette ainsi sans le savoir à PENSER, – et qu’il s’éclaire, qu’il vive, qu’il se pare d’une multitude des mots, tous bien frottés des sens, tous divers, et capables de bien mettre au jour toutes les attitudes, toutes les nuances d’une très sensible et pénétrante pensée. »

§4. Para além da revolução surrealista: textos a propósito do surrealismo

As obras que compreendem o período de 1925 a 1929 são fundamentais para entender a breve associação e posterior rompimento com o surrealismo de André Breton, a quem Artaud teria se aproximado por intermédio de André Masson, posteriormente entretendo uma relação intensa, mas curta, com o líder do grupo da Revolução Surrealista, reforçando mais as incompatibilidades rigorosas entre eles do que as semelhanças de projeto. Nessa época, os textos de Artaud adquirem um tom fortemente panfletário e afirmativo, flertando com o manifesto e a feição provocativa das intervenções e dos atos públicos de repúdio praticados por vários grupos de artistas. Sejam eles escritos parcialmente sob a égide da revolução prometida por Breton, sejam já empenhados em responder as provocações incitadas pelo grupo surrealista após o rompimento do poeta e sua aproximação do grupo de Roger Vitrac, percebemos principalmente em *L'Art et la Mort*, por se tratar de uma coletânea de textos escritos ao longo da 'filiação' ao movimento surrealista, determinado esforço em manter-se fiel a suas próprias concepções aliado a uma generosidade no encontro com todo desafio que se mostrasse, de alguma forma, capaz de alargar o campo de experimentação da crueldade, capaz de colocar em movimento o homem[de]teatro.²⁴⁸ Segundo Virmaux, "Artaud, no plano do teatro, quase nada herda do surrealismo. Limita-se a vivê-lo ao natural, e com tal intensidade que a maior parte dos surrealistas, comparados com ele, fazem figura de aprendizes."²⁴⁹

Por outro lado, o deslocamento das preocupações assentadas nos textos anteriores, desenvolvendo então novas perspectivas, permite não apenas saldar a associação breve de Artaud à Revolução Surrealista como também demarcar a permanência intransigente das mesmas preocupações avivadas desde a correspondência com Rivière. Nossa leitura de alguns textos desse período – não só *L'Art et la Mort*; são importantes para compreender esse aspecto os panfletos trocados entre o grupo surrealista e Artaud, respectivamente *Au Grand Jour* e *À la Grand Nuit ou le Bluff Surréaliste*, ambos de 1927 – importam porque enfatizam a maneira

²⁴⁸ Há, após o rompimento, períodos de troca de panfleto e acusações, seguidos por breves momentos de reconciliação.

²⁴⁹ VIRMAUX, 2009, p. 139

como o surrealismo solicita o desenho da ontodramaturgia por nós debatido no subcapítulo anterior, deflagrando nele premissas a cada vez mais atuantes e necessárias, reforçando enormemente o experimento da crueldade e encaminhando para a concepção de um teatro total nos decorrer dos anos 30, época em que a prática teatral ganha vult e preponderância sobre outras atividades.

As limitações do surrealismo, seu caráter superficial, de jogo iconoclasta, de atuação afetada, são convertidos em excesso e experimentação radical voltada para seus próprios mecanismos. O movimento em *ritornelo* e a onipresença da metafísica em ação são máximas do discurso e prática de Artaud, suas formas de lealdade ao projeto de devolver vida à arte experimentando-se ininterruptamente, forçando cada vez mais adiante as potencialidades de uma vida imersa no *real* da experiência, assumindo-se que o real seja uma construção no limite do abismo, na borda do artifício.

É possível que Breton tenha se aflagido muito rapidamente com a resiliência do pensamento de Artaud, ao lançar seus cristais de pensamento sempre em relativo descompasso com as expectativas do grupo de afiliados, o que muito deve ter contribuído para os sucessivos rompimentos dos dois poetas. Em que pese essa possibilidade, não pretendemos dar ênfase à fase surrealista em si, mas a maneira como Artaud responde às solicitações desse período sem ceder um passo na formação de uma metafísica em ação, sem prescindir em nenhum momento da ontodramaturgia como ferramenta de alastramento e realização do seu *ser por vir*.

O descompasso com o grupo surrealista melhor demarca a cumplicidade com o chamamento dos primeiros textos e sua resposta mais adequada se dá como negação da possibilidade mesma de Revolução que não o arrebatamento íntimo congregando carne e espírito por inteiro na elocução de cada palavra-gesto, de cada transformação incorporal. A certa altura, os surrealistas devem ter se tornado frente a Artaud, figuras cênicas que *representam* a possibilidade de reconexão com a experiência bruta, mas não a *experimentam* no limite da revelação, isto é, não permitem que a maior iconoclastia seja a destruição sem precedentes de tudo o que os associa e os liga enquanto grupo, enquanto promotores de um entre vários modos de vivência.

Para Artaud o surrealismo é “um novo tipo de magia” por suas principais características afirmativas: “A imaginação, o sonho, toda aquela intensa liberação do inconsciente que tem por fim permitir aflorar na superfície da alma o que o hábito escondeu.”²⁵⁰ Por outro lado, não basta essa primeira constatação se ela não for conduzida a um refinamento, a procedimentos cuidadosos que visam “à cribler les fantômes, à arrêter les faux semblants” mantendo arejados os encontros com a realidade, não a realidade ordinária do utilitarismo prático, mas a uma realidade mais profunda em que se pode, finalmente, reencontrar o espírito, voltar a *crer*, o que significa reencontrar a conexão com a vida.

Deve-se acrescentar ainda que seus sucessivos rompimentos com o surrealismo são consequência direta da fundação do Théâtre Alfred Jarry, em 1926, em colaboração com Roger Vitrac e Robert Aron. A fundação da companhia, reconhecida muitas vezes como verdadeira origem do teatro surrealista – em completa contradição com as circunstâncias que a cercam e a rivalidade com o grupo surrealista de Breton –, enseja uma agressiva troca de panfletos dos quais os mais conhecidos são os já citados *Au Grand Jour*, assinado por Aragon, Éluard, Péret e Unik em que se torna pública o expurgo de Artaud e Soupaut do grupo surrealista, bem como a adesão dos surrealistas ao Partido Comunista, e a resposta de Artaud, fazendo referência direta ao panfleto de exclusão, *À grand nuit ou le bluff surréaliste*.

No primeiro panfleto, *Au grand Jour*, há uma nota dedicada exclusivamente a apontar os motivos de incompatibilidade de Artaud com o grupo de Breton, e talvez de incompatibilidade de Artaud com a atividade artística em geral. Curiosamente, essa nota escrita pelos surrealistas toma por falhas irreparáveis e absurdidades muito do que aqui já foi discutido em torno de seu experimento da crueldade. Breton e os surrealistas esforçam-se por fazer desse empreendimento um conjunto de tolices e arabescos de linguagem sem fundamento ou futuro algum. Acusam-no, de ver na Revolução Surrealista « uma metamorfose das condições interiores da alma, o que é próprio do débil mentais, dos fracos e dos preguiçosos »²⁵¹ Note a precisão do diagnóstico transformada em acusação no panfleto de Breton: Artaud é delatado por excesso de interioridade, de atividade interior e,

²⁵⁰ ARTAUD, *Œuvres*, 238. Tradução minha. No original: « une nouvelle sorte de magie » ; « L’imagination, le rêve, toute celle intense libération de l’inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l’âme ce qu’elle a l’habitude de tenir caché. »

²⁵¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 235. Tradução minha. No original: « une métamorphose des conditions intérieures de l’âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. »

principalmente, por se tratar de uma atividade subsumida por certa *impotência* com a qual, a essa altura a despeito do diagnóstico dos surrealistas, Artaud já entretinha relação favorável, transformando a “demência” segundo a forte imagem citada em alegria incondicional, em prática liberta dos comodismos literários e institucionais, da prática prioritariamente política ou interessada.

Um dos pontos de impasse entre os dois tem na associação ao Partido Comunista o exemplo mais claro. A Revolução Surrealista justifica a prática política como resultado inequívoco dos seus procedimentos, portanto relaciona a revolução íntima de desrepressão do inconsciente ao plano utilitário e prático da revolução social, converte a espontaneidade e a gratuidade da fruição em forças que levarão o proletariado a tomar o poder das mãos da burguesia, a mudar “l’armature sociale du monde”. Para Artaud, submeter-se a essa disciplina representa igualmente submeter-se a uma necessidade, a uma *moral* do porvir, da utopia, a internalizar mecanismos de controle, justificando que o surrealismo, através dessa conversão à prática política, tenha se transformado em um tribunal e os surrealistas em membros da acusação: “Que a muralha espessa do oculto desabe uma vez sobretudo nesses incapazes tagarelas que consomem sua vida em objurgações e vãs ameaças, sobre esses revolucionários que não revolucionam nada.”²⁵²

A conversão do homem pretendida por Artaud nada tem a ver com a política ordinária, ela visa uma prática e uma efetividade fora do campo moralizante da utopia e da crença política com todos os aspectos éticos já examinados quando da análise da democracia ateniense. Podemos afirmar que a verdadeira *revolução* não se confunde com a mudança de poder, de poucos a muitos, de uma classe a outra de um grupo a outro, mesmo quando essas mudanças estão integradas a um conjunto de práticas positivas, e sim à mudança do homem por uma metafísica em ação, de sua perda enquanto indivíduo moral destinado a um elemento regulador final, seja ele a felicidade proletária ou a desopressão. Uma mudança superficial como a pretendida pelas duas revoluções, a surrealista e a comunista, apenas modificaria os agentes de adjudicação, a distribuição dos poderes, etc. nada contribuindo para

²⁵² ARTAUD, *Œuvres*, p. 238. Tradução minha. No original: « Que la muraille épaisse de l'occulte s'écroule une fois pour toutes sur tous ces impuissants bavards qui consomment leur vie en objurgations et en vaines menaces, sur ces révolutionnaires qui ne révolutionnent rien. »

a liberação verdadeira do homem que só pode ser uma linha de fuga tanto da política quanto da cultura instituídas.

Acusa-se também Artaud, em conformidade com o aspecto anterior, pelo privilégio das metamorfoses interiores, incisiva denúncia surrealista tanto quanto o retorno afirmativo do panfleto de Artaud. Segundo os surrealistas:

Jamais, em qualquer domínio que seja, sua atividade (ele é também ator de cinema) foi mais do que concessão ao nada. Convivemos dois anos com a simples enunciação de alguns termos os quais ele era incapaz de acrescentar qualquer coisa viva. Ele não concebia, não reconhecia outra coisa além da 'matéria de seu espírito', como dizia.²⁵³

Pode-se deduzir das injúrias acima alguns detalhes importantes. Começando pelo trecho final, que significa a persistência de Artaud na 'matière de son esprit'? Persistir nessa afirmação apontada como afirmação vaga, representa, como vimos desenvolvendo nos subcapítulos anteriores, o projeto de fazer seu espírito coincidir em cada ponto com a materialidade do real, ou seja, *realizar-se*. Artaud se lamentava que a arte teria se conformado em *representar* estados anteriores da alma, que a palavra lançada na página fosse, apesar de matéria, também percebida como significante de um acontecimento do espírito localizado alhures, em uma interioridade etérea, transubstanciada. Seu experimento previa a transição contínua para uma *atividade global* no qual a separação entre espírito e matéria perdesse a relevância, um espaço de acontecimento onde a separação entre o material e o espiritual fosse rescindida em definitivo.

Seus textos, bem antes dos dois anos indicados pelos surrealistas, são alegações ou tentativas de efetuar em si próprio o projeto da "matéria de seu espírito" e, simultaneamente, prover a convocação do homem finalmente reencontrando essa senda aberta. Para que o homem passe a *crer* novamente é preciso que ele se ritualize, que seus gestos, sejam através da palavra ou de outra prática disponível, não representem o que quer que seja, mas *apresentem* tal qual o gesto ritual perfaz a colisão entre o físico do movimento e o metafísico da transformação incorporal operada na realidade, *em* realidade. Se antes os surrealistas

²⁵³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 235. Tradução minha. No original: « Jamais, dans quelque domaine que ce soit, son activité (il était aussi acteur cinématographique) n'a été que concession au néant. Nous l'avons vu vivre deux ans sur la simple énonciation de quelques termes auxquels il était incapable d'ajouter quelque chose de vivant. Il ne concevait, ne reconnaissait d'autre matière que 'la matière de son esprit', comme il disait. »

concentravam tais expectativas, após a associação ao Partido Comunista o surrealismo morre de sectarismo e de realidade:

Perpetuamente no limite das aparências, inapto em tomar pé na vida, o surrealismo ainda pesquisa sua questão, impacientando-se sobre seus próprios traços. Incapaz de escolher, de se determinar seja na totalidade da mentira, seja na totalidade da verdade (verdadeira mentira da ilusão espiritual, falsa verdade do real imediato, mas destrutível), o surrealismo persegue esse insondável, esse indefinível interstício da realidade onde poderá apoiar sua alavanca antes potente, hoje na mão dos castrados.²⁵⁴

Outra indicação precisa se refere à acusação de que todos os processos aventados por Artaud nada mais são do que concessões ao *nada*. Ora, segundo o próprio Artaud, o espaço de pré-racionalidade, pré-verbal e pré-conceitual é obviamente um espaço de um *nada*, mas de um *nada ativo* ou, em outras palavras, que *faz agir* precisamente pela sua instabilidade, pela capacidade de centrifugar todo centro. Há um conflito de sentidos entre a afirmação dos surrealistas de uma concessão ao nada, e o *nada* como espaço de efetivação da liberdade. No primeiro caso, o *nada* significa a ausência de obra, a ausência de precisão do pensamento, a ausência de uma linguagem ou de sua construção de linguagem – o surrealismo busca fruir a linguagem do inconsciente, a desautomatização da palavra através da técnica da escrita automática, sustentada por certa espontaneidade e virulência expressiva cuidadosamente *pensadas*.

Significa igualmente a ausência de ‘espírito’ em outras palavras, ausência de ‘gênio’ – Breton e os surrealistas apontam a atividade de Artaud como pobre de gênio, pobre de excepcionalidade, débil de possibilidades por não se sustentar por um centro de coordenação. Interessante observar que o modelo de revolução pretendido por Breton passa pela ideia de organização coletiva, com estatuto e práticas definidas, com regras de conduta e normas de aceitação e exclusão, em um espaço previamente legalista, institucional, seguramente, em uma atmosfera carregada por essas restrições, o experimento da crueldade minguiaria para interesses de outra ordem – como de fato a associação ao Partido Comunista permite entrever. Não

²⁵⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 240. Tradução minha. No original: « Perpétuellement à la lisière des apparences, inapte à prendre pied dans la vie, le surréalisme en est encore à rechercher son issue, à piétiner sur ses propres traces. Impuissant à choisir, à se déterminer soit en totalité pour le mensonge, soit en totalité pour la vérité (vrai mensonge du spirituel illusoire, fausse vérité du réel immédiat, mais destructible), le surréalisme pourchasse cet insondable, cet indéfinissable interstice de la réalité où appuyer son levier jadis puissant, aujourd’hui tombé en de mains des châtrés. »

causa espanto, então, que a última acusação da nota de *Au grand Jour* seja uma prevenção: “Nós não nos vemos porque essa carniça não demorará a se converter, ou, como ele diria sem dúvida, a se *declarar cristão*.”²⁵⁵ Estranha conversão essa apontada pelos surrealistas, ao cristianismo.

²⁵⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 235. (grifos do autor) Tradução minha. No original : « Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se déclarer chrétienne. »

CAPÍTULO IV – ANTONIN ARTAUD [II]

§1. Epidemia: nascimento do Théâtre Alfred Jarry

Como já mencionamos, a aventura de Artaud no teatro começa em 1926, ao lado de Roger Vitrac e Robert Aron, com a fundação do Théâtre Alfred Jarry, durando até meados de 1929, quando o grupo se dissolve. Os anos de companhia servem para Artaud aperfeiçoar e colocar à prova um sem número de procedimentos teatrais bem como alargar o campo de atuação da ontodramaturgia dos textos anteriores, agora aplicado diretamente ao corpo da cena e ao corpo do ator, colocados em movimento pelo turbilhão de experimentação que se torna a tradição mais conhecida do grupo, muitas vezes erroneamente associado às propostas surrealistas.

Em meados de 1926, são publicados alguns trechos do *Manifeste du Théâtre Alfred Jarry* pela NRF, texto que inicia a formulação de algumas premissas para a montagem subsequentes dos espetáculos da companhia, espécie de declaração de princípios. Em 1927, vem à público o *Manifeste pour un Théâtre Avorté*, este último escrito por Artaud para os *Cahiers du Sud*. Nesses dois manifestos o grupo de Vitrac, Aron e Artaud, impelido por um sentido de renovação, propõe precisamente um tipo de teatro que rivalizasse em todos os níveis com a experiência real, que fosse ele próprio um evento da realidade, especial por suas propriedades, pois ainda se trata de teatro, mas totalmente integrado em extensão ao mundo no qual age: “Se o teatro não é um jogo, se ele é uma realidade verdadeira, por quais meios podemos atingir esse nível de realidade, fazer de cada espetáculo um tipo acontecimento, tal é o problema que temos de solucionar.”²⁵⁶

Pode-se afirmar que o Théâtre Alfred Jarry é a primeira grande *encarnação* do laboratório ontodramatúrgico de Artaud, assumindo em suas propostas e práticas tanto o experimento de *alastramento* no real, a tentativa de reconexão com a fisionomia verdadeira da arte, de que o próprio experimentador faz parte como agente e objeto – como vínhamos

²⁵⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 227. Tradução minha. No original: « Si le théâtre n'est pas un jeu, s'il est une réalité véritable, par quels moyens lui rendre ce rang de réalité, faire de chaque spectacle une sorte d'événement, tel est le problème que nous avons résoudre. »

acompanhando esses aspectos associados à negação de uma estrutura externa com força de coesão, seja o Livro, a Identidade, o Sentido – quanto lançando-se à tentativa de comoção do público, em que o corpo, palavra e gesto operados pelos atores na cena permitem a interação direta, sem mediações com a excitabilidade do público, regulando uma ligação direta e sincrônica que outros objetos artísticos não dispõem. Artaud descobre a potência do teatro em fazer da arte um acontecimento em presença, coletivo e, principalmente, acompanhar suas repercussões imediatas nos corpos. Fascinado pelo caráter privilegiado de *presença* desde o Atelier de Dullin, imerge a si próprio em todas as dimensões, desde as questões práticas de realização material até as mais sutis elaborações metafísicas sobre a efetividade da arte teatral.

Cabe lembrar ainda que, em se tratando de um grupo pequeno e de poucos recursos, cada um dos membros podia assumir um número ilimitado de atribuições – direção, atuação, coreografia, cenografia, figurino, sonorização, iluminação, etc. – o que muito contribuiu nesses anos de atividade para a compreensão e desenvolvimento do teatro amplamente, pensado tanto nas suas questões internas, voltadas propriamente para a técnica teatral, quanto para sua repercussão externa, principalmente no pequeno público de teatro experimental presente nas sessões. De fato, desde o início ele é assumido como uma *passagem de vida* entre seus proponentes; muito mais do que uma atividade artística dentre outras, há uma profunda imersão dos envolvidos no processo que leva às primeiras montagens.

A *encarnação* da ontodramaturgia nada mais é, nesse caso, do que resposta à ineficácia da Revolução Surrealista, esta última clivada pelas vicissitudes da atuação política direcionada e finalista, pela promessa de transformação da armação social, enfim, o discurso utopista de um *mundo por vir* exibido após e durante a adesão ao Partido Comunista, porém fragilizado pela ausência de uma ação efetiva no campo da arte que não seja a gratuidade da fruição desinteressada, a pretensa libertação das conveniências comportamentais e o alarde de revolucionários em tudo burgueses.²⁵⁷ Valendo-se do teatro como ferramenta de mutação do homem, o Théâtre Alfred Jarry de Artaud e seus companheiros colocam-se, ou pretendem se colocar, na vanguarda da ativação de pequenas revoluções da sensibilidade e dos modos de

²⁵⁷ “Il y a pour moi plusieurs manières d’entendre la Révolution, et parmi ces manières la Communiste me semble de beaucoup la pire, la plus réduite. Une révolution de paresseux. Il ne m’importe pas du tout, je le proclame bien hautement, que le pouvoir passe des mains de la bourgeoisie dans celles du prolétariat. Pour moi la révolution n’est pas là. » ARTAUD, *Œuvres*, p. 234.

comoção da arte, as suas possibilidades de reverberação orgânica e espiritual, sua capacidade de ativar novas formas de pensamento e vida, em outras palavras, o grupo acredita em um reavivamento da função do teatro através da renovação amplamente meditada e experimentada de seus procedimentos e, principalmente, na transformação dos envolvidos, sejam os atores ou o público, em agentes e objetos dessas transformações. A revolução de Artaud nada tem a ver com a concordância ideológica, é mais semelhante à guerra, à fome, ao flagelo, pois se compreende como força que atua diretamente no ‘organismo’ dos envolvidos e deles depende diretamente para seu funcionamento. Em uma brochura impressa para a temporada de 1928, o sentido participativo da transformação fica assim descrito: « Uma encenação do Teatro Jarry será apaixonadamente como um jogo, como uma partida de baralho na qual todos os espectadores participam. »²⁵⁸

É, como se sabe, o início de um deslocamento muitas vezes prenunciado, significando a aporia de um teatro *sem* teatro, teatro puro ou teatro re-teatralizado pelo afastamento de tudo o que faz parte dos hábitos espetacularizantes ou mesmo de suas formas calcinadas pela repetição acrítica:²⁵⁹ o teatro somente é manipulado para ser imediatamente ‘apagado’, sua forma efêmera de acontecimento na cena, sugerindo a fulguração de formas pulsantes, mas não repetíveis em absoluto, oferece a possibilidade de *subsumir* a questão do teatro e da cena, seja pensando na técnica ou nos modelos de realização concreto, à questão da carne do homem, à questão da sua existência. Trata-se de recorrer ao teatro para logo em seguida despedi-lo.

Mèredieu lembra essa como uma das grandes contribuições que nascem das produções do Théâtre Alfred Jarry, formuladas com grande precisão nos anos 30 com os manifestos do Teatro da Crueldade. Eles esperam conduzir o teatro para uma vida que é, simplesmente, a existência do homem: “Trata-se de um deslocamento de natureza metafísica, que toca na questão da vida – e na do conhecimento e da representação. A verdadeira cena teatral, essa onde tudo está em ação, é, afinal de contas, a consciência e o *corpo* do homem. ”²⁶⁰

²⁵⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 283. Tradução minha. No original: « Une mise en scène du Théâtre Jarry sera passionnément comme un enjeu, comme une partie des cartes à laquelle tous les spectateurs participeraient. »

²⁵⁹ O teatro francês do séc. XIX e início do séc. XX é dominado pelo teatro de *boulevard*, subjugado ao entretenimento burguês.

²⁶⁰ MÈREDIEU, 2011, p. 321.

Por isso mesmo Artaud pode afirmar que “o Teatro Jarry não tem nada a ver com o teatro”²⁶¹, seu objetivo é atingir um teatro puro em que o acontecimento da cena seja uma realidade que rasga a carne-espírito do espectador, colocando-o como cúmplice e alvo de algo que concerne sua própria vida. A morte em cena deve concernir a morte em absoluto, sua feição metafísico e inapelável a que todas as filosofias existenciais prestaram esclarecimento algum dia, mas, principalmente, deve concernir também a morte de cada um dos espectadores.

Do mesmo modo que a resiliência de Artaud nas obras até então conhecidas faz com que ele retorne sempre as mesmas questões de uma metafísica em atividade no plano de sua própria existência, na promessa de seu *ser por vir* – testemunhando essa atividade as inúmeras descrições vertiginosas dos estados e degraus da ‘alma’, das dores, das angústias persecutórias, do desejo de uma liberdade no apagamento, etc. – o teatro não poderia deixar de fazer jus a esse aspecto: aos olhos de Artaud, deve ser a efetivação coletiva, epidêmica da ontodramaturgia, congregando a totalidade dos homens – totalidade generalizante, por ser um teatro com pretensões de alastramento *como* a peste, sem julgar a quem produz afecções de qualquer ordem, flertando assim com os sonhos de propagação revolucionária; e totalidade do próprio homem, carne e espírito em um único agregado de experiência viva – finalmente entregues a um processo de transmutação no qual poderão ser aqueles que também perdem o *espírito*, libertando-se de todos os aspectos repetitivos e forçados por uma vida conformada à “assepsia espiritual”.²⁶² O teatro deveria se alastrar como uma doença reativando um vírus adormecido.

Se a renovação do teatro passa pela reconexão com a realidade, pela reativação de sua força de evento real, o segundo passo, em continuidade óbvia com o primeiro e absolutamente necessário acontece na convocação de um público capaz de assumir essa demanda:

Encontrar um público capaz de nos dar o mínimo de confiança e crédito necessários, em uma palavra, de *se conectar* conosco. Porque diferentemente dos

²⁶¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 282. Tradução minha. No original: « le théâtre Jarry n’a rien à faire avec le théâtre »

²⁶² Há uma afirmação recorrente dos dramaturgos vanguardistas que apontam para a decadência do teatro naquele momento de sua história na França, sem dúvida momento de ebulição cultural.

literatos ou dos pintores, nos é impossível prescindir do público, que se torna parte integrante de nossa tentativa.²⁶³

Público que, se presume, só seja arrastado para essa aventura se o próprio teatro conjurar as suas forças com o fim de realizar uma convulsão dos que dele participam, deixando de ser um divertimento em que o público *se reconhece* para outra proposta bastante diferente: lugar em que o público *difere*, integra o evento vivo deixando-se abandonar aos impulsos que a operação teatral lhe oferece como via aberta de uma linha de fuga, de uma transformação operada globalmente pelo acontecimento ‘encenado’. Uma fórmula que resume a natureza da operação realizada pelo teatro sobre o público e sobre os atores-criadores envolvidos: *o teatro é o resultado da eficácia do falso, a eficácia da ilusão, no meio do verdadeiro, no interior do real*. Assim, ele não é nem falso, nem verdadeiro, mas apenas eficaz ou ineficaz. Somente quando se fala em relação a uma Verdade desde sempre estabelecida, há a noção rigorosa de falso ou verdadeiro, sempre à sombra de uma presença estabelecida além de seu acontecimento. Quando se trata da *vida* propriamente dita, segundo a definição de Artaud, o único dualismo justo diz respeito à efetividade ou ineficácia. Se o evento comove, transforma, ele é verdadeiro, se não o faz, é falso, pura superficialidade simulada.

Entendemos o “*lier partie*” da proposta do Théâtre Alfred Jarry também como a feição que faltava à ontodramaturgia de Artaud: enquanto experimento individual, a ontodramaturgia permanecia restrita às irrupções íntimas ou pelo menos “interiores” advindas dos sucessivos processos de dissolução, esse encaminhamento para um *nada* de espírito projetado por Artaud. Por mais que o seu desejo de inclusão dos textos nas coleções da NRF atingisse o primeiro passo para disseminação de uma literatura *contra* a literatura e de um pensamento *fora* do pensamento, o aparato literário e a forma do livro limitavam as possibilidades de implicar o outro nessa experiência, dependendo de um encontro que se situava para além da palavra escrita, ocupando este e o leitor duas dimensões permanentemente cindidas, até mesmo incomunicáveis em certa medida. Com a contribuição do teatro, modalidade somente possível através do contato com o outro,

²⁶³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 227. Tradução minha. No original: « trouver un public capable de nous fair le minimum de confiance et de crédit nécessaires, en un mot de lier partie avec nous. Car à l'encontre des littérateurs ou de peintres il nous est impossible de nous passer du public, qui devient d'ailleurs partie intégrante de notre tentative. »

portanto arte *em presença*, que designa *uma presença da ação* – o público, a coletividade reunida em torno de um experimento com força de demovê-lo de um estado de inércia –, a ontodramaturgia consegue, finalmente, ter a chance de epidemizar-se, rebatendo as acusações de “egoísmo metafísico” pronunciadas pelos surrealistas. Há, no grupo surrealista de Breton, à despeito de um comportamento teatralizado de seus membros, certa indiferença pelo teatro propriamente dito, por suas potencialidades reais, que Artaud cuida em desfazer desde suas primeiras experiências com a cena.

O Théâtre Alfred Jarry, apenas estendendo e amplificando o que Artaud fez de sua própria existência, pretendia ser uma operação global do homem, um acontecimento pleno de irrupções capazes de reavivar, diríamos, a *crença* no próprio teatro: “Não é ao espírito ou aos sentidos dos espectadores que nos endereçamos, mas a toda sua existência”²⁶⁴ Mais uma vez voltamos à ideia de uma crença associada ao teatro, motivo da insinuação dos surrealistas em *Au Grand Jour* de que Artaud terminaria por se converter ao cristianismo. O Manifesto do Teatro Alfred Jarry recupera sem qualquer constrangimento esse termo em um sentido bem particular: não se trata de uma crença sustentada em uma divindade ou força vaga, uma crença no irreal ou fantasmático ou ainda, esse parece ser o sentido da acusação surrealista, a afeição a um atavismo social como o cristianismo – o teatro de Artaud se escreve filosoficamente com letras minúscula – mas uma crença, paradoxalmente, no real e imediato convocado pelo artifício teatral, uma espécie de panteísmo existencial adotado até as últimas consequências de desbordamento.

Para Artaud, tornamo-nos descrentes da própria realidade, ela não aparece aos nossos sentidos como algo que realmente cria atrito, nos demove, nos solicita de alguma forma. Somos doentes de metafísica no sentido “ruim” da palavra, deslocamos as preocupações, os olhares e o pensamento para tudo aquilo que se situa acima e além, verticalizamos nosso contato com o mundo – o teatro seu contemporâneo é para ele o melhor exemplo do sentido esvaziado da metafísica, depositando na ilusão e no poder de distração o principal valor da encenação, aliás, seu único *valor*. A verdadeira metafísica, metafísica em atividade, não pressupõe a transcendência, na verdade ela a elimina, pois a crença mais difícil e arriscada

²⁶⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 228. Tradução minha. No original: « C'est n'est pas à l'esprit ou aux sens des spectateurs que nous nous adressons, mais à toute leur existence. À la leur et à la nôtre. »

para Artaud é a crença na própria realidade. Assim descrita, a *crença* no teatro só pode ser o resultado de uma confiança e de um destemor levados ao limite, uma *crença* que é a único compromisso disponível de reencontro com o estado de comunicação com o verdadeiro da existência: “A ilusão não se sustentará mais na verossimilhança ou inverossimilhança da ação, mas sobre a força comunicativa e a realidade dessa ação.”²⁶⁵

Há ainda um aspecto muito importante do Théâtre Alfred Jarry: assim como a vida, ele é avesso a toda forma de representação, é, em suma, o teatro do *irrepresentável* e da *irrepresentabilidade*. Tentando operar um tipo de magia sobre a cena, uma comunicação renovada, o teatro Jarry aspira varrer de seu acontecimento, de sua produção em cena todo aspecto de representação, de mediação, de simbolismo. Ele não deve dizer nada, não deve significar coisa alguma, da mesma forma que um acontecimento na realidade tem em si mesmo um nada de simbolismo identificável *em si mesmo* – pensando-se, claro, fora de uma conotação religiosa em que o acaso joga um papel muito limitado e todos os lances das existências são previamente determinados. De fato, ainda que a vida seja irrepresentável em si mesma, o teatro, reduzido ao mínimo de representação, converte-se na maneira mais adequada e eficaz de nos colocar em comunicação ininterrupta com o aspecto negativo e inapelável da existência. A vida só pode ser tocada de forma bruta quando não tentamos representá-la, mas quando arriscamo-nos em apresentá-la através de nosso próprio engajamento: quando o teatro não teme a sua destruição, quando permite ser um *nada* de teatro, aí sim ele poderá ser um teatro puro, um teatro renovado.

Em o *Manifeste Pour un Théâtre Avorté*, Artaud recorre à expressão “projeção material”²⁶⁶ para exemplificar a negação da representação. *Projetar* significa para Artaud que a cena tenha a capacidade de lançar adiante, amplificar algo, expor algo, com a condição de não importa o que seja projetado, seja o que sempre esteve ali à espreita. Diferentemente de um teatro da representação, o teatro de Jarry atingiria seus objetivos quando fosse capaz de fazer vibrar a experiência bruta anestesiada pelo contato cotidiano: a projeção relaciona-se a uma precipitação do real através dos procedimentos, isto é, os artifícios, em que público e atores engajam vida e morte na cena. Pensando assim, o Théâtre Alfred Jarry quer, com o

²⁶⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 228. Tradução minha. No original : “L’illusion ne portera plus sur la vraisemblance ou l’invraisemblance de l’action, mais sur la force communicative et la réalité de cette action.”

²⁶⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 232. Tradução minha. No original: « projection matérielle »

mínimo de teatro, atingir o máximo de realidade, realizar o passe *no* real capaz de precipitá-lo, atingindo todos os envolvidos como na irrupção de uma comunidade reencontrada: comunhão que revela uma volta paradoxalmente laica do sagrado e da crença na iminência do sagrado irrompendo no imediato. *Sagrado* aqui, repetindo, não remete a uma transcendência, mas à imanência pulsional das forças que dirigem corpo e espírito conectando-os à experiência verdadeira.

Malgrado a novidade teatral que representa o Théâtre Alfred Jarry, sua produção cênica se resumiu a quatro espetáculos, entre 1927 e 1929, coincidindo com a também curta vida do inventor da patafísica, Alfred Jarry, morto aos 34 anos. A primeira apresentação acontece em janeiro de 1927 e incluía *Les mystères d'Amour* de Vitrac, *Ventre brûlé ou La Mère folle*, peça musical de Artaud, e *Gignone* de Robert Aron, assinando com o pseudônimo de Marx Robur. O segundo espetáculo, origem de uma polêmica amplamente noticiada na época, cumpre a montagem de um ato da peça *Le Partage de Midi* de Paul Claudel, sem autorização do autor, antecedida pelo filme censurado de Pudovkin, *A Mãe*. A terceira montagem apresenta o texto de August Strindberg, *Le songe*, em junho de 1928. Por fim, o último espetáculo do grupo é de autoria de Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, encerrando as atividades do grupo em janeiro de 1929.

Gostaríamos de assinalar outra coincidência entre os anos do Théâtre Alfred Jarry e as teses extravagantes da patafísica do próprio Alfred Jarry. Ambos fundam uma possibilidade de salvação, entendida como solicitação do *ser* do real, através da convivência entre a técnica, o teatro, e o signo poético, a manipulação musical da palavra ou do gesto buscando repercussão, reverberações e vibrações que atingem o público como um objeto híbrido de matéria e espírito de várias dimensões e intensidades. Deleuze, ao colocar Jarry como precursor de Heidegger, lembra: “Em termos gerais, segundo Jarry, a máquina técnica faz surgir linhas virtuais que reúnem os componentes atômicos do ente, ao passo que o signo poético desdobra todas as possibilidades ou potências de ser que, reunidos em uma unidade original, constituem a ‘coisa’.”²⁶⁷ A unidade original alcançada pelos desdobramentos do signo poético, “signo que não designa, nem significa... mas mostra...”²⁶⁸ é o prenúncio do

²⁶⁷ DELEUZE, 1997, p. 110.

²⁶⁸ DELEUZE, 1997, p. 111.

Teatro da Crueldade, apresentando a crueldade do real, seu aspecto inapelável como início e desaparecimento do teatro, o movimento que redescobre na técnica, no artifício, isto é, no teatro, a ‘coisa’ mesma, aquilo que ao mesmo tempo nos coloca em conversação com o que sempre esteve lá, entretanto, apenas por essa interferência salvadora, sacralizante, volta a ser percebido. É por isso que não podemos cometer o erro de associar o Teatro da Crueldade a uma natureza reencontrada, miragem de inúmeras filosofias naturalistas, mas a um uso localizado do artifício com vias a construir o máximo de realidade, esse artifício é o teatro arruinado, e essa realidade é a revelação do trágico como parte inalterável da existência.

§1.2 Heliogábalo, sacerdote do Teatro da Crueldade

Após a dissolução do Théâtre Alfred Jarry, Artaud prossegue desenvolvendo suas teses sobre o teatro, jamais se afastando da atmosfera da experiência original do grupo com Vitrac e Aron. Entretanto, apesar de se sentir dominado pela arte teatral desde os primeiros contatos e acreditando poder realizar algo de completamente necessário e sem aparentados na cena teatral francesa, os anos subsequentes ao fracasso de sua companhia acabam por fechar muitas portas entre os seus colegas de atividade. São dessa época suas principais incursões ao cinema – muitas delas com objetivos unicamente financeiros, tendo em vista as dificuldades imediatas – além da escrita de um número considerável de projetos teatrais, na sua maior parte ignorados pelos destinatários. Marca também, como mencionamos, uma época de dificuldades financeiras que o tornam incapaz de uma empreitada vultosa como a fundação de uma nova companhia teatral, certamente sem a cooptação de colaboradores, cada vez mais distantes naqueles anos pós-Jarry.

Em paralelo a essas dificuldades, e até mesmo devido a elas, Artaud desenvolve, à pedido do editor Robert Denoël, o projeto de uma biografia poético-histórica ou romance poético, espécie de ‘vida imaginária’ nos moldes do *Vies Imaginaires* de Marcel Schwob, do imperador romano Heliogábalo ou Elagábalo – conhecido como *Heliogabalus* ou *Elagabalus* devido ao culto prestado a El-Gabal, Marcus Aurelius Antoninus Augustus na linhagem real,

tendo vivido entre 203-222 da era cristã.²⁶⁹ A figura de Heliogábalo, encomenda acertada do editor que conhecia bem as suas afinidades literárias, rapidamente seduz Artaud, convidando-o a ornar o imperador romano da dinastia severa com as vestes do Teatro da Crueldade. Teatro esse que era concebido nos primeiros anos da década de 30, em simultaneidade com a encomenda da *NRF*, como se depreende das cartas e manifestos.²⁷⁰

A história de Roma nos conta que Heliogábalo pertence à dinastia severa e chega ao poder pelas mãos de sua avó, Julia Mesa. Essa última, não obstante os efeitos na má reputação, insinua que sua filha Júlia Soemia teria um filho legítimo com o soberano assassinado, Caracala – Marcus Aurelius Antoninus Basianus, procedência do nome conferido a Heliogábalo após assumir o império romano. Rapidamente a informação é difundida entre os emissários e as tropas estacionadas em Emesa declaram o jovem ‘Antonino’ o verdadeiro imperador, iniciando uma revolta que se propaga entre as tropas de vários acampamentos na Síria. Macrino, sobrinho materno de Julia Mesa e aspirante ao posto, é finalmente derrotado na batalha da Antioquia. Após essa última batalha, as tropas rebeldes conduzem o jovem imperador à sede do império na Itália para assumir seu lugar junto de sua mãe e avó.

Uma descrição da chegada de Heliogábalo à sede do império romano, feita por Edward Gibbon e baseada nos relatos tradicionais da vida dos imperadores feitas por vários historiadores do império, enfatizando, sobretudo, seus excessos e maneiras avaliadas como histriônicas, exageradas, justifica em grande parte o interesse de Artaud pela figura do imperador sacerdote de El-Gabal:

Ele estava enrolado em seu robe sacerdotal de seda e ouro, frouxo à moda dos Medos e Fenícios; sua cabeça estava coberta por uma altiva tiara, seus numerosos colares e braceletes eram adornados com gemas de inestimável valor. Suas sobrancelhas estavam tingidas de preto, e suas bochechas pintadas com um vermelho e um branco artificiais. Os graves senadores confessaram com um suspiro que, depois de ter experimentando uma severa tirania de seus próprios compatriotas, Roma estava, por fim, humilhada sob luxo efeminado do despotismo oriental.²⁷¹

²⁶⁹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 402.

²⁷⁰ Por ser obra encomendada, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* recebeu pouca atenção quanto à afinidade com os manifestos do Teatro da Crueldade.

²⁷¹ GIBBON, 1960, p. 162, v. I. Tradução minha. No original: “He was drawn in his sacerdotal robes of silk a gold, after the loose flowing fashion of the Medes and Phnicians; his head was covered with a lofty tiara, his

Não podemos afirmar com certeza o número completo nem o título das obras que Artaud teria recorrido para formular seu retrato fulgurante do imperador sacerdote do Sol e de sua linhagem pregressa. Alguns desses autores são citados nominalmente, entre eles: Aelius Lampridius, Flavius Vopiscus, *scriptores* da *Historia Augusta*; Dion Cassius, historiador responsável pela *Historia Romana*; Artemidoro de Éfeso, geógrafo grego; o novelista Heliodoro de Emesa; o historiador Eusébio de Cesareia etc. Dispomos, por outro lado, da informação de que esse projeto teria lhe custado inúmeras e longas visitas às bibliotecas de Paris e Marselha, aumentando exponencialmente o número provável de obras consultadas no período de pesquisa.²⁷²

A hipótese mais plausível e que pode direcionar nossa análise, é que ele tenha adotado o discurso dos biógrafos responsáveis por esboçar o retrato de um jovem imperador dado aos excessos sexuais, à crueldade e à renúncia da gravidade e da discrição próprias do mais alto posto do império, adotando o que os senadores nomeavam “despotismo oriental”;²⁷³ e que desejava, principalmente, usar sua influência para aspergir sobre todo o império romano uma existência completamente nova, substituindo a religião do estado, ou o simulacro de gestos e comportamentos que ela tinha se tornado àquela altura, pelos segredos e práticas do culto à El-Gabal.²⁷⁴

Heliogábalo e o império do Sol que lhe foram logrados com o assassinato precoce em 222 d.C. ao lado de sua mãe, Julia Soemia, pela própria guarda – novamente fruto da interferência conspiratória da avó Júlia Mesa que desejava vê-lo substituído pelo primo, Alexander Severus – adquirem no romance poético-histórico de Artaud a imagem exemplar

numerous collars and bracelets were adorned with gems of an inestimable value. His eyebrows were tinged with black, and his cheeks painted with an artificial red and white. The grave senators confessed with a sigh, that, after having long experienced the stern tyranny of their own countrymen, Rome was at length humbled beneath the effeminate luxury of oriental despotism.”

²⁷² MÈREDIEU, 2011, p. 479.

²⁷³ Certamente esse não é um atributo de todos os imperadores, mas no caso de Heliogábalo os vícios apareciam escancarados e mesmo exagerados pelos historiadores.

²⁷⁴ John Stuart Hay reexamina os mitos que envolvem o imperador Heliogábalo em seu livro *The Amazing Emperor Heliogabalus* (1911). Nele, Hay demonstra que há uma aura de excessos também na pena dos historiadores, contribuindo para a desmoralização e posterior redução da importância do jovem Antonino entre os imperadores romanos. Na maior parte das descrições feitas por historiadores, seu retrato obedece à lei da excentricidade e da advertência moral, incompatíveis com a premissa de um império grandioso e com o sentido pedagógico dessas descrições.

da realização e funcionamento do Teatro da Crueldade. O império não constituído por Heliogábalo corresponde ao império por vir do Teatro da Crueldade e, Artaud, confundindo-se em uma escrita polifônica que muitas vezes parece assumir as vozes das experiências mais dramáticas e anárquicas do Théâtre Alfred Jarry, reconhece-se como o Heliogábalo de seu tempo ou duplo do imperador, espécie de sacerdote do teatro renunciando algo por vir, em vias de realizar um experimento sem precedentes: precisamente a ascensão da crueldade como a forma de aceitação limite da existência, de seu caráter inapelável, o que significa trágico ou cruel, por meio da única arte capaz de fazer jus a essa demanda, o teatro.

Assim como nos textos dedicados a Paolo Uccello há uma vertiginosa via de substituições e deslizamentos daquele que diz e pensa, em *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* o personagem de Heliogábalo sugere a Artaud novos desmoronamentos: em outras palavras, Heliogábalo entrega-se à iminência de pensar em Artaud, oferecendo formas de pensamento e prática inaugurais caras ao Teatro da Crueldade. A hipótese de uma codependência entre as teses do Teatro da Crueldade e a biografia poético-histórica de Heliogábalo tornam a análise desse romance excepcional, em todos os sentidos, imprescindível.

Alex Galeno, por exemplo, afirma que a atração de Artaud pela figura excêntrica do imperador se deve também ao fato de que “Heliogábalo é portador de uma fascinação e dramaturgia nas quais revolta, política, incesto e saber explicitam-se como um espetáculo da própria vida.”²⁷⁵ Ora, Heliogábalo não só se apresenta como sacerdote da crueldade, ele também anuncia as condições de possibilidade de uma república antifilosófica ou trágica. Nele, a jurisprudência, a diligência política, a imersão mística, o experimento ético, a sexualidade liberta, o saber duplicado e a clínica existencial confundem-se irresponsavelmente, a medida da *irresponsabilidade* de um indivíduo que não viveu o suficiente, e se negou ferozmente em ser ‘civilizado’, integrado ao modelo civilizatório que a expansão do império dos césares representou contra a ‘barbárie’ dos povos orientais – no fim das contas, apenas outra estrutura civilizatória fora da influência do império romano, resistente a ele, enquanto Heliogábalo trazia para o ‘centro do ocidente’ uma mostra epidêmica do oriente místico, ou pelo menos uma versão desocidentalizante de um misticismo ativo.

²⁷⁵ GALENO, 2005, p. 90.

Heliogábalo injeta no império certo aspecto anárquico, cruel, selvagem de grande afinidade com as propostas do Teatro da Crueldade. As descrições do império voltado para El-Gabal – império *por vir* –, estão também voltadas para a revelação da crueldade da existência no sentido de *crucor*, palavra do latim que designa a carne crua, sangrenta, por extensão o sangue derramado ou coagulado, a poça de sangue, se opondo a *sanguis*, o sangue circulante em um organismo vivo.²⁷⁶ Trata-se, no culto de El-Gabal, da indigestão e do despojamento da *anarquia*, o seu sentido de libertação, sua adesão à experiência bruta e sem evasivas – “Se, em torno do cadáver de Heliogábalo, morto sem sepultura, e degolado por sua guarda nas latrinas do seu palácio, há uma intensa circulação de sangue e excremento, em torno de seu berço há uma intensa circulação de esperma”²⁷⁷ – contra o organismo do estado, as estruturas que presidem as formas de pensamento e sensibilidade, os aparelhos do império necessários à constituição de uma estrutura sólida e autorreferente com força de canalizar as eventuais dissonâncias.

A biografia de Heliogábalo inicia com algumas menções interessantes. Artaud pontua logo de início a diferença entre o culto oficiado pelo velho Basianus ao deus do sol El-Gabal em Emesa, na Síria, sua inevitável redução a alguns ritos “imbecis e esvaziados”, “ossaturas de gestos”, e a radical transformação trazida pelo nascimento, orgânico e espiritual, do jovem Heliogábalo:

seria necessário ver como, desde a aparição de Heliogábalo criança sobre as deambulações do templo de Emesa, ele retoma, sob as crenças e sob os revestimentos, sua energia de ouro concentrado, de luz concentrada e reduzida, e retorna milagrosamente ativo.²⁷⁸

O culto morto, o gesto vazio, a crença revestindo um fundo falso são os atributos de uma liturgia despropositada que nada solicita ou encaminha. Antes de Heliogábalo, no tempo das Julias e Basianus como Artaud afirma, a semelhança entre o gesto ancestral do verdadeiro

²⁷⁶ CRUOR. In: HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²⁷⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 405. Tradução minha. No original: « S'il y a autour du cadavre d'Héliogabale, mort sans tombeau, et égorgé par sa police dans les latrines de son palais, une intense circulation de sang et d'excréments, il a autour de son berceau une intense circulation de sperme. »

²⁷⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 406. Tradução minha. No original: « il faudrait voir comme, dès l'apparition d'Héliogabale enfant sur les marches du temple d'Émèse, il reprend, sous les croyances et sous les revêtements, son énergie d'or concentré, de lumière retentissante et réduite, et redevient miraculeusement agissant. »

sacerdote e o gesto oficiante do velho Basianus é puramente exterior, é um revestimento sisudo sobre um fundo inativo, sobre forças ausentes ‘invocadas’ e ‘atualizadas’ teatralmente, dissimulando sua completa morbidez. Heliogábalo tem o mérito de retomar sobre os ornamentos a força viva do culto, de reencontrar aquilo que age e solicita os homens. Há logo de início uma analogia perfeita entre o teatro descarnado, a *liturgia* digamos, e o culto sírio a El-Gabal praticado antes do imperador Heliogábalo: o velho Bassianus condenava o culto a uma liturgia teatralizante, a um gesto exterior sem eficácia, a um conjunto de procedimentos que valem apenas enquanto deferência institucional a algo que apenas mimetiza as feições externas de um cadáver venerável, cadáver de uma religião em força de atuação.

O culto verdadeiro à El-Gabal, verdadeiramente *encarnado*, convida à celebração em um rito no qual se ausenta exatamente o teatro, recordando a aporia já mencionada de um teatro *sem* teatro, ou de um teatro em que tudo é verdadeiro, em que o sujeito de espectador passa a jogar sua própria vida e morte, sua própria existência: “Sob o sol, o templo descende em espirais até as profundezas; as câmaras dos ritos se empilham, sucedem-se verticalmente; isto porque o templo é como um vasto teatro, um teatro onde tudo será verdade.”²⁷⁹

Além disso, a arquitetura do templo de Emesa revela uma sorte de equilíbrio metafísico entre o espaço da ação ou do gesto sagrado em que evoluem os sacerdotes e a multidão, ambos vestidos em trajes e descrevendo sinais sagrados, e os movimentos de ascensão e decesso das profundezas aos cumes, ali horizontalizados ou, pelo menos, tornados acessíveis pela estrutura espiralar.

Apenas para fins de comparação, diferentemente das igrejas góticas em que o formato das abóbadas se eleva reduzindo o observador a reflexo remoto dos espelhos côncavos – impondo distanciamento e veneração, apontando, enfim para um *além* do homem através de uma linha de fuga horizontalizada, um ‘dedo’ apontando para o céu –, o templo de Emesa, guardando a pedra negra pretensamente caída do céu, portanto presidindo o culto do interior dele, no meio dele, tem a vantagem de aplanar as dimensões, torna-las acessíveis a todos, autorizando naquelas involuções a que se entregam os circunstantes a possibilidade de um retesar de forças conduzido coletivamente em um plano horizontalizado de encontros.

²⁷⁹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 417. Tradução minha. No original: « Sous le sol, le temple descend en spirales vers les profondeurs ; les chambres des rites s’entassent, se succèdent verticalement ; c’est que le temple est comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai. »

Ali não há um sacerdote-ator postado em um palco ativo – ou supostamente ativo – e um público espectador na condição de observador-receptor, o culto a El-Gabal no templo de Emesa, por seus movimentos espiralares em que ascender e descender são um único e mesmo deslocamento já que se percebe, segundo a descrição de Artaud, uma total ausência de transcendência, acolhe como sua melhor descrição a *imanência do sagrado*, espaço em que o sagrado vem habitar e adota a concretude de um meteorito negro, de uma pedra sagrada em formato cônico – pois “há pedras que vivem, como plantas ou animais vivem”.²⁸⁰ No templo de Emesa, o sagrado tem concretude, materialidade, impõe-se como matéria dura.

Aliás, o formato geométrico cônico pode tanto ascender em seu vértice, quanto descender por sua maior face contra o chão, refletindo uma indecisão entre o baixo e o alto, entre o longe e o perto, entre o além e o aqui, entre, enfim, o espírito e a carne. É o equilíbrio metafísico entre a ativação de forças suscitada pelo culto e a concretude de tudo o que age e solicita, rasga e impele a carne do homem nesse lugar onde tudo é verdadeiro, tudo é *cru*. A descrição do culto deixa sobressair os paradoxos aparentes de uma operação feita pelo espírito na carne e de uma carne que intumesce o espírito, tudo no mesmo gesto carregado de sacralidade, ou seja, de *atualidade*.

Pouco antes, Artaud havia se utilizado de uma descrição de Luciano de Samósata do templo consagrado então à Astarte em Hierápolis. O texto do autor grego é acusado por Artaud de exotismo e superficialidade, de apego aos detalhes exteriores e documentais, de fato, “nunca sua descrição é mais exterior do que quando faz menção de violar suas entranhas, de se introduzir nos seus segredos.”²⁸¹ Apesar dessa compreensível deficiência, em que se peca por *exterioridade*, Artaud observa algo de útil e importante na compreensão daquele culto:

Essa descrição tem a vantagem de fixar certo número de detalhes concretos, ainda que superficiais, ela também precisa esse gosto inato pelo decoro, esse amor por prestígio, verdadeiro ou falso, em um povo cujo teatro não está na cena, mas na vida.²⁸²

²⁸⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 410. Tradução minha. No original: “il y a des pierres qui vivent, comme des plantes ou des animaux vivent”

²⁸¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 416. Tradução minha. No original: “jamais sa description n’est plus extérieure que quand il fait mine de violer ses entrailles, de s’introduire dans ses secrets.”

²⁸² ARTAUD, *Œuvres*, p. 416. « Cette description a l’avantage de fixer un certain nombre de détails concrets, bien que superficiels, et elle précise ce goût inné du décorum, cet amour des prestiges, vrais ou faux, chez un peuple où le théâtre n’était pas sur la scène, mais dans la vie. »

Ter o teatro na cena ou ter o teatro na vida é a precisa diferença entre fazer do teatro uma liturgia cênica ou reencontrar o teatro que sobeja a própria vida. Os mistérios e cultos do oriente exercem um tal fascínio em Artaud que o renascimento do culto a El-Gabal operado pelo imperador sacerdote, subitamente parece fornecer o *programa* indispensável do conjunto de procedimentos capazes de atualizar a arte teatral, desafiando seu caráter representativo em função de uma comunhão sagrada com a dramaturgia das forças, estas últimas impelidas pelos acontecimentos excepcionais proporcionados por um sacerdócio que, no fim das contas, é apenas compromisso com a vida. Onde há vida, realidade, existência, não há teatro, mas cabe ao teatro despido da ilusão, atingir a realidade, amplificá-la, torná-la ativa em seu próprio meio. Tal é a aporia que remonta à renovação do Teatro da Crueldade.

Mas como ativar os dramas da própria existência? Como reduzir o teatro à apresentação do verdadeiro, à constatação da crueldade do real? Como convidar todos a executarem esse espetáculo coletivo de comunicação reencontrada? Em suma, como ativar seu poder de *contaminação*, de *epidemia*, de *peste*?

Um caminho para responder essas perguntas, nós o encontramos nos escritos dedicados ao imperador. Não há qualquer dúvida de que Heliogábalo levantou em algum momento suspeitas não só nos historiadores e biógrafos – consequentemente atribuindo a sua passagem um permanente risco de dissolução – mas também no senado, na guarda e em alguma medida nos homens influentes de seu tempo. As descrições de seu curto período no posto mais alto de Roma ressaltam os perigos da instalação de um tipo de *praga* que poderia minar de dentro a saúde do império e de suas colônias. A licenciosidade do imperador criança e o desrespeito à conveniência são enfatizados em várias biografias posteriores ao seu assassinato e até mesmo o uso insistente da alcunha de Heliogábalo, nome da deidade por ele cultuada, busca privá-lo da linhagem dos Antoninos, como observa John Stuart Hay ao analisar a preponderância dos escritos que apontam para a anormalidade e a exceção, principalmente nos séculos que sucedem a sua morte.²⁸³

Sendo possível que a informação histórica tenha, com fins moralizantes, ‘depravado’ a figura de Heliogábalo, o texto de Artaud aventura-se em substituir os inúmeros aspectos supostamente negativos ou indesejáveis por sua versão absolutamente indispensável e

²⁸³ HAY, 1911, p. VII.

próspera. A ameaça de uma praga ou uma epidemia sobre o império romano, sintetizadas na figura do imperador, transmudam o sentido de doença em saúde. É o império dos Antoninos que sofre de um mal que o arrasa e Heliogábalo representa aquele que pode, através da recuperação mística, através da *anarquia* – outro nome para a marcha da metafísica em atividade –, trazê-lo de volta à saúde, fazê-lo reencontrar com o essencial. Se conseguirmos descrever o que significa a *anarquia*, compreenderemos o funcionamento da máquina de desmoronamento introjetada no império pela figura do imperador, a epidemia que ameaçava destroçá-lo encaminhando a história de Roma para outra direção completamente diversa da que conhecemos.

Artaud, ao final do capítulo I, antecedendo uma longa exposição sobre “A guerra dos princípios” assim define a *anarquia* de Heliogábalo:

Desde muito pequeno, Heliogábalo tinha o sentido da unidade que está na base de todos os mitos e de todos os nomes, e sua decisão de se chamar Elagabalus, e o encarnçamento com que se obstinou em fazer esquecer sua família e nome e identificar-se com o deus que o cobre, é uma primeira prova de seu monoteísmo mágico, que não apenas é verbo, mas ação.

Esse monoteísmo mágico, logo, o introduziu nas obras. E é esse monoteísmo, essa unidade de tudo que entorpece o capricho e a multiplicidade das coisas, o que eu chamo anarquia.

Ter o sentido da unidade profunda das coisas é ter o sentido da anarquia; e do esforço necessário para reduzir as coisas levando-as à unidade.

Quem tem o sentido da unidade, tem o sentido da multiplicidade das coisas, desse aglomerado de aspectos pelos quais se deve passar para reduzi-las e destruí-las.

E Heliogábalo, como rei, encontra-se no melhor lugar possível para reduzir a multiplicidade humana, e levar por meio do sangue, da crueldade, da guerra, até o sentimento da unidade.²⁸⁴

Em poucas palavras, podemos dizer que o trunfo de Heliogábalo é a capacidade de conduzir e imergir a multiplicidade na unidade, conduzir *determinada* multiplicidade de aspectos a um tipo de unidade, esta unidade não é uma generalidade comum, é a *anarquia*.

²⁸⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 425. Tradução minha. No original: « Héliogabale a eu de bonne heure le sens de l'unité, qui est à la base de tous les mythes et de tous les noms ; et sa décision de s'appeler Elagabalus, et l'acharnement qu'il mit à faire oublier sa famille et son nom, et à s'identifier avec le dieu qui les couvre, est une première preuve de son monothéisme magique, qui n'est pas seulement du verbe, mais de l'action. / Ce monothéisme, ensuite, il l'introduit dans les œuvres. Et c'est ce monothéisme, cette unité de tout qui gêne le caprice et la multiplicité des choses, que j'appelle, moi, de l'anarchie. / Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie, – et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité. Qui a le sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspects par lequel il faut passer pour les réduire et les détruire. / Et Héliogabale, en tant que roi, se trouve à la meilleure place possible pour réduire la multiplicité humaine, et la ramener par le sang, la cruauté, la guerre, jusqu'au sentiment de l'unité. »

Ele faz da sua iniciação ao culto de El-Gabal a oportunidade de perder o nome e a lei – renuncia simultaneamente à lei familiar e à lei do estado, no seu caso faces do mesmo projeto de poder – em favor da desintegração própria dos que acolhem a radicalidade da multiplicidade na unidade, isto é, na *anarquia*. Torna-se uma *anomia*, abandonando tanto a legalidade do que reprime, seja a força do estado ou sua versão sintetizada, a família de estado, quanto à repressão do que nomeia, o nome próprio que transige parcialmente para repetição dos Basianus e Antoninus bem como toda a dinastia severa, refazendo infinitamente o ciclo das poluções e coerções.

O monoteísmo mágico de Heliogábalo, como Artaud o define, é não postar-se frente a uma deidade associando-se a ela, mas fazer de si próprio uma deidade através da sequência de abandonos da sua iniciação. Quando realiza essa conversão, faz do verbo ação. Verbo que age nele mesmo antes de qualquer coisa, pois nenhuma anarquia pode ser uma imposição da exterioridade, a anarquia nasce da solicitação dos aspectos sedutores da experiência vivida amplamente, irrepetível em princípio. Assim, o monoteísmo mágico de Heliogábalo, unido à sua posição de rei, multiplicam as possibilidades de que ele encaminhe um *povo*, que crie um *povo* – exista ou não esse grupo, é uma potencialidade ou possibilidade de conversão, um *povo por vir* – a ser o povo de El-Gabal, suscitando de um posto aparentemente regulatório e centralizador encaminhamentos que negam as disposições regulares dessa mesma posição.

Devemos recorrer a Deleuze para compreender melhor as noções de unidade e multiplicidade. Sendo um filósofo que deve consideravelmente a construção do seu pensamento às leituras de Artaud – não há uma única obra de criação filosófica sem menção ao dramaturgo da crueldade –, e sabendo que o próprio de sua filosofia é a inauguração tantas vezes postergada ou falsificada por filósofos de épocas e tendências distintas de uma “filosofia da diferença” – também Clément Rosset afirma que essa filosofia, a que ele nomeia trágica, ainda não começou –, supomos encontrar nele os mais importantes indícios de como foi possível à Heliogábalo efetuar a transição entre a unidade e a multiplicidade, portanto, entre o caráter abstrato do uno e a realidade do múltiplo. É interessante observar que, em Deleuze, os conceitos são dramatizados, encontramos em sua filosofia não só Heliogábalo, mas Artaud, *le momo*, os Tarahumaras, entre outros personagens-conceituais aptos a operar o verdadeiro movimento da filosofia da diferença.

Uma obra em que notadamente observamos a presença de Artaud é *Diferença e repetição* (1968), considerada obra inaugural no sentido de um fazer filosófico já cuidadosamente preparado pelos livros anteriores de história da filosofia.²⁸⁵ Há no Prólogo uma interessante associação entre o Teatro da Crueldade e o funcionamento dos conceitos: “Eles [os conceitos] têm esferas de influência em que, como veremos, se exercem em relação a ‘dramas’ e por meio de uma certa ‘crueldade’”.²⁸⁶ Os dramas remetem de forma indiscutível às relações, por exemplo, entre o teatro e a alquimia em *O teatro e seu duplo* (1938): a crença no “drama essencial [...] esposa o segundo momento da Criação, aquele da dificuldade e do Duplo, da matéria e do adensamento da ideia”.²⁸⁷ Em outras palavras, haveria uma característica de dramatização no movimento do conceito, ele próprio convertido em um Duplo como determinação de algo que só pode determinar-se – perdoem-nos a tautologia – a partir dele em um momento segundo da criação, tempo próprio da filosofia.

O filósofo, a exemplo dos antigos alquimistas e lançando mão de um intelectualismo rigoroso – um *programa*, digamos –, seria, assim, o responsável por extrair desses dinamismos que subjazem ao Cosmos os dramas essenciais que conteriam de um modo “simultaneamente múltiplo e único”,²⁸⁸ orientado e dividido, os princípios de todo drama. A filosofia, como a alquimia, como o teatro imaginado por Artaud, como a anarquia de Heliogábalo, é um procedimento que cria algo, presente os dramas que conduzem a essa criação, sendo por isso fiel a eles.

Acrescenta-se ainda que, como consequência dessa lealdade na dramatização, o filósofo presente um risco ainda maior, o de que esse dinamismo se converta em catástrofe, em caos ou pura indiferenciação: aí intervém a crueldade, “a determinação, o ponto preciso em que o determinado entretém sua relação essencial com o indeterminado, a linha rigorosa, abstrata, que se alimenta do claro-escuro”.²⁸⁹ Decorre daí que os conceitos se fazem a partir

²⁸⁵ Os livros da dita primeira fase formam certamente um campo comum com suas variações e problemas cruzados, ou como Deleuze afirma em entrevista a Raymond Bellour e François Ewald, “todos os autores de que me ocupei tinham pra mim algo em comum. E tudo tendia para a identidade Espinosa-Nietzsche.” (1992, p. 169).

²⁸⁶ DELEUZE, 2006, p. 17.

²⁸⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 534. Tradução minha. No original: « le drame essentiel [...] que épouse le second temps de la Création, celui de la difficulté et du Double, celui de la matière et de l'épaississement de l'idée. »

²⁸⁸ DELEUZE, 2006, p. 52.

²⁸⁹ DELEUZE, 2006, p. 56.

de certos dramas, formas de determinação que os colocam em movimento, circulações que se fazem na tênue linha capaz de colocá-los a perder. O traço comum a todo o pensamento comprometido, o traço de crueldade de todo pensamento, será manter-se firmemente à beira do abismo e do caos, acompanhando as fissuras breves que provém a comunicação entre as dimensões do determinado e do indeterminado. Assim, o motivo de resistência por grande parte da filosofia, é que permaneça afeita prioritariamente ao imutável e estável, aplicando a determinação ao indeterminável sem propor qualquer comunicação redentora entre eles.

Heliogábalo, no entanto, não constrói conceitos, não é um filósofo que tem por obra o conceito – ele pertence à esfera mística, se por isso entender-se a união com a ‘natureza’ das coisas que o artifício místico-teatral permite. Sua tarefa, tenta nos convencer Artaud, desde a iniciação ao culto de El-Gabal, é bem diferente daquela atribuída ao filósofo, embora possa guardar afinidades com ele em muitos pontos como descrevemos acima. A obra do imperador é, no fim, o próprio Heliogábalo: ele não se contenta em elaborar proposições, dramatizar ideias ou convencer qualquer um que seja da realidade de sua tarefa, ele ambiciona, ao contrário, estar à altura de fazer dele próprio a obra de uma metafísica em atividade, autodramatização, portanto.

Repetindo ainda uma vez, ao colocar o sentido da unidade, Heliogábalo coloca igualmente o sentido da multiplicidade: quando Édipo lamenta a unidade do assassino com o filho, do filho com o incestuoso, do Édipo de Tebas com o Édipo de Corinto, encontra a multiplicidade na unidade carregada de julgamento moral, Heliogábalo, por sua vez, encontra a ausência de moral na adoção de um agenciamento de si próprio em corpo e espírito na zona limítrofe que o faz flertar com a multiplicidade, embora mantendo certa lucidez, certa unidade capaz não só de servir à sustentação de seu próprio experimento, como também trazer para a zona de sua atividade outros iniciados, *contaminá-los* de alguma maneira.

Por isso Artaud pensa encontrar em Heliogábalo menos os traços imprecisos do andrógino, isto é, de uma identidade imprecisa, cambiante, do que a antecipação violenta da *anarquia*, – “muito mais que o andrógino, é a ideia da ANARQUIA.”²⁹⁰ De fato, o imperador não é a comunhão dos contrários, o ponto de equilíbrio uno da multiplicidade, mas a luta, a

²⁹⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 452. Tradução minha. No original : « Mais ce qui beaucoup plus que l’Androgyne apparait dans cette image tournante [...] c’est l’idée de l’ANARCHIE. »

guerra, o gesto violento que faz o masculino devorar o feminino, o feminino minar o masculino, motivo pelo qual se torna um risco para um império: não são seus traços dúbios que assombram, mas, principalmente, seu potencial *agitador*. Como personagem de Artaud, Heliogábalo povoa a zona em que o determinado entretém relações – no sentido corrente de cópula, de sexualidade – com o indeterminado, em que a unidade entretém relações, enfim, com a multiplicidade, a natureza violenta desses encontros, a dramatização dessas forças coloca a descoberto a atividade que subjaz toda determinação calma, toda identidade assumida sem agitações.

O caso é que Heliogábalo, o rei pederasta e que se quer mulher, é um sacerdote do Masculino. Ele realiza em si mesmo a identidade dos contrários, mas não sem dificuldade, e sua pederastia religiosa não tem outra origem que uma luta obstinada e abstrata entre o Masculino e o Feminino.²⁹¹

Uma outra importante constatação: para que a *anarquia* se efetive como operadora dessa linha tênue e mantenedora do espaço de permanente luta, ela deve se associar às variações da *feira*. O culto à El-Gabal é a versão para a *feira* de Heliogábalo – ademais, enfatiza Artaud, em um lugar onde tudo é real, não há divisões que coloquem a *feira* entre os eventos desimportantes, no sentido de puro divertimento ou catarse coletiva, e o culto entre os eventos religiosos, carregados de gravidade, todo acontecimento faz parte de uma única celebração que compete à vida, todo acontecimento é global e arrisca os homens por inteiro.

Deve-se, para isso, abandonar do culto qualquer ideia de liturgia, de conjunto programático fixo, manual de instruções. Já afirmamos que a liturgia pertence à representação vazia, agora complementamos que a *feira* pertence à *anarquia*. Pelo que ela tem de repetição do ‘irrecomeçável’, lembra-nos Deleuze,²⁹² a *feira* eleva a cada vez o evento à enésima potência, ativando as forças que a liturgia ignora enquanto repetição procedimental. Ao assumir o nome do deus a quem presta culto, Heliogábalo não ‘acrescenta’ qualquer determinação a El-Gabal, a deidade Síria, nenhuma determinação particular ou atributo próprio – assim como Basianus ou outro sacerdote antes dele também não acrescentariam,

²⁹¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 436. Tradução minha. No original: « Toujours est-il qu’Héliogabale, le roi pédéraste et qui se veut femme, est un prêtre du Masculin. Il réalise en lui l’identité des contraires, mais il ne la réalise pas sans mal, et sa pédérastie religieuse n’a pas d’autre origine qu’une lutte obstinée et abstraite entre le Masculin et le Féminin. »

²⁹² DELEUZE, 2006, p. 20.

supondo que se interessassem por essa versão viva da festa – contrariamente, Heliogábalo eleva o primeiro El-Gabal a enésima potência, reativa por multiplicação e não por simples soma. Quando o sacerdote repete no sentido mimético o gesto sagrado e orienta os devotos a que façam o mesmo, como em um jogo de reflexão, ele age à maneira da soma, à maneira da liturgia. Documenta com a mesma eficácia de um calendário a necessidade de repetir por tradição, por dever, por ordem. Quando, no entanto, o sacerdote convida à *festa*, o gesto sagrado exige outros gestos que difiram esse primeiro, outras involuções, outros agenciamentos imprevisíveis, porque se acredita singular e sem equivalente, no entanto capaz de fazer proliferar *sobre*, estender-se *sobre*. A festa procedimentaliza o contágio.

A *anarquia* recorre à *festa* exatamente porque nela encontra a maneira ao mesmo tempo não coercitiva de proliferação e singular de aceitação e repetição, posto que se coloca na diferenciação infinita. A *festa* igualmente é algo que começa ‘no meio’. Dissemos por hábito que Heliogábalo é um gatilho estourando a dramatização das forças, precisamos nos corrigir agora. Heliogábalo não começa nada, não pode começar, ele inicia do meio, sabe que é da natureza das coisas, isto é da natureza do artifício que é a festa, começar no meio, seu grande entusiasmo é colocar-se nesse meio e responder à solicitação de proliferação como qualquer outro homem atento poderia alcançar.

Dessa constatação, fica claro que, para Artaud, o sacerdote na figura de Heliogábalo não propõe um começo, mas movimenta a partir do meio, dessa forma fazendo prescindir de si mesmo – se de início já prescindimos do teatro, porque não prescindiríamos do dramaturgo? E ele já não terá prescindido de si ao abandonar-se à *anomia*? Uma vez colocada em atividade, uma vez contaminando os homens, a metafísica abriria uma porta que apenas um esforço obstinado e uma ignorância completa conseguiriam fechar aos seus iniciados. O culto à El-Gabal é o *meio*, no sentido tanto de que as coisas já começaram, quanto o *meio* no sentido do artifício adequado à consecução do movimento que demove as multidões ali concentradas.

Heliogábalo pagou com a vida sua encarnação, mas Artaud, mesmo não correndo o risco de ser assassinado, pelo menos não da mesma maneira, já cumpre essa dívida ao colocar-se na iminência de vida e morte que representa o mergulho em um *nada* de teatro – e nesse sentido devemos lembrar que Artaud passou por várias mortes e vários renascimentos. Mais

do que isso, expondo-se à desintegração própria da *anomia*, ele ousa repetir infinitamente a morte de Heliogábalo, é preciso que ele o faça, que assuma todos os nomes e, como o cadáver do imperador, circule entre excrementos, sangue e carne no subterrâneo por tempo indeterminado.

A Elagabalus Basianus Avitus, ou chamando-o de outra maneira Heliogábalo, já lhe concederam o apelido de Varius, porque foi formado de múltiplas sementes e nascido de uma prostituta; logo lhe deram os nomes de Tiberiano e de Arrastado, porque foi arrastado e lançado ao Tibre depois que tentaram fazê-lo entrar no esgoto; uma vez que ao se depararem com o esgoto, tendo os ombros demasiado largos, tentaram limá-lo. Assim, cortaram a pele e deixaram à mostra o esqueleto, que queriam manter intacto; então podiam agregar os nomes de Limado e Aplanado. Mas uma vez limado, ainda era, sem dúvida, demasiado largo, balançaram, então, seu corpo sobre o Tibre que não chega até o mar, seguido, a alguns redemoinhos de distância, pelo cadáver de Julia Soemia. Assim termina Heliogábalo, sem inscrição e sem tumba, porém com atrozes funerais. Morreu covardemente, mas em um estado de rebelião franca; e tal vida, coroada por semelhante morte, creio que não necessita nenhuma conclusão.²⁹³

§2. Conversão: *O teatro e seu Duplo*

O teatro e seu duplo (1938) é a obra mais célebre de Artaud e, como muitas das realizações anteriores, é formada por uma recolha de textos escritos em ocasiões distintas, nesse caso entre 1931 e 1935, portanto contemporânea de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* e outros escritos abarcando o mesmo período de errância em arquivos de bibliotecas, a mencionada imersão na biografia do imperador romano. Os textos de *Le Théâtre et son Double* compreendem, portanto, desde os primeiros anos que sucedem a dissolução do Théâtre Alfred Jarry, passando pelo impacto da exposição colonial de 1931 em Paris, até a única montagem sob orientação das teses do Teatro da Crueldade, a peça *Les Cenci*, em 1935. Em 1936 sucede a conhecida viagem ao México, resultando em vários textos sobre os *raramuris*

²⁹³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 471. Tradução minha. No original: « On a déjà ajouté à Elagabalus Bassianus Avitus, autrement dit Héliogabale, le sobriquet de Varius, parce que formé de semences multiples et issu d'une prostituée ; on lui a donné par la suite les noms de Tibérien et de Traîne, parce que traîné et jeté dans le Tibre après qu'on essayé de le faire entrer dans l'égoût ; mais arrivé devant l'égoût, et parce qu'il a les épaules trop larges, on a essayé de le limer. Ainsi, on a fait partir la peau en mettant à vif le squelette que l'on tient à laisser intact ; et l'on aurait pu alors lui ajouter les deux noms de Limé et de Raboté. Mais une fois limé, il est encore trop large sans doute, et on balance son corps dans le Tibre qui l'entraîne jusqu'à la mer, suivi, à quelques remous de distance, du cadavre de Julia Soemia. / Ainsi finit Héliogabale, sans inscription et sans tombeau, mais avec d'atroces funérailles. Il est mort avec lâcheté, mais en état de rébellion ouverte ; et une telle vie, qu'une mort pareille couronné, se passe, il me semble, de conclusion. »

e a cultura mexicana – ou Tarahumaras como Artaud prefere grafar, seguindo a castelhanização do nome designando o gênero masculino – resultando no aprofundamento dos temas já presentes em *Le Théâtre et son Double*, dessa feita por um viés ritualístico.

Escrever sobre *Le Théâtre et son Double* é frequentemente incorrer em redundâncias, em repetições de vários tipos, intervindo em um amplo campo de prática e experimentação que muitas vezes obscurece a própria leitura desinteressada de onde poderia, com alguma sorte, surgir algo de novo. Sabe-se que esse é o texto mais conhecido e mais lido de Artaud, fonte constante de uma rica teoria e prática teatrais que se confunde com a história do teatro vanguardista no séc. XX. Demarcar, por exemplo, as contribuições das teses de Artaud, seria uma tarefa fadada previamente ao fracasso: “Se a contribuição de Artaud pode ser comparada a uma grande herança onde cada um tem liberdade para se inspirar, então os herdeiros são efetivamente muito numerosos.”²⁹⁴ De fato, ocupando um lugar chave da sua produção, *Le Théâtre et son Double* é tanto a obra da qual já se falou demasiado, da qual já se tagarelou excessivamente, como aquela de que sempre se pode falar, sobre a qual é preciso retornar, esclarecer, lembrar.

Em primeiro lugar, porque a obra mais conhecida de Artaud é tematicamente abrangente para ir desde a crítica da cultura até os exercícios de respiração guiados por leituras cruzadas da cabala, do hinduísmo, e de inúmeras tradições orientais e ocidentais sejam elas do domínio religioso, artístico ou filosófico. Depois, porque além da abrangência, a linguagem empregada é, de tal modo, dominada pelo gesto e pelo corpo que a simples leitura estática não seria suficiente: é um livro para se ler em movimento, obra absolutamente gestualizada do início ao fim. Nietzsche dizia que só valem as ideias que se tem em movimento, andando, saltando, *Le Théâtre et son Double* nada mais faz do que retomar essa tradição, nesse sentido é verdadeiramente um *livro do teatro* e feito para *atores*. Entre o risco da repetição e a busca de um novo trajeto de leitura, nos colocaremos a meio caminho: importa saber em que medida as teses a propósito do Teatro da Crueldade e suas realizações reafirmam a nossa hipótese de pesquisa baseada em determinada recuperação da experiência trágica, identificada com a crueldade que preside o teatro de Artaud. Muitas dessas questões

²⁹⁴ VIRMAUX, 2009, p. 235.

já foram antecipadas, mas ainda assim é preciso pontuar alguns desenvolvimentos em trechos chave da obra. É o que nos propomos.

§2.1 Prefácio crítico

Artaud traça ao longo de *Le Théâtre et son Double* inúmeros refinamentos da questão do homem[de]teatro ou homem-teatro, característico de uma cultura em ação, mas não se posiciona logo de início na crítica desses homens antitrágicos, morais, resultantes da cultura esvaziada do seu século, contrariamente, ele prefere começar pela crítica mais ampla da cultura, ou mais precisamente, na crítica de *certa ideia* que se faz da cultura. Admitindo-se que o homem ocidental de seu tempo não corresponde ao homem heroico imaginado, que ele ainda não aprendeu a ser cruel, que não está conciliado com a existência ou sequer ousou empreender um esforço nessa direção, indiferentemente inserido em uma cultura esvaziada de sentido, Artaud, antes mesmo de oferecer os programas pelos quais o teatro poderia convidar à *conversão* e demovê-lo de um estado de inércia, prefere apontar os motivos desse homem permanecer nesse estado de decadência permanente, de sono sem sonhos: a decadência do homem corresponde, segundo ele, à decadência bem mais ameaçadora da própria cultura, a ideia equivocada e inefetiva que fez dela no ocidente quando não um divertimento, uma marca de prestígio classista.

É porque a cultura se tornou débil em inventar novas formas de existência que o homem ocidental passa a vida exaltando a seriedade com a responsabilidade das crianças, isto é, a responsabilidade dos ignorantes ainda mais afeiçoados aquilo em que o significado está na veneração, sem questionamento ou repercussão, de uma arte distraída catalogada no panteão dos grandes autores. Espécie de liturgia de iniciados formada por alguns nomes ou obras ditas excepcionais que não atinge as massas e nem pretende: “Se a massa não recorre

mais às obras-primas literárias, é porque as obras-primas são literárias, quero dizer, fixadas, e fixadas em forma que não respondem mais às necessidades do tempo.”²⁹⁵

Artaud lamenta, logo no início do prefácio, que viva em uma época em que a cultura está divorciada da vida, lamenta que haja uma ruptura “entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas.”²⁹⁶ Para o dramaturgo da crueldade, a cultura deve agir como um duplo: deve ser uma forma de *exercer* a vida, forma refinada e ao mesmo tempo bruta de se reconectar com a existência, logo, a arte será menos um divertimento do que uma passagem *interessada* da vida. Ora, o divórcio da cultura da vida é o princípio do universo moral por excelência: só existe ser moral quando extraímos um pensamento com força de coordenar os atos, de organizá-los, distribuí-los, avaliá-los. Em suma, quando fazemos da cultura e da arte um monumento de exaltação de que resultam a reflexão racionalizada, tocando apenas seus sistemas, suas formas, suas representações ao invés de sermos impulsionados pelo no que nela demove e faz agir. Tal é o modo de apropriar da cultura à maneira de um manual ou de um código-fonte que nos descreve e determina.

Exaltamos os sistemas que criamos e colocamos nossa vida sob sua constante vigilância, como quem instrui seus próprios algozes. Mais do que isso, quando fazemos desse pensamento divorciado, desse conjunto de premissas infatigáveis e permanentes a origem e direcionamento de nossos atos, quando coroamos os prejulgamentos e o aplicamos a uma finalidade última que é, no fim, a totalidade da nossa vida, a cultura se torna simplesmente um aborto da vida. Uma arte moral e moralizante, isto é, voltada para o apaziguamento e suspensão sobre a vida é a consequência evidente desse estado de coisas e motivo pelo qual se deve rejeitá-la.

Mas será possível uma inversão, uma *conversão* da cultura desinteressada, concernindo outra coisa que não a vida, em cultura interessada, ativa? Para Artaud, essa *conversão* começa colocando a arte, nesse caso não só teatral, mas principalmente ela, na responsabilidade de criação de novos modos de pensamento e existência, fazendo da arte um *motor* da vida, um impulsionadora dos modos existência, um artifício de recobrimento do real. Enquanto a

²⁹⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 551. Tradução minha. No original: « Si la foule ne vient pas aux chefs-d'œuvre littéraires c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires, c'est-à-dire fixés ; et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps. »

²⁹⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 505. Tradução minha. No original: « entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation. »

moral se sustenta através do apartamento de um conjunto determinado de prejudgamentos assumidos com possibilidade de substituição e escolhidos segundo as inúmeras conveniências da história nas suas várias épocas – veja-se, por exemplo, o método de prospecção da origem dos preconceitos morais em *A genealogia da Moral* de Nietzsche²⁹⁷ –, portanto regendo a vida ao contrário de dela descender, a verdadeira arte teria a força de desfazer a cisão reencontrando a possibilidade feliz de uma espécie de puro totemismo da cultura.

O totemismo é um termo recorrente em Artaud e significa a busca de uma simplicidade fundamental contra o dualismo de uma cultura suspensa sobre a vida, em outras palavras, o totemismo da cultura de Artaud se escreve pela simples coincidência de que todo ato, seja ele estético, político ou intelectual é igualmente passagem de vida, é vida *em ação* ou metafísica em atividade. O totemismo, na concepção do Teatro da Crueldade, busca a coincidência radical entre a natureza e a cultura, com a condição que a vida seja já teatro e o teatro seja, enfim natureza, artifício cinzento capaz de sublevar as feridas formadas por esses encontros felizes.

Assim, de um lado, encontramos uma cultura de *monumentalização*: a monumentalização pressupõe a lei, a tradição, o olhar condescendente, a separação, a cisão, a ordem. Do outro lado, encontramos o *totemismo*: pressupondo a integração, o jogo, a irresponsabilidade, a troca, a ação, a superação das dualidades, o ultrapassamento dos prejudgamentos. De um lado, o monumento prescrevendo a atividade regulatória e distribuindo a lei até os limites de sua influência – que a arte ensine e ensisme o homem, por isso os monumentos são construídos em um espaço central das comunidades, um lugar simbólico de vigilância da lei –, de outro o totem agindo e fazendo agir – que a arte perca os homens; os totens rituais, em contrapartida, ocupam um lugar que ‘inventa’ a própria comunidade, um lugar especial de congregação atuante que apenas pelo passe operado coletivamente se torna sagrado, isto é, real –; aquele prescrito à regra da interpretação infinita sobre dados finitos a sua volta, este agindo segundo o movimento anárquico de sugestões finitas em um campo de atividade potencialmente infinito. Por último, de um lado a arte descarnada postada acima, arte que mais propriamente inventa a noção do ‘baixo’ e do ‘alto’, do ‘acima’ e do ‘abaixo’ – os teatros em que a cena e o espectador não ocupam o mesmo nível,

²⁹⁷ NIETZSCHE, 2009.

não agem no mesmo lugar, não estão à mesma altura, não compõem um sentido coletivo —; de outro, a arte que transcorre no plano aberto de um horizonte de *fésta* e de encontro.

Sobre o totemismo propriamente dito, é importante demonstrar que não se trata de um termo usado a esmo por Artaud. A própria separação entre natureza e cultura, pergunta que funda a antropologia, é respondida segundo determinada acepção. Lévi-Strauss sustenta a tese de que, na pretensa cisão entre o dado natural, biológico e o dado cultural, o tabu do incesto, dado universal das relações, seria o indício de uma não separação absoluta entre os âmbitos, servindo o tabu para a promoção da sociabilidade e a cultura para reforçar as proibições ‘naturais’, em um tipo de cumplicidade estrutural.²⁹⁸ Às formas do totemismo, então, igualmente são reservadas esse caráter mediador entre os dados da natureza e os simbólicos-culturais. Artaud pensa em uma cultura que pretensamente perdeu essa cumplicidade, porém, ele não pretende retomá-la na forma do tabu ou das proibições. Contrariamente, ele pretende adotar um totemismo perspectivista, no sentido que conhecemos através de Viveiros de Castro, isto é, para Artaud não é a natureza um dado universal e a cultura um dado particular, pelo contrário, é a cultura que é um dado universal e a natureza um de seus sentidos operatórios.²⁹⁹ Assim, superar a cisão entre natureza e cultura é reconhecer na experiência a eminência do artifício: a cultura é um artifício da natureza, portanto, toda natureza é, no fim das contas puro artifício. Isso não nega o totemismo, mas o reafirma, reconhece que a origem de todo totemismo é uma imersão heroica em um espaço em que tabu e restrição são dados construídos, mais do que isso, que não se trata de restaurar a natureza, mas de realizar o jogo do artifício com a alegria ausente de qualquer pretensão naturalizante ideal:

Tanto o artifício quanto a existência em geral são apreciados e assumidos por serem artificiais; a afirmação do real determina um gosto do artifício pelo artifício, é um gosto do real por ser artificial: não há nenhuma outra felicidade para atormentar, aberta ou secretamente, a consciência do artista artificialista, cuja felicidade é acolher o real sem segundas intenções naturalistas.³⁰⁰

Superar as dualidades e as cisões dos usos estáticos da cultura em nome das multiplicidades orientadas por uma simplicidade fundamental, a simplicidade trágica ou

²⁹⁸ LÉVI-STRAUSS, 1975.

²⁹⁹ VIVEIROS DE CASTRO, 1996.

³⁰⁰ ROSSET, 1989a, p. 113.

cruel, retirando disso um proveito de ator; e fazer do teatro o mecanismo capaz de realizar essa conversão: essa é a chave geral do projeto do Teatro da Crueldade. Como podemos perceber de antemão, não se trata apenas da conversão do homem moral em homem trágico, mas do estabelecimento de uma cultura trágica, da conversão da cultura desinteressada em cultura trágica ou cruel, portanto radicalmente *interessada*. A mudança dessa cultura arrastará consigo o ser do homem e a natureza finalmente poderá se dizer cultura, ideia sem dúvida, difícil. O Teatro da Crueldade, espécie de recuperação mágica do teatro e reinvenção mística do homem, *estética* segundo o conceito conhecido de Lacoue-Labarthe para definir éticas inspiradas em estéticas,³⁰¹ será assim o mecanismo capaz de reencontrar a cultura na natureza no mesmo passo em que sustenta a natureza no homem: cultura-natureza corresponde a homem-natureza, radicalização conceitual de uma prática na qual o teatro será um artifício realizador que conduziu Artaud até seus últimos dias.

Até o subcapítulo anterior atuamos à sombra de dois termos operatórios: o *chamamento*, mais claro na fase de ontodramaturgia, e a *epidemia*, enfatizada, sobretudo, a partir do Théâtre Alfred Jarry e na escrita de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, em associação direta, deste modo, com os anos teatrais. Resta-nos falar do decurso das várias *conversões*: cultura-natureza, homem-natureza homem[de]teatro, homem-trágico etc. Que significa então a *conversão*?

§2.2 Dois níveis da revelação: giro sobre si mesmo e mudança de direção

Recordando o que foi escrito nesta pesquisa a propósito da conversão de Édipo em figura trágica, dissemos que a *conversão*, funciona enquanto *giro sobre si mesmo*, na medida em que o homem acometido pela armadilha trágica, contaminado por uma visão sem volta, vê-se desde sempre capturado por ela, o homem pretensamente moral sempre foi trágico, portanto, a moral antes assumida sem temores e com toda reverência se converte subitamente em claudicante tábua de salvação, desespero frente ao aniquilamento moral e a vacuidade de princípios trazendo uma aterradora visão do niilismo. Veja-se, por exemplo, o apagamento

³⁰¹ LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 31.

da noção de culpabilidade que atravessa Édipo como aquele que recebe a maior das punições sem por isso ter qualquer responsabilidade concreta, sendo apenas necessário que acontecesse do modo como aconteceu, sendo absolutamente inevitável que assim devesse decorrer. E *mudança de direção*, pois o homem não pode, uma vez assaltado, prescindir daquilo que o captura, tornado trágico ele se coloca em uma experiência sem reverso, sem recurso, sem escapatória ou hesitação. Não são apenas as ações de Édipo que não podem mais ser revertidas, é sua própria condição que não pode em qualquer circunstância ser desassimilada.

A conversão, *giro sobre si mesmo e mudança de direção*, se dá como percepção de que o trágico nos concerne de forma antecipada, isto é, sempre esteve lá, e prospectiva, visível na conversão, permanecerá presente ainda que se abjure, ainda que se negue.³⁰² Uma de nossas constatações nesta pesquisa, diz respeito ao fato de que essas duas premissas, retomadas aqui rapidamente, concernem perfeitamente às teses do Teatro da Crueldade como apresentadas em *Le Théâtre et son Double*.

Giro sobre si mesmo: quando dissemos que o trágico se dá como *giro sobre si mesmo*, apenas reiteramos o campo de atuação da crueldade, a maneira como ela se revela ao homem como ‘já revelado’ e a disposição do Teatro da Crueldade em tornar essa experiência atual, a disposição para trazer de volta o que sempre esteve lá. É cruel tudo aquilo que aponta para a experiência não mediada, desde já presente, e que o ‘enredo’ trágico tem por finalidade, apenas, tornar visível, contrair certa visibilidade concreta – a origem de nossa apatia metafísica, pensa Artaud, é que tenhamos nos cegado olhando para além e acima quando o mais difícil e arriscado está, por assim dizer, a distância alguma, no nosso horizonte imediato de experiência.

Heliogábalo, na versão fulgurante de Artaud, nada mais fez do que buscar essa visibilidade concreta da experiência bruta e desmediada. Sua tarefa de sacerdote da crueldade iniciada pelo tensionamento de forças, pela dramaturgia concreta, experimentada no próprio corpo, ao final despedaçado pela sua guarda – renascendo Dioniso em Roma –, ato com força de atrair para o mesmo abandono o povo do sol, é a imagem perfeita daquele que convergiu para o *desde já lá*, que se entregou como um *dom*. Heliogábalo não busca a revelação de um segredo, mas a recuperação de um estado global, a imersão absoluta na vida, o reencontro

³⁰² Sobre isso, consultar o subcapítulo “Conversão”, na parte dois deste trabalho.

com tudo o que nela sempre esteve presente como no acordar das pessoas em coma profundo, subitamente uma tomada de consciência de que se está vivo, mas de forma mais assustadora, de que antes disso, quando não havia qualquer sinal, ainda assim *já* se estava vivo. Heliogábalo, desse modo, não é o profeta que anuncia, mas o sacerdote que apresenta para assentir. Esse assentimento é o *giro sobre si mesmo*: sempre fomos cruéis, sempre fomos trágicos.

Interessante observar que o assassinato do imperador corresponde parcialmente ao gesto de mutilação de Édipo, porém, enquanto neste a violência é ato imputável e moral, não representando uma revolta contra o que quer que seja, mas apenas confirmando o horror e subsequente castração necessários para expurgar a visão trágica de si e da cidade, em Heliogábalo, ela vem do exterior, é uma tentativa do estado romano de apagar a revelação a todo custo para que a figura do rei não arrisque a todos de uma contaminação sem volta.³⁰³ Édipo se transforma em mártir moral após a revelação de sua condição, exemplo de responsabilidade, Heliogábalo em símbolo da revolta até o limite em que joga sua própria vida.

Clément Rosset divide em três níveis a revelação trágica, os dois primeiros correspondendo à nossa análise. Ao efetuar o *giro sobre si mesmo*, o homem trágico perfaz o que ele chama de revelação do caráter *intransponível* da experiência trágica e, em seguida, seu caráter *irremediável*. Enquanto o primeiro se demonstra um traço da experiência que, uma vez revelado, não é possível ultrapassar, prescindir, recolocar na sombra, o segundo aponta para a impossibilidade de remediá-lo, de repará-lo.³⁰⁴ Para ambos, Édipo e Heliogábalo, trata-se de uma metamorfose sem retorno ou reparação, primeiro pela visão de irresponsabilidade e aniquilação moral, segundo por demonstrar que o agora revelado é o desde sempre presente.

Mudança de direção: Artaud pressente que a esse assassinio, a essa morte entre excremento e sangue coagulado, fruto de uma lealdade e revolta levada ao extremo, só pode sobrevir uma grande saúde, só se pode retornar sob a forma da *alegria*, demonstração de saúde experimentada no renascimento que sucede a doença e a morte, o aniquilamento necessário para assumir a visão de nossa condição – são recorrentes as imagens de destruição precedendo

³⁰³ Artaud não chega a aventar essa possibilidade, mas tudo indica que o governo de Heliogábalo mostrava-se aos olhos de Julia Mesa um tipo de ‘degradação’ colocando em risco seu projeto de poder. Além disso, em algum momento, os Basianus devem ter notado a impossibilidade de tutelá-lo nas decisões em qualquer medida.

³⁰⁴ ROSSET, 1990, p. 25.

algo de novo nos escritos de Artaud, embora esse aspecto possa ser identificado com as idas e vindas das casas de saúde, seu significado nos parece muito mais amplo, sem dúvida, faz parte das vicissitudes das contínuas revelações. Desse modo, da morte, supõe ele, advém sempre o renascimento – entendido como volta ou recuperação, a própria morte sendo apenas uma forma não identificável, no primeiro instante ainda de ignorância, da máxima saúde – daquilo que sempre nos perseguiu sem trégua, a realidade trágica ou cruel.

Lembremos que o destino de Édipo é mudar de direção, condenado que é a vagar sem rumo, aquiescendo com muita resistência à multiplicidade na unidade; Heliogábalo, por sua vez, perfaz o mesmo movimento, porém, desobrigando-se de qualquer caráter moral, de qualquer punição, de qualquer finalidade ou destino, em plena *alegria*: Heliogábalo aceita o irresponsável de sua condição trágica, torna-se nômade, enquanto Édipo cumpre a autoimolação do indivíduo moral, torna-se pária. Heliogábalo adere à vida, cria formas de existência a partir de um trajeto não dirigido, sua segunda vida escorrendo pelos canais do palácio, Édipo duplica a condenação ao declarar a ausência de trajeto e o degredo sua caminhada de punição, quando poderia erigir como princípios de libertação. É que para aquele que parte do universo moral, retirar-se dele será sempre uma punição, enquanto para aquele que parte da ausência de moral é simples constatação de natureza reencontrada no artifício.

§2.3 O Teatro e a Peste: da epidemia à assunção da alegria

Tendo em mente essa breve comparação de Heliogábalo e Édipo com o intuito de descrever os dois níveis da revelação trágica, voltamos a *Le Théâtre et son Double*, particularmente em um trecho inicial de “O teatro e a Peste”. O texto que principia a obra de Artaud descreve os aspectos de um ‘mal’ desde sempre presente.

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem tomba. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que,

num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e se metamorfoseiam, pouco a pouco, em carvão.³⁰⁵

A descrição acima, sem grande esforço, poderia ser a exposição das consequências do culto à El-Gabal na sede do império como imaginado por Artaud, mas, na verdade, faz parte de outro relato: Saint-Rémys, vice-rei da Sardenha, vinte dias antes da chegada do filibote *Grand-Saint-Antoine* ao porto de Marselha, teria sonhado que o vírus da peste assolava seu pequeno estado. O miasma vinha precisamente da Síria, entre a carga de tecidos e algodão. O monarca teria ordenado que um pequeno bote fosse de encontro do navio e ordenasse a seu comandante e tripulação que ele se fizesse à vela para longe do porto de Marselha, sob a ameaça de afundá-lo a tiros de canhão. Desacreditando do despotismo do vice-rei, o *Grand-Saint-Antoine* acaba por aportar em Marselha após reconsideração das autoridades. Esse episódio teria sido a origem da Grande Peste de Marselha no ano de 1720.

O episódio do sonho do monarca antecedendo a peste leva Artaud a seguinte consideração: “O *Grand-Saint-Antoine* não levou a peste a Marselha. Ela estava lá.”³⁰⁶ De fato, a influência que os humores sutis da peste incitam a ponto de criar um sonho premonitório apenas indicam, contra toda determinação, que o povo de Marselha já estaria contaminado, que a peste negra já habitava a cidade e que, na possibilidade do filibote não aportar, ainda assim a peste parecia inevitável.

Retornamos ainda ao mais profundo da revelação de um aspecto trágico da experiência, o fato de que uma vez atualizada, adquirindo visibilidade pelo sonho, ela sempre esteve lá, o *giro sobre si mesmo* que o seu desvendamento proporciona. Se na sociedade a presença de uma peste desmorona os seus quadros regulares, cria todo tipo de desordem e iniquidade capaz de criar os mais delirantes quadros de desintegração, isso se deve menos à atuação de um vírus ou praga introduzido *a posteriori* do que à revelação de um miasma que antecede todo sonho premonitório, que está já à espreita de tudo o que nos concerne e determina.

³⁰⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 510. Tradução minha. No original: « Sous la action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. Il assiste à toutes les déroutés de la morale, à toutes les débâcles de la psychologie, il entend en lui le murmure de ses humeurs, déchirées, en pleine défaite, et qui, dans une vertigineuse déperdition de matière, deviennent lourdes et se métamorphosent peu à peu en charbon. »

³⁰⁶ ARTAUD, *Œuvres*, p. 511. Tradução minha. No original: « Le *Grand-Saint-Antoine* n'apporta pas la peste à Marseille. Elle était là. »

Artaud tenta esclarecer que a peste não vem rebocada pela carga do navio ou no corpo de seus tripulantes, mas que a praga, essa praga assimilada a um tipo de entidade e não a um simples vírus, é uma condição já presente, tornada visível através do sonho do monarca e lançada como o próprio pestífero sobre o povo, na forma de irrupções cutâneas colocando a descoberto uma desintegração. Assim, o temor da praga atualiza o próprio miasma naquela sociedade, a despeito de todo contato real comprovado, de toda contaminação direta. É a revelação da praga, e não ela própria, que *contamina* o corpo e o espírito da população fazendo com que ela comece a delirar, comece a *epidemizar*, reativando um fenômeno que é similar à condição dos doentes latentes, nesse caso até então ignorantes de sua ‘doença’.

O teatro, como a peste, levaria a essa comoção admirável, orientando a revelação da condição trágica ou cruel. Isso porque nele ativa-se um mecanismo orientado para a contaminação, ordenando reviravoltas e dissoluções com a força de uma epidemia:

pode-se admitir que os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem da revolução e a desordem da guerra, ao passarem para o plano do teatro, se descarreguem na sensibilidade de quem os observa com a força de uma epidemia.³⁰⁷

Porém, se o teatro fosse apenas isso, não seria um convite à desordem e ao aniquilamento vazio, um teatro suicida no mal sentido da palavra, arruinado? Dissemos que o trágico é uma espécie de pensamento ou revelação feito à beira de um abismo, assumir apenas o caráter delirante da peste corresponderia a precipitar-se simplesmente, a tomar o caminho do desespero que comumente as narrativas trágicas fazem apelo – na nossa análise de *Édipo Rei* surgiu frequentemente essa conotação finalista, amparada pela condenação moral e o êxodo subsequente –, por outro lado, realizar o jogo nesse limite em que tudo atinge seu ponto mais extremo, mantendo a lucidez possível, desenha melhor a proposta de Artaud. Segundo ele, se o teatro é como a peste

não é apenas porque ele age sobre importantes coletividades e as transforma no mesmo sentido. Há no teatro algo de vitorioso e de vingativo ao mesmo tempo.

³⁰⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 517. Tradução minha. No original: « on peut bien admettre que les événements extérieurs, les conflits politiques, les cataclysmes naturels, l'ordre de la révolution et le désordre de la guerre, en passant sur le plan du théâtre se déchargent dans la sensibilité de qui les regarde avec la force d'une épidémie. »

Sente-se que esse incêndio espontâneo que a peste provoca por onde passa não é nada além de uma imensa liquidação.³⁰⁸

O que pode haver de vitorioso e vingativo no teatro é que ele presume algo de essencial prestes a se realizar: precisamente a alegria trágica, a alegria cruel, a *festa* e a congregação nos moldes de nossa análise de Heliogábalo. Ou, utilizando-se de uma acepção já mencionada, a revelação do artifício teatral como realidade possível e, do homem, como resultado dessa operação.

Se chegamos a concluir que os sistemas de pensamento, a moral, os traços regulares de uma sociedade, os fundamentos de sua regulação, tudo isso desmorona diante de nossos olhos frente à revelação da condição cruel da existência, isso não é, no entanto, motivo para lamentar. Lembremos que Édipo se autoimola e segue consolado por sua filha Antígona, a própria cena do homem cego que vaga no exterior das cidades, o êxodo do desterrado – em regiões não civilizadas, diríamos, não existentes em certa medida – acompanhado dessa única filha, tinha o objetivo, certamente, de causar algum tipo de indulgência, principalmente se levarmos em consideração que o sentimento de compaixão é um mote de regulação moral nas narrativas trágicas, findando no caso presente, em uma conciliação feliz em que a origem de uma praga torna-se subitamente um guardião da cidade-estado em *Édipo em Colono*. A interpretação moral da tragédia de Édipo conduz inevitavelmente a uma apelação e advertência moral.

Contrariamente, nossa análise se vinculou fortemente às últimas palavras de *Édipo Rei*, avisando que nenhum homem, após saber do destino de Édipo, poderá se dizer feliz até que chegue o dia de sua morte. O caminho distinto que a narrativa trágica desemboca após a revelação trágica de Édipo incestuoso e parricida, desembocando na conciliação, será tudo aquilo que se deveria afastar do teatro. Doa-se para o rei trágico uma morte honrosa e uma função ainda mais honrosa de guardião, *após* a sua morte. Trata-se efetivamente de uma negação da vida fundada na impossibilidade de reconciliação *aqui*, entre os homens.

³⁰⁸ ARTAUD, *Œuvres*, p. 518. Tradução minha. No original: « ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation. »

Contrariamente, Artaud pensa com um teatro pestífero, não encontrar a reconciliação, mas uma alegria lúcida que é tudo, menos negação da condição trágica da existência.

Rosset assim define a alegria assumida frente a qualquer revelação trágica:

Somos irreconciliáveis porque nos recusamos, no seio de nossas alegrias, a consentir com esse esquecimento do trágico que nos propõe insidiosamente: nós aceitamos a alegria, mas nos recusamos a ser consolados na nossa condição trágica.³⁰⁹

Entre o momento em que se lança a peste e o instante no qual se pode rejeitá-la ou assumi-la, estende-se o espaço que separa o instinto moral da revelação trágica, o teatro da consolação e o teatro da revolta, Édipo consagrado e guardião reconciliado e Heliogábalo anárquico e infinitamente irreconciliável, entre a felicidade abstrata de um além e a alegria de um agora. O teatro é como a peste, enfim, porque encontra na atitude heroica da alegria a sua forma de efetivação.

Por isso Artaud termina “O teatro e a Peste” apontando para a exaltação e não para a queixa:

Ele [o teatro] convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem tal como são, faz cair as máscaras, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que ganha até sobre os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para as coletividades sua potência obscura, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, jamais assumiriam.³¹⁰

§2.4 A encenação e a metafísica em atividade

³⁰⁹ ROSSET, 1990, p. 31.

³¹⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 521. Tradução minha. No original: « il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir à ce voir tels qu'ils sont, elle fait tomber les masques, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela. »

Um dos mais importantes textos de *Le Théâtre et son Double* inicia descrevendo uma pintura do holandês Lucas van Leyden, *As filhas de Loth*. Pela segunda vez, Artaud lança mão de algo estranho ao teatro para melhor compreendê-lo, em “O Teatro e a Peste” utiliza-se do episódio marseelhês com o filibote *Grand-Saint-Antoine*, desta vez, a representação do episódio bíblico incestuoso entre Loth e suas filhas. Seu entusiasmo por essa pintura é tamanho “que torna inúteis ou abortados, a meu ver, os quatrocentos ou quinhentos anos de pintura que vieram depois dele.”³¹¹ Sobre a descrição propriamente dita não desejamos acrescentar nada, ela transcorre como a maioria dos textos de Artaud, formando imagens inseparáveis de um refinamento de fluidor; por outro lado, suas conclusões são muito importantes, pois assim como o teatro deveria ser como a peste, ele retém um outro duplo: essa pintura é o que o teatro deveria ser:

Todas outras são ideias metafísicas [das contidas na pintura]. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; e eu diria até que sua grandeza poética, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro.³¹²

O que são, afinal, essas ideias *metafísicas*? Já sugerimos antes que o uso do termo metafísica neste trabalho nada tem a ver com seus sentidos tradicionais. Na definição do *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano, metafísica se refere à “ciência primeira, por ter como objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros.”³¹³ Como ciência primeira e ordenadora da validade dos princípios que regem as outras ciências, a metafísica pressupõe uma rigorosa organização do saber. É, por esse lugar privilegiado, a ciência primeira em oposição às ciências particulares: todo corpo de saberes seria direcionado por uma metafísica regulando princípios e fins. O termo metafísica está relacionado nessa acepção ao livro da *Metafísica* de Aristóteles. Nele, o estagirita versa sobre as relações das ciências e de seus objetos: causas, princípios, substâncias, atributos etc. Permanece a posição de ciência reguladora, no sentido de fornecer as outras os princípios

³¹¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 522. Tradução minha. No original: « et il rend a mon sens inutiles et non avenus les quatre ou cinq cents ans de peinture qui sont venus après lui. »

³¹² ARTAUD, *Œuvres*, p. 524. Tradução minha. No original: « Toutes les autres idées sont métaphysiques. Je regrette beaucoup de prononcer ce mot-là, mais c'est leur nom ; et je dirai même que leur grandeur poétique, leur efficacité concrète sur nous, vient de ce qu'elles sont métaphysiques, et que leur profondeur spirituelle est inséparable de l'harmonie formelle et extérieure du tableau »

³¹³ METAFÍSICA. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012.

comuns a todas elas. A metafísica assim entendida pressupõe a presença de um denominador comum a todo o conhecimento e experiência capaz não só de regular, como já dissemos, mas também de sustentar as condições de possibilidade e plausibilidade do próprio conhecimento.

Nada mais estranho a Artaud do que esse conjunto de definições. A metafísica em Artaud nem é uma ciência, nem ciência das finalidades, ademais, sequer é um tipo de ciência segundo premissas, métodos e resultados. Também nada tem a ver com sua versão vulgar de ciência das questões transcendentais, isto é, ciência que investiga a existência de entes não físicos ou de realidades morais eternas determinando de um *fora* e *acima* as leis que regem os encontros e embates no mundo físico. Artaud cita o metafísico francês René Guénon para confirmar o esvaziamento do termo metafísica como sintoma de nosso modo puramente ocidental, antipoético de considerar os princípios “fora do estado espiritual energético e massivo que lhe corresponde.”³¹⁴

Por outro lado, podemos dizer que noção de metafísica tem um sentido extremamente rigoroso em *Le Théâtre et son Double* e o uso da palavra, como o próprio autor admite, passa pela impossibilidade de encontrar outro termo melhor. Dissemos também que o correlato da metafísica no Teatro da Crueldade é que ela se transforme em metafísica em ação. Nesse detalhe, reconhecemos a distinção absoluta entre a ciência metafísica e a metafísica em atividade: enquanto a primeira corresponde a um conjunto de determinações regendo as possibilidades de pensamento e existência, a metafísica em atividade é o resultado do próprio choque dos seres em um palco no qual rigor e aplicação concernem não aos atributos e premissas, mas ao *acontecimento*.

Em Artaud, a metafísica é uma prática de imanência, busca reverter o longo sonho da ciência na sua investigação por princípios e finalidades. O que é próprio da imanência é que ela começa sempre no *meio*, que não se pense regulada nem pelo acima nem pelo abaixo – o corpo, por exemplo, sempre esteve atrelado à ideia do ‘baixo’ e o espírito sempre à ideia do ‘alto’ – nem pelo ‘posterior’ nem ‘anterior’ – o corpo também sempre foi demarcado pelas anterioridades que o fazem pertencer a um indivíduo, mas também à família, ao nome, ao estado, à ancestralidade etc., portanto, orientado para uma posteridade, finalidade, destino

³¹⁴ ARTAUD, *Œuvres*, p. 529. Tradução minha. No original: « en dehors de l'état spirituel énergétique et massif qui leur correspond »

etc. Não se coordenando por esses eixos que espacialmente e simbolicamente criam cisão, a metafísica passa a povoar a zona cinzenta do determinável-indeterminável, a zona propriamente do artifício que o Teatro da Crueldade assume essencialmente em sua prática.

Há pelo menos vinte e seis ocorrências do termo metafísica em *Le Théâtre et son Double* e pelo menos nas três primeiras ocorrências Artaud reitera certo desânimo por ter que recorrer a um termo tão carregado do contrário daquilo que pretende afirmar, tão solapado pelo uso ocidental do termo, espécie de coeficiente centralizador dos sistemas de pensamento, portanto, separado de qualquer efetivação, realização concreta. O fato é que Artaud ao recorrer ao termo deseja purificá-lo do seu sentido sistemático-filosófico, desse pertencimento que é a própria origem do mal-entendido que constitui a cultura ocidental. Para entendê-lo no contexto de nosso trabalho, podemos recorrer novamente, e pela uma última vez, aos termos que operam as relações entre o Teatro da Crueldade e o fenômeno de revelação trágica, a saber, e mais uma vez: o chamamento, a epidemia e a conversão.

A metafísica em atividade é um *chamamento*: Artaud declara que a poesia garante sua efetividade pelo alcance metafísico que propicia. A poesia, poesia concreta como ele afirma frequentemente, tem os aspectos desse chamamento. Em um trecho de *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, ele define a poesia como “multiplicidade triturada e que solta chamas. É que a poesia que leva à ordem, ressuscita antes a desordem, a desordem em seus aspectos inflamados, fazendo com que se entremochem esses aspectos levando-os um ponto único: fogo, gesto, sangue, grito.”³¹⁵ A definição da poesia para Artaud é, no fim, bastante simples de descrever, embora de difícil realização: perfaz o trajeto entre o incriado e o criado, entre o determinado e o indeterminável, entre a ordem e a desordem. Para ele, a poesia é a aparição súbita, embora resultado de longa meditação, da compossibilidade entre duas dimensões conflitantes, entre duas forças contrárias, entre dois vetores, um de determinação, outro de indeterminação. Compossibilidade e impossibilidade são termos que aparecem na filosofia de Leibniz e dizem respeito ao atributo de substâncias que são mutuamente

³¹⁵ ARTAUD, *Œuvres*, p. 453. Tradução minha. No original: « c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes. Et la poésie, qui ramène l'ordre, ressuscite d'abord le désordre, le désordre aux aspects enflammés ; elle fait s'entrechoquer des aspects qu'elle ramène à un point unique : feu, geste, sang, cri. »

compatíveis entre si, o que significa dizer que a existência de uma não implica na inexistência da outra.³¹⁶ Em Artaud, a compossibilidade, ou *poesia* simplesmente, fala do comprometimento entre as dualidades em um espaço intermediário de encontro. Tudo isso diz respeito ao chamamento, pois enquanto a cisão é um apaziguamento, as compossibilidades entre ordem e desordem, entre natureza e homem constituem-se como chamados ancestrais de reintegração e ativação. Um teatro que convoca diferentemente de um teatro que reprime pela autoridade, usa dessa poesia, dessa compossibilidade para atrair o homem para o seu turbilhão. Por isso o Teatro da Crueldade é usualmente associado ao rito e a festa. Nele, a integração dos homens em uma atividade coletiva é resposta à convocação de uma reintegração simples e anterior. Artaud pensa que o homem primitivo é o verdadeiro civilizado, pois aquele era atraído por vetores de forças – sejam vindas de qualquer dimensão, pouco importa, o que vale é a efetividade – e construía uma máquina, um artifício para se comunicar com essa voz sem palavra, esse murmúrio vindo de todos os lugares. Ele sabia da efetividade dos mecanismos concretos, esses artifícios, ao permitirem a comunicação, por isso seu teatro se fazia na vida, pela vida. O totemismo foi uma dessas máquinas, também o monoteísmo mágico de Heliogábalo, a anarquia. A palavra que define melhor hoje essa demanda é simplesmente a *poesia*, ou, talvez, a única palavra que nos restaria em um mundo onde tudo desmorona em abstrações. Por isso o Teatro da Crueldade, recuperando a metafísica em atividade, que é uma maneira da poesia realizar-se no espaço, constitui o chamado para que os homens retornem, atendam e joguem as compossibilidades da integração.

A metafísica em atividade é uma epidemia: já falamos demais sobre a peste a propósito de Heliogábalo e do texto “O teatro e a peste”, nesse caso gostaríamos apenas de acrescentar uma observação sobre um comentário que é feito, precisamente, sobre Édipo Rei em “Acabar com as obras-primas”. Segundo Artaud, em Sófocles haveria o tema do incesto e a ideia de que a natureza zomba da moral – ideias com as quais trabalhamos desde o início desta pesquisa –, ele cita também forças errantes com quais seria bom tomar cuidado tenham o nome de destino ou outra designação. Em seguida, fala sobre a peste que assola Tebas antes

³¹⁶ MARQUES, 2006.

da revelação trágica: “Há também a presença de uma epidemia de peste que é uma encarnação física dessas forças.”³¹⁷ Encarnação física dessas forças, uma *peste*: o princípio de atividade do Teatro da Crueldade funciona como uma praga porque atinge o corpo fazendo irromper nele forças errantes, feridas, pústulas, que atravessam o limite da carne, o limiar da pele, da superfície. O que Artaud quer dizer com isso é que certas ideias, temas e o uso que se faz delas, os artifícios empregados para movimentá-las entre eles o teatro, realizam um acontecimento real na pele, no corpo, nos limiares do organismo. Não são entidades espirituais agindo sobre a alma, mas ideias concretas, físicas, com peso, volume, consistência em total atividade: como a pústula na qual se vê pulsar a enfermidade. Nesse sentido, Artaud remete ao estoicismo segundo a interpretação de Deleuze. Em *Lógica do Sentido*, o filósofo chama a atenção para o fato de que os estoicos distinguem apenas duas espécies de coisas: os corpos com seus atributos físicos de volume, densidade e os ‘estados de coisas’ correspondentes ou incorporais. Não há separação entre os corpos e os incorporais, estes últimos são maneiras de se fazer afetar os corpos uns aos outros, são efeitos na superfície dos corpos. Uma consequência dessa maneira de conceber o devir no mundo é que ela despede qualquer ideia de transcendência, qualquer determinação exterior – a máxima exterioridade, nesse caso, é a própria superfície, outro conceito caro em *Lógica do Sentido*: “O que se furtava à Ideia subiu à superfície, limite incorporal, e representa agora toda a *idealidade* possível, destituída esta de sua eficácia causal e espiritual.”³¹⁸ Quando a idealidade deixa de existir como determinação, o que resta são os corpos determinando uns aos outros em um devir-ilimitado: “O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito.”³¹⁹ Sem idealidade, na superfície, resta ao Teatro da Crueldade, teatro da epidemização dos efeitos incorporais, movimentar os efeitos sobre os corpos, os entrecosques, as involuções.

³¹⁷ ARTAUD, *Œuvres*, p. 549. Tradução minha. No original: « Il y a en outre la présence d’une épidémie de peste qui est une incarnation physique de ces forces. »

³¹⁸ DELEUZE, 2003, p. 8.

³¹⁹ DELEUZE, 2003, p. 9.

A *metafísica em atividade* é uma *conversão*: também já falamos sobre o tempo da conversão demoradamente, sobre a maneira como articula os vários níveis de um *giro sobre si mesmo* e de uma *mudança de direção*, em que se faz a aliança das ideias do irreconciliável, irresponsável e inapelável. Esses aspectos, vindos de *La philosophie tragique* de Clément Rosset com alguns deslocamentos estratégicos, fundam a compreensão de uma filosofia verdadeiramente cruel e, nesse sentido, descrevem os passos que conduzem o homem moral para o homem trágico. Para Artaud, o que está no fundo dessa conversão e corresponde a ela, é a passagem do homem comum, espectador, para homem ator. Em “O teatro e a Peste”, ele descreve a comoção necessária ao ator para fazer movimentar as forças da cena e a virtude que acompanha essa atividade, muito maior e difícil para o ator do que no homem comum, posto que a gratuidade da ação não tem outro fim além desse retesar de forças que a convoca concretamente. Assim, o assassino desperdiça sua força no ato de matar, enquanto o ator a concentra na própria comoção que o aproxima do ato, porém, purificado de finalidade. “Em face do furor do assassino que se esgota, o furor do ator trágico permanece em um círculo puro e fechado.”³²⁰ Essa é a principal *conversão*: o homem comum se torna trágico quando permite se tornar ator, quando assume o artifício teatral como a única realidade possível e o espaço próprio de reintegração com as forças purificadas de causalidade e finalidade, com as forças da fatalidade, nem felizes nem infelizes, mas difíceis de formular como o humor trágico do *Monkey Business* dos irmãos Marx,³²¹ ou o sacerdócio de Heliogábalo, ou ainda, o próprio Artaud quando assume continuamente a atividade de ator trágico, não desperdiçando com a comida a própria força da fome, como ele mesmo diz.³²²

³²⁰ ARTAUD, *Œuvres*, p. 517. Tradução minha. No original: « En face de la fureur de l'assassin qui s'épuise, celle de l'acteur tragique demeure dans un cercle pur et fermé. »

³²¹ ARTAUD, *Œuvres*, p. 590.

³²² ARTAUD, *Œuvres*, p. 505.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto de qualquer pesquisa é extremamente traiçoeiro, basta que se chegue ao final para nos darmos conta de onde deveríamos ter iniciado, basta chegar ao fim para ter a certeza de que ainda não começamos. Permanece igualmente a sensação de que muito do trajeto se resumiu a pequenas anotações de passagem de que poderia prescindir em nome de um texto que nunca começamos a escrever.

Um dado que pode dar a dimensão das vicissitudes desta pesquisa, é que ela, se propunha, inicialmente, a analisar as relações entre o Teatro da Crueldade e a construção do pensamento filosófico na figura do conceito. A nossa hipótese era, então, de que a liberação cênica do conceito, nos moldes de um teatro da crueldade, foi o que permitiu a autores como Deleuze, Guattari e Derrida desenvolver no limite o empreendimento de elaboração das condições de possibilidade de uma crítica ao pensamento ocidental e, através desse movimento, de suas instituições: a política, a psiquiatria, a antropologia, a linguística, a literatura etc. Tendo isso em mente, propomos a realização de uma investigação em dois movimentos, fases distintas, mas não desligadas: (1) primeiramente analisaríamos as formas, os desvios, as atualizações, as apropriações que o teatro da crueldade instituiu nos textos dos autores bem como as consequências na criação de todo um aparato conceitual que se chamou, não sem um toque de reducionismo, de pós-estruturalismo ou pensamento da diferença; (2) e, em um segundo momento, tencionávamos o ensaio, em seu sentido teatral, de uma teoria da crueldade que nos permitiria pensar a cena de nossa própria contemporaneidade, preparando um campo no qual se possa criar conceitos que se expandam para além de seus limites lógico-gramaticais, para além de uma herança metafísica.

No entanto, o contato direto com os textos de Artaud acabou deslocando a preocupação inicial com o pensamento conceitual dos três filósofos, de um lugar central, para outro em que eles faziam as vezes de incitadores da própria análise do Teatro da Crueldade. Isso se deveu principalmente ao fato de que a análise do trágico ultrapassou a questão do conceito, isto é, enquanto nos filósofos permanecia a necessidade de criar conceitos e determinações, os textos de Artaud pressupunham despedir qualquer conceito em nome de

alguns movimentos coreografados em que se colocava em jogo o espaço do negativo. Em outras palavras, enquanto a pergunta dos filósofos era como entreter relações com o múltiplo mantendo uma positividade conceitual, a questão de Artaud era como manter na multiplicidade algum tipo de lucidez operatória, não conceitual, *existencial* em todas as medidas – afastando-se dessa palavra qualquer conotação sobre o existencialismo sartriano. No fim, percebemos que Deleuze, Guattari e Derrida falavam muito apropriadamente do lugar do filósofo que se recosta à vida, enquanto para Artaud, o Teatro da Crueldade não constituía uma filosofia, um conceito, mas um *programa* para liberação do homem, exatamente, para que ele se exima de qualquer filosofia. Em uma existência sem conceito, sem filosofia, o Teatro da Crueldade constitui a positividade em vias de autorizar a que o homem deixe, enfim, de pensar, e possa inaugurar algo além e aquém de qualquer pensamento. Pois como mencionamos a propósito de Artaud, nossa proposta inicial realizava o que o próprio Artaud renegava: “que eu continue e me ponha a discutir sobre tudo; e que, discutindo, eu me perca e me coloque assim, sem saber, a PENSAR”.³²³

Deleuze, Guattari, Derrida e, principalmente, a última grande contribuição aqui presente, Clément Rosset acabaram por ajudar a *pensar com*, estando presentes em todas as fases desta pesquisa, mesmo quando não citados. Pois acreditamos que o grande mérito dessa pesquisa foi esse “citar de cabeça” que significa frequentemente uma recuperação modificada pelas necessidades imediatas, concorrendo para uma análise mais desprendida da conceituação absoluta.

Foi assim que essa pesquisa inicial foi substituída pela tentativa de demonstrar a afinidade entre o Teatro da Crueldade e determinada interpretação da poesia trágica não solapada pelo discurso eudaimônico. Partimos do princípio de que a recuperação moderna do trágico, iniciada principalmente através de Nietzsche com *O nascimento da tragédia* trai de alguma forma o próprio texto trágico, mas ao mesmo tempo aponta para uma potencialidade presente em parte considerável dos dramas trágicos que, muitas vezes, passa despercebida pelo encaminhamento narrativo ou pela associação a ideias filosóficas que lhe são completamente estranhas, como as da filosofia moral de Platão e Aristóteles. Tomamos

³²³ ARTAUD, *Œuvres*, p. 165. Tradução minha. No original: « que je marche, que je me mette à discuter sur ce tout, et que, discutant, je me perde et que je me mette ainsi sans le savoir à PENSER »

Édipo Rei como exemplo, porque nele grande parte do que se entende por trágico ou tragédia está condensado de forma precisa, de fato, o texto de Sófocles funciona como uma superestrutura retomada frequentemente, espécie de drama modelar do próprio trágico. Mas assim como essa estrutura permanece, o encaminhamento narrativo em que encontramos a figura de Édipo reconciliada após a sua morte, renega profundamente a força de exposição inaugural dessa peça, seu caráter irreconciliável com a revelação da condição trágica humana. Quando retomamos *Édipo Rei*, pensávamos na possibilidade de encontrar as ‘reescritas’ dessa narrativa dentro do pensamento contemporâneo, mais particularmente no Teatro da Crueldade de Artaud. Isso porque, se o encaminhamento da peça negava a revelação, suspeitávamos, por consequência da radicalidade própria das teses de Artaud, que, de alguma forma, ela retornava ao impasse das alternativas, se colocando na direção que a peça peremptoriamente negava. Como se o Édipo de Artaud – Heliogábalo, como vimos – fosse uma espécie de variação da figura de Édipo, um mundo possível prontamente apontado ao seu final que o Teatro da Crueldade se dispõe a fazer nascer após ter sido aniquilado tanto pelo discurso da filosofia moral quanto pela própria narrativa trágica de continuidade, firmemente atrelada a ele.

Édipo, após a queda trágica, posta-se diante da alternativa evidente de fazer jus a essa revelação, isto é, encontrar a alegria trágica proveniente de um decesso, ou simplesmente abandoná-la em prol da automutilação moral. Não só ele, também o pensamento teatral tendeu a adotar a segunda alternativa, o que resume as contínuas tentativas de reconciliação com a tragédia na contemporaneidade. A sua volta recorrente tem a ver com essa dívida com a escolha perversa de Édipo, acompanhando a filosofia moral quando do meio da revelação se oferecia um outro caminho completamente diverso.

Nossa análise da filosofia moral teve por intuito apresentar a tensão aplicada à revelação trágica intimando-a a responder sob um fundo inapelável à lógica de algo regulatório. O *instinto moral* consome o trágico porque injeta no seu interior um elemento de forte coerção para o seu apagamento e posterior reconciliação, ele permite fazer da revelação um evento catastrófico que volta sob a forma da advertência e, tendo mostrado todas as vicissitudes e impropriedades desse acontecimento, oferece uma última visão benfazeja em que o doente se torna um guardião inibidor da contaminação. Édipo ao se

tornar guardião traz a saúde e sorte possível a um povo que não deverá repetir o seu trajeto, ele é sem dúvida, o aviso para que os homens não ultrapassem aquele liame em que ainda se reconhecem seres morais.

A filosofia de Platão e Aristóteles – limitamo-nos aos aspectos eudaimônicos no qual formam um interessante sistema– corrói a tragédia pela reconciliação carregada de laivo premonitório. Quando Aristóteles reconhece no homem o ‘animal cívico’ condena, principalmente, a que ele não seja em hipótese nenhuma, ‘animal’. Que não ultrapasse a fronteira na qual se estabelece a comunicação entre o animal e o homem, uma potencialidade já presente neste e que a degradação em cidadão denota apenas como algo que *não se deve fazer* e não algo *que já se é*. Parte igualmente de uma essência em evidente contrariedade com a imanência: a narrativa de Édipo demonstra, a despeito dessa repressão, que já se é animal quando se pensa ser homem, que já se comete o pior dos crimes quando se presume defender um valor moral, que já se é filho e violentador de uma mãe entregue como prêmio para responder a pergunta que concerne a nós mesmos, o homem.

Em *Édipo Rei*, tentamos demonstrar como as categorias que determinam a revelação trágica como inapelável conseguem, através da tábua de salvação do pensamento moral, ser remanejadas, reorientadas e, principalmente, adestradas. A *epidemia*, o *chamamento* e a *conversão*, por interferência da filosofia moral, mas também do próprio drama trágico – pois precisamos admitir que tanto as tragédias desembocam essa visão quanto destoam dela, às vezes pelo encaminhamento narrativo, às vezes por intercalarem um substitutivo moral nos discursos, principalmente do coro dos cidadãos – perecem diante de tudo aquilo que faz de Édipo um mártir moral. A *epidemia* termina no êxodo, o *chamamento* emudece na advertência e a *conversão* desfaz-se em um continuísmo encaminhado para a reconciliação feliz, enfim, a *desconversão*.

A figura de Heliogábalos surge para Artaud como aquele que deve retomar a *epidemia*, o *chamamento* e a *conversão* e levá-los ao limite. Se houver por bem assassinar Édipo pela moral, que assassinem ainda mais uma vez o sacerdote do Sol, mas que isto aconteça no ápice de uma revolta contra os ‘organismos’ que subtraem sua condição de suplício. Não mencionamos isso na passagem que trata de Heliogábalos, mas o ato de revolta até o esquartejamento e morte, é também um ato de suicídio. É preciso que Heliogábalos se suicide

frente aos seus, que tenha seu corpo jogado nas latrinas do palácio, para que se faça pulsar novamente a vida no palco inerte de Roma. Como dissemos, Édipo é mártir moral, por isso seu suicídio é apenas parcial, ele deseja apenas manter a elocução do discurso moral e o faz, muitas vezes, advertindo outros homens do perigo da revelação: trata-se de um mártir e um profeta, portanto um morto e um vigilante.

Heliogábalo faz do seu corpo um sacrifício sem palavra ou conteúdo moral, seu suicídio já havia se operado muito antes, quando assumiu o nome do deus El-Gabal, quando se suicidou frente a Roma, quando ofereceu o seu corpo para ser consumido por todos, não metaforicamente como na parábola cristã do sacramento, mas fisicamente, entre sêmen e sangue. Além disso, deve-se ter em mente que o suicidado, nesse caso, não é aquele que cede à pressão, pelo contrário, é aquele que se impõe pelo seu próprio desmembramento em que o assassinato vulgar apenas confirma a vocação de simplicidade fundamental que é de povoar a zona que entretém a comunicação possível entre a morte e a vida, ou ainda, o espaço no qual a maior proximidade da morte é a imersão mais profunda na vida. Por isso Artaud termina *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* afirmando que a morte do imperador não necessita de nenhum comentário.

Le Théâtre et son Double surge então, na nossa análise, como o momento de sintetização de todos os pressupostos. Comenta-se sobre a obra *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari que ela é uma ciência completa, global: tem uma física, uma geografia, uma metafísica, uma filosofia da linguagem, um história etc. Sendo isso verdade, podemos afirmar que o livro de Artaud, mesmo sendo uma coletânea de textos, adquire essa mesma determinação de conjunto.

Nessa obra feita para a ação o teatro funciona como um motor de ação nos mais variados âmbitos. É por isso que ele inicia com uma crítica da cultura e termina com algumas considerações sobre o cinema: se o teatro está na vida e só se reconhece no mínimo de teatro possível, um livro sobre o teatro, antes de tocar em questões técnicas, deve ser a efetivação desse mínimo de teatro na fissura em que o leitor é ofuscado e integrado ao seu gesto, no instante em que há uma comunicação física fazendo do leitor também um texto lido e agido.

Em *Le Théâtre et son Double*, buscamos, ainda que brevemente – pois de alguma maneira a maior parte do que dissemos é repetição das considerações já presentes desde o

início no texto, aceitando-se o transtorno de uma análise *depois* da análise propriamente dita – observar mais de perto e comparativamente o que significa uma metafísica em atividade além de acompanhar alguns dos duplos do teatro, já que ele se entende precisamente pelas relações possíveis e não por uma determinação conceitual. *Le Théâtre et son Double* é o texto que fecha a primeira fase do Teatro da Crueldade, mas é principalmente o texto em que se sintetizam, não para fechar, claro, as propostas mais significativas de Artaud.

Por fim, gostaríamos de dizer que essa é uma pesquisa que não termina aqui. A leitura de Artaud incita tantas outras questões que poderíamos ainda continuar indefinidamente nossa investigação, haja vista também a vastíssima bibliografia do autor. Pesa o fato mencionado de que terminamos onde devíamos começar, pois feito o percurso, provavelmente isso nos pouparia de inúmeras falhas e lapsos de leitura. Demos muita atenção à figura de Heliogábalo e, talvez, pouca ou nenhuma aos textos teatrais, como *Les Cenci*. Também ficamos, por tempo demasiado, preocupados em estabelecer a relação entre a filosofia moral e a poesia trágica, o que consumiu mais da metade deste trabalho. Admitimos que isso possa comprometer o trabalho no seu fechamento, mas abre muitas possibilidades de continuação.

E, se assim for, nos parece satisfatório que tenhamos chegado ao outro lado da pesquisa com um número infinito de problemas e quase nenhuma resposta taxativa. Levamos em conta, primeiro, a dificuldade em definir a experiência trágica, quase todos seus atributos são negativos – é algo que não se determina, conceitualiza, sistematiza, mas se *confronta* como um problema de pensamento e um problema de escrita – e, como mais de uma vez dissemos, só é possível *descrever* o impasse sem nunca dele extrair uma positividade firme, é sempre uma ruína. Poderíamos ainda nos fazer algumas perguntas, algumas são óbvias – como a relação entre Nietzsche em *O nascimento da tragédia* ou mesmo nos escritos finais com o Teatro da Crueldade – outras são mais difíceis e, certamente, precisariam de uma pesquisa mais longa e feita a partir de um outro lugar de saber – como a possibilidade de uma construção cênica do espinosismo através de uma pragmática imanentista, possibilidade que julgamos plausível. Além disso, será o segundo Teatro da Crueldade em *Les nouvelles révélations de L'Être*, antecedendo o episódio irlandês, uma reconciliação ou uma retomada, um prenúncio de algo por vir ou uma derrocada? E a emissão radiofônica de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*,

depois de longos anos de internação, o que ela representa para o Teatro da Crueldade nos termos dessa afinidade com a revelação trágica? Todas essas são perguntas podem dar continuidade a uma pesquisa que, como dissemos, tocou em apenas uma parte dos problemas.

No mais, como toda pesquisa, foi uma *passagem de vida* e continua com suas potências e vicissitudes.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (Org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica; Fumec, 2007.

ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

ARISTÓFANES. *As nuvens, Só para mulheres, Um deus chamado dinheiro*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ARISTÓFANES. *As vespas, As aves, As rãs*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ARISTÓTELES. *A política*. Tradução de Nestor Silva Chaves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. Bauru, SP: Edipro, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética; Ética a Nicômaco; Organon*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2).

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTAUD, Antonin. *50 desins pour assassiner la magie*. Paris: Gallimard, 2004a.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida: Antonin Artaud*. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961. (Nouvelle édition: t. 1-t. 4).

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004b. (Édition établie par Évelyne Grossman)

ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Tradução, prefácio, seleção e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh, o suicida da sociedade*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTATA, Hervé. O canto da sereia. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 31, n. 57, p. 13-20, jun. 2009.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

BRETON, André. *André Breton: œuvres choisies, bibliographie, dessins, portraits, fac-similes*. Paris: P. Seghers, 1955.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Manuaus Universitários; Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COSTA, Valcicleia Pereira da. *O topos da eudaimonia no discurso ético-político de Platão*. 2004. 428 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 5 v.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2. ed. Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 3. ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. São Paulo: Edições Unesp, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janini Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Tradução de Carmen Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DETIENNE, Marcel. *Os gregos e nós: uma antropologia comparada da Grécia Antiga*. Tradução de Mariana Servulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

EHRENBERG, Victor. *Sophocles and Pericles*. Oxford: B. Blackwell, 1954.

ÊSQUILO, *Oréstia*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ÊSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. *Os Persas, Electra, Hécuba*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ÊSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. *Prometeu acorrentado, Ajáx, Alceste*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FALCONNET, Ernest. *Les Petits Poèmes Grecs*. Paris: Société du Panthéon Littéraire, 1862.

- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em Artaud*. Perspectiva: São Paulo, 1996.
- FESTUGIERE, Andre Marie Jean. *Contemplation et vie contemplative selon Platon*. 3. ed. Paris: J. Vrin, 1967.
- FIALHO, Maria do Céu Grácio Zambujo. Jean Cocteau La Machine Infernale e as vozes da tradição. *Humanitas*, Coimbra, n. 45, p. 375-392, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GALENO, Alex. *Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- GARELLI, Jacques. *Artaud et la question du lieu: essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*. Paris: Jose Corti, 1982.
- GIBBON, Edward. *The decline and fall of the roman empire*. London: Chatto and Windus, 1960.
- GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego de filosofia*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GOUHIER, Henri Gaston. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris: J. Vrin, 1974.
- GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. 2. ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1989.
- GROSSMAN, Évelyne. "Préface" In. ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004b. (Édition établie par Évelyne Grossman)
- HAVELOCK, Eric Alfred. *Preface to Plato*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1963.
- HAY, John Stuart. *The Amazing Emperor Heliogabalus*. Oxford: Valancourt Books, 1911.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcanti Schuback. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

- HERÓDOTO. *História*. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952. 2v.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IRWING, Terence. *Plato's Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- JOSKI, Daniel. *Antonin Artaud*. Paris: Ed. Universitaires, 1970.
- KEEP, Robert. P. *A Homeric dictionary for schools and colleges*. New York: Harper & Brothers, Franklin Square, 1895.
- KNOX, Bernard MacGregor Walker. *Édipo em Tebas*. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta: (Figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Totemismo hoje*. Tradução de José Antônio Braga Fernandes Dias. Petrópolis: Vozes, 1975.

- LIDDELL, Henry George; DRISLER, Henry; SCOTT, Robert. *A Greek-English lexicon*. New York: Harper & Brothers Franklin Square, 1883.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- MARINIS, Marco de. *La danza ala rovescia di Artaud: Il Secondo Teatro della Crudeltà*. Roma: Bulzoni, 2006.
- MARQUES, Edgar. As Origens da Impossibilidade em Leibniz. *Cadernos de História, Filosofia e Ciências*. Campinas, Série 3, v. 16, n. 1, p. 145-162, jan.-jun. 2006.
- MARSHALL, Francisco. *Édipo tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.
- MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Tradução de Isa Kopelman e equipe. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NANCY, Jean-Luc. *L'expérience de la liberté*. Paris : Éditions Galilée, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A genealogia da moral*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou, Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2009.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2007. (v. I, II, III, IV, V, VI e VII).

QUICILI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROBLES, Pablo Oyarzún. *El dedo de Diógenes: la anécdota en filosofía*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1996.

ROSSET, Clément. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Tradução de Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989a.

ROSSET, Clément. *La philosophie tragique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Suda On Line: Byzantine Lexicography. Desenvolvido por Suda On Line and the Stoa Consortium, 2000-2014. Apresenta dados históricos sobre a vida de personalidades gregas. Disponível em: <<http://www.stoa.org/sol/>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

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

TRABUSI, José Antônio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, Ana Livia Bomfim. Entre a ‘métis’ da pesca e a honra da caça. *PHOÏNIX* – Laboratório de História Antiga / UFRJ. Ano XIV. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Revista Mana: Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 2, f. 2, p. 115-144, 1996.

VLASTOS, Gregory. *Socrates, ironist and moral philosopher*. New York: Cornell University, 1991.

WISE, Jennifer. Tragedy as “an augury of a happy life”. *Arethusa*, Baltimore, Mariland, v. 41, p. 381–410, 2008.