

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## UM CORPO PARA O TRÁGICO

Corporeidade e Erotismo na tragédia *Fedra* de Sêneca

LEYLA THAYS BRITO DA SILVA

# UM CORPO PARA O TRÁGICO

Corporeidade e Erotismo na tragédia *Fedra* de Sêneca

LEYLA THAYS BRITO DA SILVA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura e Cultura, e linha de pesquisa Tradição e Modernidade, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.

S586c Silva, Leyla Thays Brito da.  
Corporeidade e erotismo na tragédia Fedra de Sêneca /  
Leyla Thays Brito da Silva. - João Pessoa, 2017.  
227 f.

Orientadora: Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo.  
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHL

1. Literatura Latina. 2. Sêneca, Luciu Aneu, 4aC - 65.  
3. Corpo – Símbolo (Linguagem). 4. Erotismo. 5. Tragédias  
(Literatura) – Interpretação. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 821.124(043)

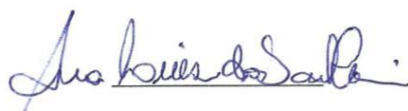
Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do título de doutor em letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

João Pessoa, 16 de junho de 2017

BANCA EXAMINADORA

---

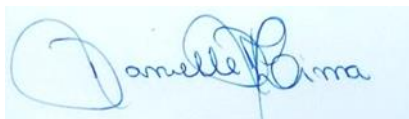
Sandra Amélia Luna Cirne  
Orientadora



Profa. Dra. Ana Luisa dos Santos Camino

---

Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva – UFS



Prof. Dra. Danielle Dayse Marques de Lima - UFPB

---

Prof. Dr. Abrahão Costa Andrade - UFPB

A urgência de uma necessidade:  
Aquele de suprimir a ideia e seu mito,  
E de fazer reinar, em seu lugar  
A manifestação dessa explosiva  
necessidade:  
Dilatar o corpo de minha noite interna,  
Do nada interno  
De meu ser  
Que é noite,  
Nada Irreflexão

Mas que é uma explosiva afirmação:  
De que há qualquer coisa a dar espaço:  
O meu corpo.

(Antonin Artaud)

## DEDICATÓRIA

À minha vó, Quinília (in memoriam),  
que inundou minha imaginação  
com seus contos e mitos.

## AGRADECIMENTOS

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Luna, pela formação literária, poética, erótica, enfim, humana, e pelos desafios para uma escrita harmônica, em que o *logos* e o *mythos* estejam em equilíbrio, e, sobretudo, pelo exemplo da escrita como lugar de afirmação do Eros particular.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eunice Simões, por me apresentar a Teoria do Imaginário, sob um ponto de vista poético e sagrado.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Neide Miele, pelo referencial acadêmico e existencial do sagrado feminino como substância e alimento.

Ao Prof.<sup>o</sup> Dr. Fabrício Possebon, pela confiança, pelo ensino do latim, pelos inúmeros livros concedidos e pelas palavras amigas.

À amiga Gracilene Félix, pelo Eros fraterno de completa dedicação e cuidado.

A Cédric Hello, pelo mergulho erótico, que nutriu parte desta tese.

Ao clã feminino, Marleide Brito (mãe), pelo aconchego do útero e do colo; Geyziana Brito e Márcia Brito (irmãs), pelo amor externado nas discussões e nos carinhos; e Maria Júlia Brito (sobrinha), pela florescência dos dias.

À Dr.<sup>a</sup> Ivone Vita, guia do retorno e renascimento, para a vida pós-erotismo.

## RESUMO

Este trabalho dedicou-se ao estudo da tragédia *Fedra*, do poeta latino Sêneca (séc. I a.C), tendo como impulso investigativo a descoberta de que o enredo da referida obra trazia uma matéria simbólica, que convidava a um olhar para além da doutrina estoica, na qual a obra de Sêneca se insere, e da tradição crítica que o alijara de uma posição central na dramaturgia ocidental. Apesar da formação do poeta no Estoicismo e das suas várias produções de carácter doutrinário, supomos que a *Fedra* apresentava componentes poéticos e dramáticos que levavam a outra leitura. Também na contramão de uma tradição crítica que menosprezou os valores estéticos ultrapatéticos e terrificantes da obra trágica de Sêneca, procuramos identificar exatamente nesses componentes, tão atuantes no texto do poeta, a estrutura poética e dramática da peça em análise. Portanto, consideramos que a base mítico-simbólica, formuladora de imagens cruas, passionais e violentas, revelava uma coesão, ainda não vista pela crítica. A identificação dessa matéria particular considerou elementos fundamentais ao conteúdo trágico da peça, a relação entre corpo, erotismo e morte e sua poetização através do signo simbólico. Nesse sentido, entendemos que o símbolo é o vetor da linguagem da *Fedra*; a investigação sobre sua natureza, identificada na corporeidade, pediu a perquirição de uma forma particular de conhecimento, aquele que advém do corpo. Assim, o termo corporeidade, como totalidade da condição humana, em que corpo e a mente atuam conjuntamente na elaboração dos saberes, aparece como conceito teórico importante para esta pesquisa. O símbolo como uma linguagem que advém do corpo, tal como identifica o antropólogo Gilbert Durand, ajudou-nos a identificar o principal conhecimento da *Fedra* de Sêneca, de que é pelo corpo que os grandes conhecimentos e eventos da vida são formulados.

## RESUMÉ

Ce travail est consacré à l'étude de la tragédie *Phèdre*, du poète latin Sénèque (1er siècle ap J.-C), afin d'identifier la matière symbolique dans le noyau tragique de cet oeuvre. Bien que le poète Sénèque aie une enorme production de caractère doctrinal d'orientation stoïcienne , nous supposons que sa *Phèdre* a des éléments poétiques et dramatiques qui nous conduisent à une autre lecture. Malgré une tradition critique qu'a dénigré les aspects ultrapathétiques, des valeurs esthétiques terrifiantes, nous essayons d'identifier exactement ces aspects comme composants actifs de la structure poétique et dramatique de la *Phèdre*. Par conséquence, nous considérons que la base mythique-symbolique, formulatrice des images brutes, passionnées et violentes, révèle une cohésion, pas encore vu par la critique. Donc, nous essayons de trouver les concepts clés du contenu tragique de la pièce, dans la relation entre corps, érotisme et mort et aussi sa poétisation à travers les signes symboliques. En ce sens, notre recherche comprend le contenu tragique au niveau de la corporéité des personnages. Ainsi, le terme corporéité, en tant que totalité de la condition humaine, dans laquelle le corps et l'esprit sont impliqués dans le développement des connaissances, apparaît comme un concept théorique important pour cette recherche. Le symbole comme un signe qui vient du corps, telle que la théorisation de l'anthropologue Gilbert Durand, nous a aidé à identifier la connaissance principal de la *Phèdre* de Sénèque: le drame entre l'amour et la mort a toujours lieu dans le corps.

## ABSTRACT

This work dedicates itself to the study of the Seneca's *Phaedra* a tragedy written by the Latin poet in the 1st century BC. The research has as its investigative urge the identification of symbolic as the core of the play's tragic plot. Despite the poet's education in Stoicism and his various doctrinal dramatic productions, we assume that *Phaedra* features poetic and dramatic components that evoke the possibility of a different reading. Against a critical tradition that underestimated the ultra-pathetic and appalling components of Seneca's tragic work, we try to find in these aesthetic features *Phaedra's* poetic and dramatic structure. Therefore, we consider that the mythic-symbolic basis, expressed through raw, passionate and violent images, reveals a cohesion still not seen by critics. Thus, we propose that the relationship between body-eroticism-death and its poetization through symbolic signs constitute the fundamental elements of the play's tragic content and structure. In this sense, this research identifies the tragic in the characters' corporeality. Consequently, the term corporeality, as a totality of the human condition in which body and mind are involved in the development of knowledge appears as a fundamental theoretical concept. The symbol as a sign that emerges from the body, as proposed by the anthropologist Gilbert Durand, serves to recognize that the Seneca's *Phaedra* implies in its composition uninterrupted drama between love and death affecting the body and the whole of human existence.

## SUMÁRIO

|                                                                                            |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO.....                                                                            | 12        |
| I –CORPO E CONHECIMENTO.....                                                               | 19        |
| <b>1. Corpo X Alma.....</b>                                                                | <b>22</b> |
| 1.1. Corpo e consciência na mitologia grega.....                                           | 22        |
| 1.2. <i>Lógos</i> x corpo no pensamento platônico.....                                     | 25        |
| 1.3. Corpo, imaginação e entendimento no pensamento aristotélico.....                      | 31        |
| 1.4. Uma Fenomenologia do corpo.....                                                       | 39        |
| 1.4.1. A fenomenologia transcendental de Husserl.....                                      | 42        |
| 1.4.2. Merleau-Ponty: corpo, luz natural e verbo.....                                      | 49        |
| <b>2. Símbolo no Corpo: a teoria do imaginário de Gilbert Durand.....</b>                  | <b>66</b> |
| 2.1. A Hermenêutica Simbólica: para uma definição do símbolo.....                          | 69        |
| 2.1.1 O Símbolo no Contexto Sagrado: o conceito de <i>hierofania</i> em Mircea Eliade..... | 70        |
| 2.1.2. O símbolo no universo dos sonhos.....                                               | 73        |
| 2.1.3. O símbolo na imaginação poética.....                                                | 74        |
| 2.2. O símbolo como Signo.....                                                             | 76        |
| <b>3. Símbolo e trajeto antropológico.....</b>                                             | <b>84</b> |
| 3.1. Os gestos dominantes.....                                                             | 84        |
| 3.2. A organização das imagens: as estruturas do imaginário e seus Regimes.....            | 90        |
| 3.3. Por um método mítico-científico: a itodologia.....                                    | 93        |
| 3.4 O imaginário e a integralidade do ser.....                                             | 99        |

|                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------|------------|
| II. O EROTISMO E O TRÁGICO.....                                   | 103        |
| <b>1. Um <i>rendez-vous</i> com o Erotismo.....</b>               | <b>103</b> |
| 1.1. O Profano e o Sagrado na Experiência Erótica.....            | 105        |
| 1.2. Freud e as pulsões de vida e de morte.....                   | 110        |
| 1.3. Erotismo e morte: descontinuidade e continuidade do ser..... | 115        |
| 1.4. Erotismo, uma experiência interior.....                      | 123        |
| 1.5. Interdito e Transgressão.....                                | 127        |
| 1.5.1. Os interditos ligados à morte .....                        | 131        |
| 1.5.2. Os interditos ligados à reprodução .....                   | 132        |
| 1.6. Erotismo e Transgressão.....                                 | 134        |
| <b>2. Tragédia ou o ritual de Eros.....</b>                       | <b>140</b> |
| 2.1. A tragédia: forma e conteúdo.....                            | 140        |
| 2.2. Filosofia do trágico.....                                    | 152        |
| 2.3. O erotismo como fenômeno trágico.....                        | 161        |
| 2.4. Erotismo e tragédia.....                                     | 167        |
| III. A TRAGÉDIA DE SÊNECA: Erotismo e Crueldade.....              | 173        |
| <b>1. Sêneca e o teatro da carne.....</b>                         | <b>173</b> |
| 1.1. A <i>mimesis</i> do monstruoso humano.....                   | 177        |
| 1.2. Carne crua ou o teatro da crueldade.....                     | 185        |
| 1.3. Corporeidade e Erotismo.....                                 | 190        |
| <b>2. Fedra: um corpo para o trágico.....</b>                     | <b>192</b> |
| 2.1. A mulher está condenada a amar.....                          | 192        |
| 2.2. O mito de Fedra.....                                         | 196        |
| 2.3. Enredo da <i>Fedra</i> .....                                 | 198        |
| <b>3. Uma mitocrítica da Fedra de Sêneca.....</b>                 | <b>200</b> |

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. O dardo e a espada: Arma guerreira ou arma erótica? ..... | 201 |
| 3.2. O amor no corpo ou o furor erótico.....                   | 207 |
| 3.3. Corpo e Sacrifício: a morte iniciática de Hipólito.....   | 226 |
| 3.4. O <i>noûs</i> da <i>Fedra</i> .....                       | 235 |
| IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                 | 237 |
| V- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                             | 245 |

## INTRODUÇÃO

A investigação que constitui este trabalho foi motivada pelo desejo de compreender a particular modelagem erótica e mítica dada ao mito da heroína grega Fedra, na tragédia homônima, escrita pelo filósofo estoico e poeta latino Sêneca, no século I a.C. A imagética da peça *Fedra*, permeada por um tom terrificante, fantasmagórico e onírico, incitou o estudo dos signos mítico-poéticos que pareciam se contrapor, numa certa medida, ao discurso estoico-moralizante já notório na obra de Sêneca.

Como se sabe, a produção filosófica senequiana é uma das principais propagadoras do Estoicismo, na Roma imperial de Cláudio e Nero. Em função disso, sua tragediografia terminou por ser considerada, por parte da crítica, como tratados filosóficos à guisa de dramas. Ao se refletir sobre a escolha de Sêneca pelo gênero trágico, enquanto uma das formas literárias a que se dedicou, foi-se motivando, por um lado, a questionar essa superioridade do discurso doutrinário em relação a um gênero literário, cuja composição é marcada por um ato de transgressão humana e seus desdobramentos trágicos<sup>1</sup>. Por outro lado, a característica majoritariamente simbólica da poética de Sêneca leva a uma certa dificuldade na apreensão de categorias fundamentais ao gênero dramático, tais como as noções de enredo e ação. Uma definição limitada dessas categorias verá, nas peças senequianas, apenas um aglomerado de imagens dispersas, contraditórias à noção de “unidade de ação”, tão cara aos estudos do drama. Diante dessa dificuldade, optou-se por investigar a possibilidade de uma unidade dramática, em que enredo e ação adquirem um tom particular, a partir do substrato dos símbolos míticos e poéticos constitutivos da *Fedra*. Uma vez que se suspeitou de que a linguagem simbólica e suas relações com a corporeidade são as linhas de força de sua poética, parece indispensável uma investigação sobre a questão da corporeidade e suas elaborações de significados na estrutura dramática da peça.

Para alcançar tal compreensão, no primeiro capítulo, será feita uma leitura da tradição filosófica ocidental, tendo como núcleo de investigação a

---

<sup>1</sup> Poética hybris

relação entre corpo e conhecimento. Ao longo desse percurso, identifica-se que a constituição do pensamento filosófico, com Platão, deu-se a partir de uma separação entre corpo e alma. A tentativa platônica de definir o que é o “conhecimento” elege os componentes do *logos*, o raciocínio e o pensamento, como os únicos capazes de alcançar a “verdade”, o “ser”. As sensações corporais, sendo a forma de primeiro contato com o mundo fenomênico, são imediatas, precipitadas e, por isso, podem confundir o *logos*. Assim, o corpo, imerso no mundo contraditório dos fenômenos, não poderia favorecer a apreensão das “ideias” eternas.

Contudo, os avanços alcançados por Aristóteles garantem o lugar do corpo na constituição do conhecimento racional, ao dar destaque à imaginação, como primeiro passo decisivo para a formação das abstrações formuladas pela inteligência. Segundo Aristóteles, a imaginação está diretamente ligada à percepção, e seu procedimento, no percurso cognitivo, converte esse contato do corpo com o mundo em signos imagéticos. As imagens elaboradas impulsionam o percurso noético para as elaborações refinadas do intelecto.

Assim, identificadas as duas principais vias de apreensão da relação entre corpo e pensamento, será visto por que a tradição filosófica ocidental termina por afastar o corpo dos aspectos racionais e espirituais da *psique*. Como se partirá do pressuposto de que a *mimesis* da *Fedra* senequiana traz conhecimentos da ordem da imaginação simbólica e suas raízes corporais, buscar-se-á compreender, a partir da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, como se dá esse processo noético, em que o corpo aparece como agente decisivo na constituição do conhecimento humano.

Para tanto, procurar-se-á, primeiramente, entender em que consiste a epistemologia fenomenológica. Portanto, a leitura sobre o conceito geral do método fenomenológico, definido por Husserl, faz-se necessária, para que, enfim, possa-se alcançar a *noesis* corporal, discernida por Merleau-Ponty, no seu livro *Fenomenologia da Percepção*. Com Husserl, será identificada uma nova crítica à filosofia do conhecimento. Em vez de se considerar as razões puras como as verdades universais, só alcançadas pela inteligência, a crítica fenomenológica entende que o conhecimento se dá na relação do *cogito* com

um algo *cogitato*, isto é, o conhecimento tem suas origens na vivência espontânea do sujeito com os objetos, a qual configura a *intuição empírica*, que aparece como raiz de nossas elaborações cognitivas.

Mediante a proposição de que o conhecimento tem origens na “intencionalidade”, isto é, na abertura e disposição do sujeito para o objeto, a teoria de Merleau-Ponty surgirá como um aprofundamento da noção hursserliana de que o conhecimento se opera a partir de nossas experiências imediatas e das elaborações intuitivas. Logo, Merleau-Ponty será aqui utilizado para esclarecer a relação do sujeito-encarnado com o mundo, na medida em que o corpo e suas elaborações sensíveis e perceptivas constituem o núcleo da investigação do filósofo para estabelecer um novo conceito de conhecimento, que será a noção de “corporeidade”.

O conceito de “corporeidade”, que propõe a integração entre corpo e inteligência, refuta a dicotomia clássica corpo-alma e reconhece que o conhecimento humano, em sua integralidade, acolhe camadas de significação inapreensíveis pelo *lógos*. Diante disso, os signos simbólicos aparecem como uma tentativa de exprimir, através da(s) linguagem(s), os significados ligados à *cogitatio* corporal.

A partir do conceito-chave de corporeidade, intentar-se-á uma reflexão sobre o símbolo, como orientador das linguagens que buscam alcançar essas dimensões pré-reflexivas e genésicas do conhecimento. Para tanto, será eleita a teoria do imaginário de Gilbert Durant, a qual se revela mais abrangente, na medida em que, partindo de uma perspectiva antropológica, associa a disposição visceral humana ao símbolo na produção de sentidos culturais. A amplitude de tal teoria se verifica pela condução epistemológica que Durand utiliza para alcançar suas categorias teóricas, as quais terão como esqueleto estruturante o prolongamento de gestos fundamentais do desenvolvimento corporal e psíquico humano ao meio cultural. Tal prolongamento se opera, primeiramente, a partir da criação de utensílios e ferramentas de trabalho, sendo essa transitividade corpo-instrumento um dos primeiros passos de desenvolvimento da cultura humana. Assim, a criação das técnicas de trabalho será produzida graças à doação de significados

formulada pelo homem aos seus gestos corporais e sua interferência no mundo natural. Assim, a criação do objeto de trabalho será um dos pontos de abertura à constituição da consciência, que tira o homem de uma condição de imanência absoluta com a natureza, para uma postura de distanciamento desta, tendo aqui os esboços do desenvolvimento da categoria do sujeito. A identificação desse processo de prolongamento dos gestos do corpo para o desenvolvimento das técnicas de trabalho resultará na elaboração de um conceito fundamental à teoria do imaginário, o “trajeto antropológico”, o qual estabelece as linhas de força do imaginário. Assim, o imaginário humano se estrutura a partir das trocas entre os imperativos pulsionais psicofísicos com o meio social. Esse trajeto dos gestos em direção ao mundo estabelece o processo de elaboração das imagens como primeiro passo das elaborações sógnicas da cultura, os signos primitivos, aos quais dá-se o nome de símbolo.

Diante dessa constatação, Durand, tentará investigar as estruturas biopsíquicas que irão engendrar os símbolos. Suas investigações partem de uma busca por protocolos normativos que determinam a organização das “estruturas do imaginário”. Tais estruturas serão discernidas a partir de uma recolha das várias imagens simbólicas reincidentes nas narrativas fundantes de todas as culturas, o mito. Ao identificar algumas repetições imagéticas em vários mitos, Durand define grupos de classificação das imagens, considerando suas raízes corporais como ponto de partida para tal categorização.

Logo, Durand agrupa essas imagens em dois regimes, o diurno e o noturno. Como o mito, enquanto narrativa genésica das culturas, trata da relação do homem com as divindades, a definição desses regimes resulta na análise de vários sistemas sociorreligiosos, os quais Durand divide, basicamente, em dois grandes núcleos, o urânico ou celeste-solar, e o ctônico-lunar. Enquanto os deuses relacionados ao grupo urânico orientam o homem para uma transcendentalidade de iluminação e combate armado contra a condição de mortalidade, o núcleo ctônico, ligado à dimensão da terra e às trevas noturnas, enfrenta a mortalidade, a partir de uma poética de eufemização dos seus horrores. Definidas as dinâmicas de cada regime do imaginário, na elaboração das imagens simbólicas, determina-se, portanto, o

instrumental teórico de investigação das energias simbólico-poéticas do texto da *Fedra* de Sêneca.

Tendo em vista que a forma poética da peça estudada tem como matéria conteudística a entrega da mulher ao desejo erótico, como motivo do trágico, tenta-se, no segundo capítulo, uma definição substancial de tal tema e suas articulações com a noção de trágico. A leitura do imaginário revela que a consciência de mortalidade teria impulsionado o homem a criar signos doadores de sentido ao não-ser inapreensível da morte. A experiência sexual, diante dessa constatação de finitude da vida, adquire um valor existencial que resultará no erotismo, enquanto transformação de um gesto animal, o coito, em elaborações humanas de sentido à vida. Assim, o coito, sendo o ato de geração da vida humana, transmuta-se em matéria psíquica de problematização da condição de morte. A partir dessa constatação, o filósofo francês George Bataille define o erotismo como uma experiência interior, psíquica, que tem como motor o questionamento da organização da vida e sua relação com a morte.

Para a leitura dessa “abstração” do ato sexual, promovida pela *psique* humana, Bataille investiga as raízes biológicas do erotismo, identificadas na união

sexual. Próximo da leitura de Gilbert Durand sobre o imaginário, o erotismo batailleano provém de gestos fundamentais celulares, cuja dinâmica se dá pela união dos gametas masculinos e femininos, que perdendo sua forma individual, fundem-se para a geração de uma nova vida. Dessa fusão, Bataille considera a instância de morte, isto é, da diluição das individualidades celulares numa continuidade informe, agenciadora do processo de surgimento da vida. Desse modo, nas bases da procriação sexual haveria instâncias de morte como movimentos vitais.

A dimensão biológica do ato sexual e do processo de fecundação promoverá o prolongamento dessa experiência genuína de criação da vida para as bases psíquicas humanas de formulação de significados. Assim, o erotismo, oriundo da sexualidade, não se reduz a ela, mas constitui a postura espiritual humana diante da vida e sua imbricação na morte. Essa conversão de um gesto genésico da vida numa base psíquica será uma das linhas de

força de constituição da cultura. Diante disso, o ato sexual e a morte estarão no núcleo das principais preocupações humanas na organização de seu mundo civilizado. Na tentativa de preservar a vida e estabelecer regras de sobrevivência, será preciso cercear as pulsões sexuais, uma vez que elas têm ligação direta com a morte.

Contudo, esse mundo organizado de preservação das formas individuais é inquietante, porque constrange as raízes gestuais da sexualidade, a qual se processa na fusão entre vida e morte celular. Assim, esse constrangimento, sobretudo da dimensão de morte, leva à experiência erótica, como busca interior de afirmação da vida na morte. O ser humano, vivendo o erotismo, angustia-se com as condições de constrangimento da vida regulada e busca uma nova vida a partir de instâncias de negação da condição anterior, promovendo instâncias de aniquilação e morte.

O trágico surge, portanto, nesse embate fundamental entre o mundo formal e organizador da vida e a anarquia destrutiva e transformadora do erotismo. Destarte, identifica-se, com a filosofia do fenômeno trágico, que tal fenômeno diz respeito à condição da existência humana. Enquanto uma categoria filosófica, o conceito de trágico apresenta a situação do homem no mundo, que tem por base o conflito entre a preservação da integridade da vida, a qual se sustenta no sistema organizacional da cultura e o desejo ou as pulsões, que vão de encontro à manutenção desse mundo, sendo a consciência de morte a fonte desses questionamentos. Então, o erotismo, fundado no mesmo conflito entre vida e morte, constitui uma experiência mobilizada por esse drama fundamental.

Como o conceito de trágico tem como essência os efeitos conflituosos da consciência de morte sobre o homem, a tragédia, sendo a manifestação artística desse conflito existencial, forja uma experiência ficcional que discute essas realidades. Ao entender-se que o erotismo constitui um dos percursos trágicos fundamentais à vida humana, propõe-se a investigar, no universo da *Fedra*, a conjunção de suas raízes somáticas com as elaborações sógnicas do texto literário. Após a verificação de que toda forma de conhecimento tem, como base, as articulações entre corpo e pensamento, o estudo dos símbolos, pela perspectiva durandiana, fez-se indispensável para nossa interpretação do sentido de trágico erótico veiculado na peça.

Toda essa articulação teórica entre erotismo e imaginário tem como finalidade a investigação dos símbolos poéticos da *Fedra*, a qual será feita pela busca das dimensões somáticas que o texto apresenta e sua reversão em signo poético, para, a partir daí, compreender-se o trágico poético da peça e a ação dramática subjacente no tecido simbólico.

## CAPÍTULO I

### CORPO E CONHECIMENTO

“A mitologia é uma canção, é a canção da imaginação inspirada pelas energias do corpo.” [Joseph Campbell]

Diante da escrita poética e inspiradora do opúsculo de Stanley Keleman *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell* (1999), houve o confronto com a materialização de uma intuição que se formulara nas pesquisas sobre as tragédias de Sêneca, em que o corpo dos heróis trágicos parecia ser o halo que iluminava o complexo mítico tecido pelo tragediógrafo romano, cujas tragédias estão plenas de corpo, carne, vísceras e sangue. Portanto, a identificação com o sentido de trágico visceral de Sêneca, clarificada com as insinuações e sugestões presentes em *Mito e Corpo*, inspirou a feitura deste capítulo.

Keleman, fundador da Psicologia Formativa, propõe como tese os processos biossomáticos como emoldurantes de vários aspectos da existência humana, pondo em xeque a dicotomia alma-corpo. Em uma parceria de quinze anos com o mitólogo americano Joseph Campbell, Keleman agregou o conhecimento mítico como suporte à metodologia somático-emocional da psicologia formativa, de modo que o mito teria como função “colocar a experiência em história, porque as histórias são organizadoras da experiência corporal, das maneiras de moldar a nós mesmos como indivíduos.” Apesar de uma longa tradição que subestimou e deslegitimou as potencialidades da imaginação mítico-somática no ser humano, há que se considerar que estudos como os de Keleman e Campbell apontam para as novas abordagens que reconhecem o valor cognitivo do pensamento mítico, no qual são gerados conhecimentos tão importantes quanto os promovidos pelo pensamento lógico-racional.

Considerando-se que o *conhecimento*, grosso modo, dá-se pela elucidação e apreensão de uma realidade a partir de uma determinada

linguagem, os mitos ancestrais, buscando “conhecer” (latim: *gnoscere*<sup>2</sup>) os mistérios das origens e dos tempos primordiais, possibilitam instâncias de cognoscibilidade, através de sua estrutura narrativa. Assim, a partir de uma sistematização de ideias operadas pelo fio do discurso, o texto mítico dá forma a realidades afetivo-corporais que não se acomodam facilmente dentro de uma discursividade lógico-racional.

A palavra mítica, ao elucidar tais realidades misteriosas, configura-se como uma *gnosis*, no sentido de um conhecimento ligado ao inefável que, essencialmente, diz respeito ao “sagrado” ou “numinoso”, no sentido proposto pelo teólogo alemão Rudolf Otto<sup>3</sup>. Supõe-se que o mito põe numa ordem que lhe é própria experiências fundadas nos afetos e no corpo, ligadas ao numinoso. Terá de se presumir com essa reflexão que a linguagem mítica constitui-se, por um lado, de uma certa esquematização intelectual aferível pelo trecho narrativo, forjado a partir de determinadas relações causais a que a lógica discursiva submete os eventos míticos e, por outro lado, de componentes da ordem do sensível. Essa conjectura parte, na verdade, do pressuposto das estruturas e experiências somáticas como participantes, não apenas do pensamento mítico, mas de toda a rede de sentidos que erige as experiências humanas e suas produções culturais, na medida em que o homem é um ser inescapavelmente corporificado. Sob essa ótica, os conteúdos míticos seriam, portanto, provenientes de um princípio de mediação entre corpo e pensamento, a partir de uma certa “cumplicidade” entre as manifestações sensíveis e as percepções promovidas pelo corpo físico e as estruturações do *cogito* para, então, compor-se uma determinada ordem de conhecimento. Nesse sentido, uma abordagem pela corporeidade que valorize os componentes da percepção e das sensações na formulação

---

<sup>2</sup> Do lat. *gnosco*, palavra proveniente do grego *γινωσκω* (*gignosko*), que significa, de acordo com o dicionário Anatole Bailly, “conhecer”, “dar uma opinião”, “celebrar”, “cantar”. Daí se entende a *gnosis* mítica como um canto sagrado, considerando-se que o ato de cantar primordialmente está atrelado à celebração dos deuses ou a uma intervenção mágica.

<sup>3</sup> Em seu livro *O Sagrado*, Rudolf Otto cunha o termo “numinoso” em substituição ao termo “sagrado”, o qual já estaria encoberto por atributos morais das doutrinas religiosas que incluem a noção de bem absoluto. O “numinoso” (do latim *numen* + *omen* – presença divina e augúrio ou presságio positivo ou negativo, respectivamente) implica aspectos que abarcam tanto os significados morais posteriores a que o termo foi submetido, como acolhe, sobretudo, um sentido mais primitivo, irracional, que nada tem a ver com o conceito de “bem”, mas que, mesmo assim, constitui como que a alma das religiões.

do conhecimento reconhece no mito sua atuação permanente no espaço humano. Não será mais como uma sorte de pensamento falso e ingênuo de uma consciência “primitiva” que, ao longo dos séculos de entronização da razão, foi desvalorizada e inferiorizada por abordagens reducionistas que a conceberam como um estágio de limitações e de insuficiência racional, mas como agenciador de um conhecimento que visa à integralidade corpóreo-espiritual humana.

Numa tentativa de elucidar as instâncias de conhecimento promovidas pela “corporeidade”, confrontou-se com conceitos e reflexões que têm uma longa tradição crítica e filosófica, da qual não se pode prescindir, a começar do próprio termo “corporeidade”, que se situa entre aqueles vastos conceitos, os quais, na falta de uma diretriz analítica, terminam por nada significar ou, do contrário, por fomentar noções cristalizadas e reducionistas que engessam a própria vastidão do conceito. Assim, não parece difícil perceber o risco de se cair numa aporia teórica entre a necessidade de amplitude e de precisão de um dado conceito. Diante disso, o excursus em torno desse conceito confronta-se com a necessidade de delimitação, a qual se supõe encontrar nas diretrizes das discussões em torno do simbolismo fisiológico-mítico desenvolvido na “Teoria do Imaginário” do sociólogo e antropólogo francês Gilbert Durand (1921-2012), que buscou determinar um esquema de compreensão do *trajeto antropológico* da cultura ocidental aferível por espaços e produções artísticas, literárias, sociais, econômicas, políticas etc. Para Durand, o imaginário é “o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* e o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano.”<sup>4</sup> Portanto, a dinâmica da imaginação, em sua composição de imagens, apresenta um mundo particular, que, segundo Durand, deve ser entendido dentro da semântica do “símbolo”. O mito entra nessa teoria como o produto final das estruturas imaginárias, enquanto combinação discursiva das imagens e dos símbolos, de sorte que, se o

---

<sup>4</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 18.

imaginário é o manancial de todas as instâncias do pensamento humano, o mito deve ser encarado como um discurso genuíno e diuturnamente atuante.

Considerando-se que os termos “imaginário”, “imaginação”, “imagem”, “símbolo” e “mito” constituem as bases da teoria de Durand, vê-se um vocabulário vasto e complexo diante do qual não se pode perder de vista a necessidade de elucidação desse conjunto de termos, a começar dos conceitos “imagem” e “imaginação”, desenvolvidos numa ambiência de censura forjada pela tradição filosófica que embalou uma “desmitologização do pensamento ocidental”. Portanto, há que se percorrer algumas discussões importantes em torno do que se entendeu como “razão” e “verdade” para se compreender as fontes filosóficas da dicotomia corpo-alma. Só assim se chegará com maior clareza ao entendimento mítico, enquanto gnose do corpo, e à precisão dessa nova epistemologia que vislumbra no conhecimento corpóreo-mítico uma das competências fundamentais do homem.

## 1. Corpo x Alma

### 1.1. *Corpo e consciência na mitologia grega*

Nas narrativas míticas gregas, a relação entre corpo e consciência constituiu-se, como se pode verificar na da poesia homérica, num estado de imbricação e interdependência absolutas. A relação entre a identidade pessoal do herói e sua existência corporal apresenta uma noção da existência humana como que constituída numa espécie de unidade entre a pessoa e a *phýsis*.

Prova disso verifica-se no pensamento homérico acerca da morte em suas narrativas sobre o *além*, as quais apontam para uma dominância ou centralidade das instâncias do corpo vivo sobre o aparato psíquico. No canto XI da *Odisseia*, ou o livro da *catábasis*, Odisseu precisa sacrificar dois animais de cor negra para que o sangue seja bebido pelos mortos, sendo condição única para que estes recuperem a consciência. Apenas com a energia proveniente do sangue ainda quente da vítima sacrificial, os mortos, que são em Homero sombras (*eidolons*) sem consciência, saem desse estado de

letargia do pensamento (*nóema*), recuperando, então, suas faculdades espirituais, como a memória, a linguagem e o poder de reflexão. Na verdade, como nos informa André Simha (2009), essa recuperação do ato de pensar ocorre graças ao retorno da sensibilidade corporal, que aparece sob o conceito grego de *thymos*, “termo que se acha na *Odisseia* para designar o princípio que mantém a alma (*psychè*) no corpo, princípio que anima o coração e os órgãos dos sentimentos (diafragma e vísceras).”<sup>5</sup> A energia vital que liga o corpo e a alma está no *thymos* que, ao se esgotar, faz do corpo um *soma* (cadáver) e da *psychè*, desligada da carne, uma sombra do corpo sem as faculdades pensantes.

Termos como *thýmos* e *soma*, *nous* e *psychè* sinalizam uma diversidade do léxico grego em torno da realidade corpórea e imaterial do ser humano. O vasto vocabulário da língua grega no que diz respeito à realidade corpórea parece estar eclipsado ou reduzido em uma dimensão mais propriamente carnal e orgânica quando se vale apenas do termo vernáculo “corpo” para traduzi-la.

Não é por acaso que a identidade e o destino dos heróis homéricos conectam-se diretamente com sua condição corporal. Prova disso é o fato de que alguns nomes próprios ou epítetos que indicam uma característica física marcante do herói também aludem, por vezes, à atuação e ao destino heroicos. Um dos epítetos mais importantes atribuído a Aquiles na *Ilíada* ilustra bem essa relação da condição física do herói com o seu destino pessoal, a saber, “o de pés ligeiros”. Conhecido por ser imbatível nas corridas, Aquiles, entretanto, carrega uma vulnerabilidade em seus ágeis pés, que, ao nascimento, foram a única parte do corpo a não receber as águas imortais do rio Estige. Com se sabe, a deusa Tétis, na tentativa de imortalizar o filho, banhara o bebê no rio da imortalidade. Contudo, num lapso que seria fatal para Aquiles, a deusa segurara seu filho pelos calcanhares, de forma que estes se tornaram o ponto de mortalidade do guerreiro. Com o epíteto “o de pés ligeiros”, Homero localiza a aptidão e excelência física de Aquiles

---

<sup>5</sup> SIMHA, André. *A consciência, do corpo ao sujeito* – análise da noção; estudo de textos: Descartes, Locke, Nietzsche, Husserl. São Paulo: Vozes, 2009, p.20.

sobre o ponto mais vulnerável do herói, que, ironicamente, morrerá com uma flechada desferida em seu calcanhar pelo príncipe troiano Páris.

Ainda considerando a estrutura corporal do herói grego e a irrupção do seu destino, o nome do rei Édipo (Οἰδίππους – o de pés inchados) também se apresenta em conformidade com sua atuação heroica e, até se poderia supor, numa dimensão ainda mais complexa, em que corpo, divindade e intelecto encontram-se de tal forma atrelados, que se faz imprescindível avaliar as camadas de sentido desses tais “pés inchados”. Para além da marca física que sinaliza o bebê que teve os pés agrilhoados, os quais servirão, posteriormente, na tragédia de Sófocles, como um componente de reconhecimento do filho-marido por Jocasta, o enigma da esfinge desvendado por Édipo, “o tirano coxo”, não por acaso, constitui-se de um campo semântico em que a própria condição física do herói está aludida. À pergunta da esfinge “Qual é o ser que anda, pela manhã, em quatro pés, ao meio-dia, com dois e, à tarde, com três?”, tem-se como resposta “o ser humano”, na medida em que este engatinha quando bebê, é bípede na vida adulta e na velhice vale-se de um terceiro pé, que seria uma metonímia para bengala. Não parece difícil aferir que Édipo, em seu nome, já carregava algo do enigma esfíngico. A presença da questão dos “pés” e da locomoção na pergunta da esfinge e no nome do herói constitui uma rede de sentidos tão imbricada que motiva uma suposição de que o nome de Édipo o capacita para descobrir o enigma, tendo em vista que os pés podem possuir relevância física e intelectual na constituição do herói. A natureza corpórea dos pés, atrelada a estruturas de pensamento de Édipo, talvez o habilite ou o predestine para o alcance do raciocínio que desvendará o mistério da esfinge.

Com isso, fica patente que, no mundo mítico, pelo menos entre os gregos, a consciência e o corpo unem-se para compor a integralidade dos sentidos e ensinamentos que os mitos apresentam acerca da condição humana. A partir das narrativas sobre os heróis, tais ensinamentos apontam os perigos da ação do homem vista sob o ângulo da posição limítrofe desses grandes personagens, que, agindo sempre entre o divino e o humano, mostravam os excessos das ações que punham em evidência ou questionavam noções de limite e interdito. Desse modo, como acertadamente

disse Jean-Pierre Vernant, “a empresa heroica condensa todas as virtudes e todos os perigos da ação humana (...), assim os gregos exprimiram sob a forma do heroico os problemas ligados à ação humana e à sua inserção na ordem do mundo.”<sup>6</sup>

### 1.2. *Lógos x corpo no pensamento platônico*

A tradição da filosofia ocidental postulou a separação mente e corpo no âmbito da noção do “conhecer”, enquanto encontro com a verdade que não se deixa arrefecer pelas falsas impressões do mundo sensível. “Todos os homens, por natureza, desejam conhecer.” Essa afirmação de Aristóteles, que consiste na primeira frase do tratado da *Metafísica*, aponta para uma das principais reflexões que constituíram a história do pensamento ocidental: a investigação sobre o “conhecimento” como método necessário à formulação dos conceitos filosóficos. A tentativa por definir e distinguir o ser humano dos demais seres vivos levou, desde o princípio da história da filosofia, à eleição das faculdades de inteligência como sendo o que, de fato, é próprio do homem. Graças à sua racionalidade, esse ser que pensa, que tem ideias, que analisa e que, por isso, produz conhecimento seria, por definição, um animal que se conduz em função do “saber”, ou mesmo o animal racional por excelência. Contudo, a partir do momento em que ocorrerá a entronização das faculdades cognitivo-rationais em virtude da ascensão do *logos* filosófico na antiguidade grega, produzir-se-á uma resistência entre as correntes filosóficas em considerar outras realidades cognitivas do homem, como as disposições sensíveis e imaginativas.

Se o homem, como afirmou Aristóteles, possui um desejo “natural” por conhecer, a vida humana parece pautar-se por um esforço permanente em se atribuir significados à multiplicidade e contingência das coisas. Não parece ilegítimo conceber que o concurso da vida humana dá-se, desde sempre, em função do “conhecer”. Paulatinamente, as condutas de autopreservação desenvolvidas pelo animal humano passaram a operar-se sistematicamente

---

<sup>6</sup> VERNANT, J-P. *Mito e Pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p, 432.

pela via da compreensão teórica do meio. Desde as formas iniciais de inteligência sobre a existência, consideraram-se aqui os mitos como um desses gêneros primordiais de “esclarecimento”. Até nas especulações teóricas da filosofia e das ciências, o acordo do homem com o mundo passa pela tentativa permanente de imprimir sentidos a uma natureza muda e opressora e de, portanto, reconstruí-la sob o signo da cultura. Se é levado em conta que o homem detém uma conduta natural ou pulsional por nomear, significar e, enfim, conhecer, cabe considerar quais são as formas e os meios de criação de sentidos que constituem esse percurso antropológico por apreender e construir saberes.

Com a insurgência da filosofia grega no séc. VI a. C, preconizou-se o *logos* racional como o vetor principal do conhecimento em detrimento dos esquemas de percepção e elaboração sensíveis e simbólicos do *mythos*, cuja função explicativa e educacional, na Grécia antiga, será questionada e substituída pelo *logos* filosófico. Como informa Arthur Giannotti<sup>7</sup>, a *ratio* grega se opera fundamentalmente pelo questionamento em função de se verificar outros pontos de vista, numa condução dialógica que dá a ver as ressonâncias do sentido de democracia na cultura da *pólis*. Questionar o que está posto como verdade, isto é, a palavra mítica, é o passo decisivo para a formulação do pensamento filosófico grego.

As duas diretrizes da cognição, inicialmente classificadas por Platão como conhecimento sensível e conhecimento inteligível, são tomadas como polos em que se produzem as operações de relação do homem com o mundo. No entanto, ambas as dimensões foram apreciadas, desde a filosofia antiga grega, numa atmosfera cambiante entre conflitos e acordos teóricos, promovendo assim a antiga dualidade ocidental corpo-alma, que, no campo da filosofia, resultará ora na separação ora na comunhão entre sensibilidade e conhecimento. De fato, poder-se-ia dizer que a relação ou contradição entre a sensibilidade e o inteligível constitui um dos pilares do pensamento ocidental.

Em seu diálogo intitulado *Teeteto*, Platão apresenta uma das exposições capitais da filosofia antiga acerca da dualidade corpo-alma e do *logos* como essência do conhecimento. Em tal diálogo, o personagem do

---

<sup>7</sup> GIANNOTTI, A. J. *Lições de Filosofia Primeira*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

filósofo Sócrates intenta, com a colaboração do jovem Teeteto, uma definição do que seria o conhecimento. A investigação desse diálogo tem como ponto de partida a refutação ao relativismo em que o sofista Protágoras enquadra o conhecimento a partir de sua teoria do “homem-medida”, isto é, do *homem como medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, e das coisas que não são, enquanto não são*. Para Sócrates, a teoria de Protágoras sinaliza para que a percepção seja idêntica ao conhecimento. Na medida em que uma coisa é para cada indivíduo o que “parece” ser a ele<sup>8</sup>. A percepção, que varia de acordo com a constituição individual de cada sujeito, é falsa, porque faz de cada homem juiz da existência das coisas.

O percurso analítico do *Teeteto* passa, inicialmente, pela tentativa de definição do termo *conhecimento*. Uma definição só será legítima se alcançar a síntese da multiplicidade externa das coisas numa unicidade, num conceito, sendo esse o imperativo que rege a identificação de um *ser*. Diante disso, quando o jovem Teeteto declara que o conhecimento trata-se de toda arte<sup>9</sup> e ciência, como por exemplo a carpintaria e a geometria, Sócrates o adverte de que a resposta não deve se voltar à identificação dos tantos ramos de conhecimentos existentes, mas o que é o conhecimento em si, ou seja, identificar um conceito que abarque a diversidade dos tipos de conhecimento<sup>10</sup>. Aliás, “quando, em oposição à multiplicidade e diversidade das coisas existentes, a consciência desperta para a unidade do ser, é a partir desse instante que surge a maneira filosófica de considerar o mundo” (CASSIRER, 2001, p. 1).

Assim, a diversidade do mundo sensível deveria ser sintetizada numa unidade conceitual de um nome. Nesse sentido, é pelo esforço do pensamento e do discurso, ou melhor, pelo esforço do *logos*, numa colaboração dialógica de exames das teses levantadas, que se poderia atingir a *verdade*.

Daí as reflexões platônicas se encaminharem no sentido de definir que o raciocínio e o pensamento, enquanto componentes do *logos*, assumem lugar central na apreensão do *ser*. Não cabe, portanto, às sensações o

<sup>8</sup> PLATÃO, *Teeteto*. 162e.

<sup>9</sup> O termo arte, em grego, é aqui empregado no sentido de um meio de produção.

<sup>10</sup> Cf. PLATÃO. *Teeteto*. In: **Diálogos Platão, Vol. I**. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2007, 146e-147a.

alcance do que o filósofo propõe como *verdade* ou *ser*, porque elas estariam presas ao estado de vir-a-ser das coisas, as quais estão em constante mutação. Por isso o conhecimento estaria nas articulações e reflexões da alma, que, agindo por si mesma, alcança tal conhecimento. Considere-se o seguinte fragmento do *Teeteto*, em que Sócrates traça uma polarização conhecimento-sensibilidade.

[...] que a alma, embora considere algumas coisas pela faculdade do corpo, considera outras sozinha e através de si mesma. [...] A conclusão é que o conhecimento não está nas sensações, mas no raciocinar sobre elas, uma vez que aparentemente é possível apreender o *ser* e a *verdade* pelo raciocínio, mas não pelas sensações.<sup>11</sup>

Para Platão, a sensibilidade corpórea, sendo a forma de primeiro contato com o mundo, oferece um foco turvo e perturbador à alma. Logo, apenas o pensamento é capaz de deslindar o emaranhado de contradições em que se apresenta a realidade sensível. A respeito das limitações cognitivas da sensibilidade, considere-se o seguinte trecho do *Fédon*:

“Mas ela [a alma] raciocina melhor quando nenhuma destas coisas a perturbam, quer a audição quer a visão, quer a dor quer o prazer, estando ela sim, tanto quanto possível, sozinha e isolada, apartada do corpo e evitando, na medida do possível, toda associação ou contato com o corpo, na sua busca da realidade.”<sup>12</sup>

A esse respeito, conforme orienta Ernest Cassirer, o principal contributo de Platão estaria na explicitação do pressuposto espiritual como essencial a toda compreensão filosófica, uma vez que o método dialético, adotado como meio de investigação das verdades, ou das “ideais”

não se prende à simples *existência* do “ser”, buscando, ao invés, tornar visível o seu *sentido intelectual*, a sua organização sistemática e teleológica. E com isso, o pensamento (...) adquire um significado mais profundo. Somente quando o ser vem a ter o sentido rigorosamente definido de um *problema*, o pensamento vem a ter o sentido e

<sup>11</sup> *Ibd.* 185e-186c

<sup>12</sup> PLATÃO. *Fédon*. In: **Platão Diálogos, Vol. III**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2008. 64c,198. p.

o valor rigorosamente definidos de um *princípio*. (CASSIRER, 2001, p. 13)

Veja-se que o estatuto do *ser* como *problema* evoca um método racional de perquirição, que será a *dialética*. Como se sabe, a dialética platônica foi herdada da dialética socrática fundada no diálogo, através do qual se determinava o método de questionamento como condução da investigação sobre a *verdade*, em que dois participantes assumiam, cada qual, o papel de questionador e o de respondente. A dinâmica desse diálogo, diferente da erística ou disputa sofística, não se pautava no arbítrio do discurso mais persuasivo nem, conseqüentemente, na derrota do interlocutor. O discurso filosófico platônico forjado no diálogo dava-se pela exposição de alguém que supostamente “sabe” acerca de determinado tema e da interlocução de um outro que não sabe, cabendo a este conhecer mediante perguntas e exames. Daí, para o alcance do *ser*, pretendia-se obstaculizar relações de poder e um percurso meramente persuasivo e dissimulado. Uma vez que havia nos diálogos socráticos uma exposição e partilha do método discursivo e analítico, o instrumental analítico do tema em discussão parecia ser forjado pela coparticipação do locutor e seu interlocutor. O adágio “só sei que nada sei”, dito na *Apologia a Sócrates*, traduz, num certo sentido, o cuidado em se impedir cristalizações de falsos saberes, por isso, para determinada tese ser validada, fazia-se necessário expô-la ao exame. Logo, Sócrates concedia a palavra àquele que assumia o posto de quem supostamente sabia, para, então, examinar sua tese, a qual, exposta ao longo da conversação, sairia legitimada ou refutada, uma vez que só a refutação poderia libertar da “ilusão de saber” e promover a purificação da alma através do verdadeiro conhecimento. Daí se segue que, para Platão, a refutação é a melhor e a mais eficiente forma de purificação, e aquele que permanecer não refutado – ainda que seja o grande rei – não foi purificado de suas maiores nódoas, sendo, portanto, destituído de educação.<sup>13</sup>

Assim, pensamento e discurso, enquanto constituintes do *logos*, devem se encaminhar no sentido de evitar o relativismo como conduta importante para a legitimação teórica que se pauta na ideia do “ser-um” não contraditório.

<sup>13</sup> PLATÃO. *Sofista*. In: *Diálogos Platão, Vol. I*. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2007, 230e.

Essa noção do ser-um em relação com o múltiplo é o que fundamenta a “Teoria das Ideias”. Acima da multiplicidade do sensível estaria a unidade das ideias que são eternas e estáveis, diferente da instabilidade e contradição da realidade sensível. As coisas que compõem o mundo sensível, embora diversas e mutáveis pela condição de vir-a-ser, relacionam-se a uma “ideia” ou “forma” (*eidos*), um critério de unidade em que participam como decalques. “Essas Formas [Ideias] existem na natureza como modelos, ao passo que as outras coisas assemelham-se a elas e são delas imitações.”<sup>14</sup> Uma determinada “ideia” é una e se propaga nas várias formas de imitação que constituem o mundo sensível.

Como Platão exemplifica no livro X da *República*, em que trata da *mimesis* poética, deus criou apenas um único leito, que é o leito na sua essência, em sua “forma” genuína, e desse modelo o marceneiro produz o seu leito aparente, por conseguinte, o pintor, num nível duas vezes inferior de imitação em relação à forma criada pelo demiurgo, pinta um leito mimetizando a obra do marceneiro. Portanto, a teoria das ideias postula a existência de realidades absolutas que transcendem o sensível e por isso não podem ser apreendidas pelas sensações, mas tão somente pelas faculdades intelectivas, depuradas da intervenção malsã dos sentidos e da mera opinião (*doxa*), a qual é fruto do pensamento sofístico.

Considerando-se a estabilidade das Ideias, a opinião pessoal, que varia de homem para homem, não pode ser legítima, perdendo-se na diversidade das subjetividades. O conhecimento não comunga da *doxa*, de uma percepção subjetiva, por mais discursivamente articulada que ela seja. Apenas o pensamento inteligível, que buscará identificar no múltiplo um conceito em comum, uno, alcançará as Ideias. Assim, verifica-se que é na noção de *Uno* que se dá o princípio das Ideias. Daí o verdadeiro conhecimento consistir em saber unificar a multiplicidade numa visão sinótica que reúne a multiplicidade sensorial na unidade da Ideia da qual depende.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> PLATÃO. *Parmênides*. In: *Diálogos Platão*, Vol. IV. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2009, 132d, p.40.

<sup>15</sup> REALE, G. *História da Filosofia Antiga II*, São Paulo: Loyola, 1994, p.74.

### 1.3. *Corpo, imaginação e entendimento no pensamento aristotélico*

Para Aristóteles, o desejo humano por conhecer seria uma tendência natural, a qual estaria presente em instâncias mais elementares das sensações do homem, de maneira que não se poderia prescindir do componente sensível no percurso da cognição. Contrariamente à clivagem corpo-alma desenvolvida pela filosofia platônica, o sistema aristotélico se encaminha para uma unificação entre a matéria física e a metafísica. Não haveria, portanto, uma oposição entre alma e corpo, mas sim uma relação complexa orientada por uma simbiose permanente.

A alma, portanto, tem de ser necessariamente uma substância, no sentido de forma de um corpo natural que possui vida em potência. Ora a substância é um acto; a alma será, assim, o acto de um corpo [...]. Não é preciso, por isso, questionar se o corpo e a alma são uma única coisa, como não nos perguntamos se o são a cera e o molde nem, de uma maneira geral, a matéria de cada coisa e aquilo de que ela é a matéria.<sup>16</sup>

Como a alma é a forma (*eidon*) e o corpo a matéria (*hyle*), do mesmo modo que o molde é a forma para a cera na composição de um objeto, no qual a união da modelagem com a materialidade da cera são coparticipantes, para Aristóteles, a realidade é pensada sob uma ótica naturalista, em que corpo e alma existem um para o outro numa interdependência ontológica.

A declaração de Aristóteles, há pouco mencionada, de que “todos os homens naturalmente desejam conhecer”, localiza na *physis* humana a busca pelo conhecimento, uma vez que “por natureza” (φύσει - *physei*) se disporia de uma tendência espontânea a conhecer. Essa relação da *physis* com o conhecimento, em Aristóteles, fundamenta-se na importância dada às sensações no processo de cognição do homem, de maneira que os sentidos, para além de suas funções mais imediatas no que toca à sobrevivência e às necessidades biológicas, participam como agentes na elaboração de um determinado tipo de conhecimento.

---

<sup>16</sup> ARISTÓTELES. *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóia. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010, II, 1, 412b, 5. P. 62.

Um prova disso [do desejo de conhecer] é o prazer das sensações, pois, fora até de sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos a operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista aos demais. A razão é que ela é,

de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferença nos descobre.<sup>17</sup>

É no prazer promovido pelas sensações, no caso, da visão, que se busca conhecer as coisas. Obviamente, aqui, Aristóteles se refere a um nível mais elementar de conhecimento, que seria o “conhecimento sensível”. Embora o filósofo reconheça que a “verdade” não pode ser atingida pelos sentidos, mas somente pela especulação teórica do pensamento científico, o elogio ora dado à vida sensual diz respeito ao seu projeto filosófico oposto à teoria do mestre das “Ideias”. Enquanto Platão pressupõe que os processos sensíveis dão-se numa separação abismal do intelecto, Aristóteles, embora reconheça a dimensão transcendental do conhecimento científico, concebe o mundo intelectual em termos práticos, inseridos na própria vida, de forma que não haveria separação intransponível entre as ideias (*eidon*) e a natureza física. Sob uma ótica biológica, as formulações intelectivas seriam estados avançados de um processo de interação com o mundo externo. Nesse caso, o corpo e suas sensações assumem um valor positivo na constituição do conhecimento. A percepção, a memória, a experiência, a imaginação e a razão estariam interligadas por um mesmo vínculo, sendo, portanto, fases ou estágios de uma mesma atividade fundamental, que atinge o maior grau de desenvolvimento no homem com o conhecimento teórico.<sup>18</sup>

No *De Anima*, Aristóteles apresenta o seu conceito sobre alma, a qual seria, basicamente, a substância do corpo, assim como a visão é a substância do olho material. Como a visão existe em função do olho, a alma seria, portanto, dependente e inseparável do corpo:

A alma é acto, como o são a visão e a capacidade do órgão.  
O corpo, por sua vez, é aquilo que existe em potência. Mas,

<sup>17</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica* I, 980a22,1.

<sup>18</sup> CASSIRER. E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

como o olho é a pupila e a visão, assim também o animal é a alma e o corpo. Que a alma não é separável do corpo, ou pelo menos certas partes dela não são — se é que a alma por natureza é divisível em partes —, isso não levanta dúvidas, pois o acto de algumas <partes da alma> é o acto das partes mesmas <do corpo>. Nada impede, no entanto, que algumas partes sejam separáveis, por não serem acto de nenhum corpo.<sup>19</sup>

Enquanto princípio anímico do corpo, a alma possui algumas partes que não podem ser dissociadas das instâncias corporais, uma vez que existem em função de determinadas competências orgânicas. Contudo, vê-se, nesse trecho, uma referência a partes que possivelmente são separáveis do corpo, as quais estariam vinculadas à ordem do entendimento e pensamento teórico ou discursivo:

Já no que respeita **ao entendimento e à faculdade do conhecimento teórico**<sup>20</sup>, nada é, de modo algum, evidente. Este parece ser um género diferente de alma, e apenas este pode ser separado, como eterno que é, do perecível.

É importante ressaltar que Aristóteles descreve a relação entre cada parte da alma num *continuum* de atividades em que se verifica um processo de causalidade entre essas partes. Desde as instâncias mais elementares ligadas à nutrição até as elaborações refinadas do pensamento teórico e do entendimento (estritos ao homem), o trajeto de atividades da alma opera-se num encadeamento entre cada uma de suas faculdades, que são: *nutritiva, perceptiva, desiderativa, deslocação, pensamento discursivo e entendimento*:

Às plantas pertence apenas a faculdade nutritiva, ao passo que aos outros seres pertencem esta faculdade e também a perceptiva. E se estes dispõem da faculdade perceptiva, possuem igualmente a desiderativa, pois o desejo é, de facto, apetite, impulso e vontade. (...) A alguns animais pertence, além daquelas faculdades, também a de deslocação; a outros, pertencem igualmente a **faculdade discursiva e o entendimento**<sup>21</sup>. É o caso dos homens e, se existir, de outro ser de natureza semelhante ou superior.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> ARISTÓTELES. *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóia. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010, 413a3-10, p.63.

<sup>20</sup> Grifo próprio; τοῦ νοῦ καὶ τῆς θεωρητικῆς.

<sup>21</sup> Grifo próprio; τὸ διανοητικόν τε καὶ νοῦς.

<sup>22</sup> ARISTÓTELES. *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóia. Lisboa: Imprensa Nacional

Numa relação de consecutividade, as faculdades da alma, partindo da mais elementar, a nutritiva, até a do entendimento, articulam-se de forma causal, em que um estágio de atuação da alma respalda um estágio subsequente de funcionamento das competências anímicas. Assim, o animal que detiver o pensamento discursivo e o entendimento, no caso, o homem, não poderá prescindir das instâncias preliminares para o funcionamento pleno de suas faculdades. Nesse sentido, orientado por um olhar naturalista, Aristóteles estuda a alma em sua relação com a matéria orgânica, não a separando completamente do corpo, até o ponto de considerá-la como matéria de estudo do físico.”<sup>23</sup>

Após discorrer sobre as faculdades de nutrição, percepção, deslocação e desiderativa, Aristóteles chega à reflexão das partes da alma ligadas à inteligência, o pensamento discursivo (διάνοια - *diánoia*) e o entendimento (νοῦς – *noûs*).

O chamado «entendimento» da alma (**chamo «entendimento» àquilo com que a alma discorre e faz suposições**)<sup>24</sup> não é, em actividade, nenhum dos seres antes de entender. Não é razoável, por isso, que o entendimento esteja misturado com o corpo, pois tornar-se-ia de uma certa qualidade, frio ou quente, ou possuiria algum órgão, como a faculdade perceptiva possui.”<sup>25</sup>

Veja-se que esse trecho dá-se por dois estágios argumentativos: o primeiro volta-se à conceituação do entendimento e o outro à sua distinção em relação ao corpo. Primeiramente, no que toca ao o conceito de *nôus*, compreende-se aqui que se trata das aptidões gerais intelectivas, nas quais a *diánoia*, traduzida por “discorrer”, revela-se como parte integrante. A noção de *diánoia*, em Aristóteles, sugere um modo de pensamento de estruturação linguística, uma vez que “discorrer” equivale à ponderação e demonstração de ideias num conjunto de regras, constituído de proposições numa articulação de frases ou sentenças. Aqui tem lugar, sobretudo, o conhecimento científico (*epistème*), que é silogístico, emoldurado por demonstrações e relações

---

Casa da Moeda, 2010, 414a, 30, p.68.

<sup>23</sup> ID, 403b1, p. 35.

<sup>24</sup> Grifo próprio; λέγω δὲ νοῦν ὃ διανοεῖται καὶ ὑπολαμβάνει ἡ ψυχὴ.

<sup>25</sup> Id. III, 429a24-27, p.114.

propositivas encadeadas numa lógica esquemática com vistas a uma definição conceitual. O pensamento discursivo, basicamente, consiste numa interação de sentenças que estruturam uma definição nominal de um conceito, um *lógos*. Por outro lado, embora Aristóteles estabeleça para o *noûs* um sentido mais genérico das atividades de intelecção, esse termo, tradicionalmente desenvolvido pela filosofia grega, apresenta uma significação mais estrita, que se orienta para o reconhecimento de uma modalidade não discursiva do conhecimento.

Para Platão, o acesso às ideias puras, enquanto fundamentos dos ser (*ón*) está para além do domínio discursivo. Enquanto o conhecimento do mundo visível se limita à mutabilidade dos fenômenos sensíveis, configurando-se em opiniões voláteis e mutáveis em acordo com o constante estado de devir das coisas, o conhecimento do mundo inteligível tem como conduta a investigação do que é dado pelo mundo visível, a partir do esquema discursivo das hipóteses, para então se chegar a algumas construções teóricas ou a conhecimentos absolutos, nesse caso, respeitantes às Ideias imutáveis e eternas. Assim, verifica-se uma distinção de duas faculdades de confronto com o inteligível, o *lógos* e o *noûs*, que correspondem, respectivamente, ao conhecimento científico restrito ao percurso lógico-racional da *diánoia* e à sabedoria filosófica fundamentada pelo *noûs*. Diferente do matemático, que se utiliza da hipótese para chegar a determinadas conclusões conceituais, o filósofo (dialético) utiliza-se do sistema discursivo das hipóteses para chegar aos princípios absolutos, cuja existência não depende das formulações hipotéticas e intelectivas, uma vez que é princípio ontológico, e não uma elaboração da mente. Embora a *diánoia* seja um percurso intelectual de aproximação ao Uno verdadeiro, ela não dá conta desse princípio ontogênico que a transcende e supera a própria discursividade das hipóteses. Logo, o que se compreende da conduta da dialética filosófica é o desenvolvimento do pensamento discursivo, a *diánoia*,

em direção a um estágio intuitivo de conhecimento, o *noûs*, para, enfim, chegar-se a essas realidades absolutas e divinas.<sup>26</sup>

Mediante essa breve exposição sobre os conceitos platônicos de *noûs* e de *diánoia*, a reflexão de Aristóteles a esse respeito, ao considerar um sentido mais amplo para *noûs*, desenvolve algumas críticas em torno da teoria do conhecimento platônica. O *noûs* enquanto totalidade das faculdades do pensamento é composto de *imaginação* (φαντασία, *phantasía*), da *diánoia*, da *opinião* (δόξα, *dóxa*), da *suposição* e de um *noûs* mais específico, cujo significado condiz com noções como razão, intelecto e conhecimento. Essa abrangência conceitual que Aristóteles concede ao termo *noûs* espelha a dificuldade de fechá-lo em um único sentido, tendo em vista a amplitude das noções em torno das instâncias cognitivas, que não estão rigorosamente definidas em conceitos fechados na obra aristotélica.

Se esse *noûs* específico é o ponto máximo das faculdades da alma, deve-se destacar o valor noético que Aristóteles imprime à imaginação. Para se entender essa *noésis* das imagens, inicialmente, há que se entender o arranjo do *continuum* orgânico-anímico no qual funcionam as faculdades mais corporais da alma e as faculdades de caráter intelectual. No livro III do *De Anima*, Aristóteles trata da *phantasia* mais detidamente, em sua relação com os entes sensíveis e inteligíveis. As imagens não resultariam de uma articulação discursiva, mas de um desdobramento representacional do mundo sensível. Portanto, a imaginação não ocorre sem a percepção sensorial, e, numa relação causal, sem a imaginação também não ocorrerá o juízo<sup>27</sup>. As imagens (φαντασμοί, *phantasmói*), enquanto formas elementares das elaborações mentais, operam-se no entre-lugar das instâncias corporais da sensibilidade com o pensamento. A imaginação, geradora desses “fantasmas”, vale-se, num certo grau, da relação da percepção sensorial com o mundo visível para compor seus construtos imagéticos.

A imaginação será um movimento gerado pela acção da percepção sensorial em actividade. Ora, uma vez que a visão é o sentido por excelência, a palavra «imaginação» (φαντασία)

<sup>26</sup> Cf. PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhaes Teixeira. Fortaleza: Ed. UFC, 2009. 508a – 511a, p. 224 – 228.

<sup>27</sup> Cf. PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhaes Teixeira. Fortaleza: Ed. UFC, 2009. 508a – 511a, p. 224 – 228.

deriva da palavra «luz» (φῶς), porque sem luz não é possível ver. E por <as imagens> permanecerem e serem semelhantes às sensações, os animais fazem muitas coisas graça a elas.<sup>28</sup>

A relação do imaginado com a visão, em Aristóteles, deve ser entendida num sentido mais amplo de visualidade, de forma a conceber que as outras modalidades de percepção sensorial também podem auxiliar na composição de imagens. As formas imaginadas, possivelmente, receberiam sua “concretude” por um complexo procedimento de forja em que, além da visão, também entrariam em cena as outras impressões sensíveis. Daí poder-se-ia supor em que nível se opera a relação do corpo com a imaginação, a qual, num processo de recodificação do contato do corpo com o mundo visível, formula o mundo imaginário. Para além dos limites espaço-temporais dos objetos concretos com os quais se relaciona a percepção, a imagem constitui um avanço na hierarquia noética, exercitando as faculdades intelectivas para a formação do conhecimento que se sobrepõe e reelabora o contato imediato das sensações com o mundo.

Assim, o concurso da imaginação está no alcance de um passo importante para as abstrações geradas pelo intelecto. As imagens em sua semelhança com as sensações, mas destituídas de matéria, colaboram no processo de refinamento que estrutura a inteligência, a qual, necessariamente, elabora suas ponderações por configurações imagéticas:

Mas como, ao que parece, nenhuma coisa existe separadamente e para além das grandezas sensíveis, é nas formas sensíveis que os objetos entendíveis existem. [...] Estes são os designados «abstrações» e todos os estados e afecções dos sensíveis. Mas, por isso, se nada percepcionássemos, nada poderíamos aprender nem compreender. Além disso, quando se considera, considera-se necessariamente, ao mesmo tempo, alguma imagem.<sup>29</sup>

Uma vez que o ato de considerar (θεωρεῖν, *theorein*) só é possível por imagens, fica, aqui, patente o valor noético da imaginação. No processo de desenvolvimento das faculdades intelectivas, a alma eleva-se do imediato sensível rumo ao conhecimento. A imaginação, aqui, ocupa o lugar de um

<sup>28</sup> *De Anima*, III, 427 b 14-16.

<sup>29</sup> ARISTÓTELES. *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóia. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010, III, 429a1-5, p. 113.

ponto de passagem ou limiar necessário da alma em direção aos refinamentos teóricos. Assim, uma vez que o entendimento não existe sem imaginação, que é semelhante às sensações do corpo, conseqüentemente, também o conhecimento não existe sem o corpo.

Portanto, diferentemente de Platão, que considera as disfunções que a matéria corporal pode ocasionar ao intelecto, Aristóteles reconhece, numa escala hierárquica, as articulações noéticas entre corpo e conhecimento.

Contudo, não se pode deixar de considerar que, embora Aristóteles reconheça a importância dos componentes corporais e sensíveis no processo de cognição humano, a razão é tida como faculdade superior, uma vez que só por meio dela é possível se conhecer a verdade. Como se viu, a imaginação e sua aproximação com o corpo colaboram no desenvolvimento da *noésis*, contudo ela é

passível majoritariamente ao erro, pois apenas a ciência e o entendimento são verdadeiros.<sup>30</sup> É a ponderação orientada por critérios racionais que poderá dar acesso ao esclarecimento das realidades ontológicas.

Numa progressão qualitativa, a alma humana conduz-se rumo a sua faculdade mais importante, o *noûs*, a inteligência, a partir da qual se alcança o maior grau de conhecimento, que consiste na apreensão dos princípios e causas de todas as coisas, isto é, as realidades universais axiomáticas de todas as substâncias. Assim, essas unidades, que se identificam com a noção de Forma ou de Ser, só serão apreendidas por uma *noésis* à altura, consagrada a uma ciência mais universal, que será a Filosofia. Apenas o filósofo apreenderá o ser das coisas graças a uma educação em lógica e, conseqüentemente, ao raciocínio silogístico.<sup>31</sup> Assim, são as motivações lógico-racionais da *diánoia* que impulsionam a faculdade do verdadeiro entendimento, o *noûs*, de forma que as instâncias da sensação e da imaginação ainda aparecem como subalternas à principal faculdade humana, a racionalidade.

---

<sup>30</sup> *De Anima* III, 432a, 5-10.

<sup>31</sup> Cf. *Metafísica*. IV, 1005b1, 5-10.

#### 1.4. Uma Fenomenologia do Corpo

A partir das duas grandes teorias do conhecimento desenvolvidas por Platão e Aristóteles, o pensamento ocidental definirá as linhas de condução de suas reflexões e demarcará suas fronteiras em relação a outros universos de pensamento, como, por exemplo, a tradição oriental. O afastamento do corpo dos aspectos racionais e espirituais constituirá, por muito tempo, um dos fios condutores do enredo da história da filosofia ocidental, entrelaçando-se com os comportamentos que caracterizarão a experiência de nossa própria corporeidade.

Com a “reabilitação” do corpo pela filosofia, que, diga-se de passagem, deu-se muito recentemente, mais precisamente em fins do século XIX, com a inversão da hierarquia clássica proposta por Nietzsche, que adota o corpo como fio condutor de seu pensamento filosófico, a corporeidade se configurará como apanágio das atuais abordagens filosóficas. Não obstante, o dualismo clássico corpo-alma ainda parece muito evidente e fortemente integrado na cultura, determinando os sentimentos mais profundos e inconscientes em relação a nossa experiência corporal, herdeira, sobretudo, de uma moral sexual cristã, que imprimiu ao corpo aspectos demoníacos, de desqualificação de sua *nóesis*.

Diante dessa persistência em se dicotomizar o homem em um lado corporal e outro espiritual, verifica-se o poder de atuação da oposição platônica entre ser e aparência. Diante disso, uma nova corrente filosófica empenhará esforços para a elaboração de uma contraproposta epistemológica, recusando-se ao modo clássico de perquirição da verdade por trás das aparências. Trata-se, agora, de buscar o ser considerando a possibilidade de integração entre a realidade sensível com as estruturas de pensamentos, naquilo que Husserl, com sua Fenomenologia, entende como um retorno às coisas mesmas a partir do olhar transcendente da consciência.

O método fenomenológico interessa-se pelos modos como as ocorrências do mundo vivido dão-se a ver à consciência. Daí se compreende a escolha do *fenômeno* como conceito axiomático dessa abordagem, por evocar, eminentemente, noções ligadas à aparência (φαινόμενον – o que se

*mostra, aparece*; derivado do radical – φα, que compõe o termo φάος - luz.) O fenômeno seria, segundo Husserl, *tudo que intencionalmente está presente à consciência, sendo para esta uma significação. O conjunto das significações chama-se mundo.*<sup>32</sup>

A conduta do fenomenólogo é de, portanto, alcançar o fenômeno puro, descrevendo o mundo como aparece ao espírito, por isso a orientação correta será de suspender ou pôr entre parênteses qualquer juízo em relação ao mundo exterior; tal suspensão configura a *redução fenomenológica*. Assim, a fenomenologia, enquanto ciência, procede como um método descritivo das estruturas da experiência referentes à consciência do existir para, então, descobrir as essências do mundo vivido. *A palavra vida aqui não tem sentido fisiológico, é uma vida cuja atividade possui fins que cria formas espirituais: vida criadora de cultura, em sentido mais amplo, numa unidade histórica*<sup>33</sup>.

O estatuto do corpo, no âmbito da Fenomenologia, não corresponde àquela ideia do corpo como objeto, o qual a biologia investiga, categoriza e classifica, nem tampouco concerne ao conceito de corpo-máquina, cujas engrenagens a medicina repara.

A experiência corporal como se vivencia, como poeticamente a define Foucault, consiste numa *topie impitoyable*, uma presença que diariamente acompa-  
nha, sem que se dê conta, por vezes, mas da qual não se tem escapatória, uma vez que só com ela se pode mostrar, ser.

É exatamente em função desse *topos* impiedoso que, segundo Foucault, o principal mito criado pela cultura ocidental, o mito da alma, foi incessantemente perseguido, com fins a fornecer recursos para escapar da fatídica topologia do corpo. Consequentemente, em função dessa utopia maior, que localiza o ser num outro lugar, o corpo desapareceu e com ele o olhar sobre a experiência permanente do “sentir na pele”. Porém, se o corpo é o que articula o ser com o mundo, a relação entre sujeito e objeto se atualiza

<sup>32</sup> ZILLES, Urbano. “A fenomenologia husserliana como método radical”. In: HUSSERL. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. introd. e trad. Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002., p. 7.

<sup>33</sup> HUSSERL. E. *Ibd.* p.44.

de forma interdependente. Se por um lado, o corpo é objetivo, na medida em que pode ser visto, tocado a partir das delimitações espaço-temporais, por outro lado, esse objeto está além de um alcance evidente do olhar ou do toque, transbordando as instâncias da objetividade, na medida em que, em diálogo permanente com a mente, compõem a integralidade do nosso próprio ser.

Corps incompréhensible, corps pénétrable, et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique. Corps absolument visible, en un sens : je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par-derrière, surveillé par-dessus l'épaule, surpris quand je m'y attends, je sais ce qu'est être nu; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle je ne peux le détacher.<sup>34</sup>

É justamente nessa dificuldade de uma apreensão corporal objetiva a que se refere Foucault, que se chega ao tema da corporeidade pelo escopo da fenomenologia, sobretudo com Merleau-Ponty, que observará o fenômeno da encarnação, para além de uma objetividade de vísceras, como determinante da condição humana em sua experiência. Assim, o estudo do corpo deve ser orientado no sentido de considerar o mundo como vivido e sentido corporalmente. A crítica à clivagem que afasta o corpo da alma será o fundo das principais reflexões que orientam a fenomenologia do corpo merleau-pontyana.

No lugar de se considerar um princípio psíquico independente como fonte dos nossos sentimentos, há que se tomar em conta que o corpo é capaz de sentir por si mesmo e que, por isso, como bem observou Foucault, apresenta instâncias de inapreensibilidade, que correspondem à vivência cotidiana pré-reflexiva, pela qual todos passam diariamente, em que o corpo espontaneamente se comunica e se insere no mundo. Essa opacidade, a que

---

<sup>34</sup> FOUCAULT. M. *Le corps utopique – Les Hétérotopies*. Paris: Éditions Lignes, 2009, p. 23. “Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, num sentido: eu sei muito bem em que consiste ser olhado da cabeça aos pés por alguém, eu sei o que é ser observado por trás e vigiado sobre os ombros, surpreendido quando se espera, eu sei o que é estar nu; contudo, esse mesmo corpo que é tão visível, ele está afastado, é tomado de uma sorte de invisibilidade, da qual eu não posso desprendê-lo.” (tradução livre)

naturalmente o corpo está submetido pela experiência cotidiana, consiste exatamente na condição de seres encarnados cuja existência corporal é inalienável.

#### 1.4.1. *A fenomenologia transcendental de Husserl*

Edmund Husserl, nascido em 1859, em Prossnitz, atual República Tcheca, iniciou sua carreira acadêmica como matemático. Apenas na virada do século XX é que irá começar, efetivamente, seu projeto filosófico, sinalizado nas primeiras *Investigações Lógicas*, nas quais declara o início dos seus estudos fenomenológicos. Ao longo de toda a obra de Husserl, verificam-se mudanças de paradigmas, reformulações de ideias, que caracterizam uma perpétua reelaboração do seu método. A partir da conferência de 1907, *A ideia da fenomenologia*, o filósofo sinaliza o seu projeto de definição de uma fenomenologia transcendente, ao qual se dedicou até o fim de sua vida, em 1938. Após a publicação de *A ideia da fenomenologia*, só virá a público uma pequena quantidade de textos, que, possivelmente, não dá conta das reflexões expressas em uma vasta produção de mais de trinta mil páginas estenografadas, ainda em processo de edição e publicação, em meio às quais se incluem o segundo e o terceiro volumes de *As ideias*.<sup>35</sup> Talvez por isso Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção*, tenha evocado a necessidade de uma revisão da obra husserliana, na tentativa de uma definição mais precisa da fenomenologia, que consiste num conceito longe de estar resolvido.

De acordo com Terry Eagleton, a fenomenologia husserliana tem motivações históricas e sociais das quais não se deve prescindir, quando da iniciativa de uma aproximação e leitura do pensamento de Husserl.<sup>36</sup> Segundo Eagleton, em meio às ruínas de uma Europa devastada pela Primeira Guerra Mundial, inicia-se uma onda de revoluções sociais que irá expandir-se por todo o continente. Embora tais mobilizações tenham sido violentamente aniquiladas, a ordem do capitalismo europeu tinha sido profundamente

<sup>35</sup> Cf. CERBONE, D. R. *Fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

<sup>36</sup> Cf. EAGLETON, T. *Teoria da Literatura, uma introdução*. São Paulo: Martins Fonte, 2003, p. 75-85.

abalada em função da carnificina da guerra e de suas consequências políticas.

Com a desestabilização das ideologias capitalistas e dos valores culturais que as governavam, as produções científicas e artísticas passaram a refletir certa esterilidade e perda de referências. A ciência não saía do plano da mera categorização dos fatos; a filosofia ficara dividida entre o positivismo e o psicologismo; predominavam formas de relativismo e irracionalismo; conseqüentemente, a arte passara a expressar esse estado de coisas. Em meio a toda essa crise ideológica, Edmund Husserl propõe um novo método filosófico que propiciasse certezas absolutas a uma civilização em desintegração. Segundo o filósofo, era preciso definir uma orientação espiritual clara ou, do contrário, a barbárie irracional ocuparia todos os espaços, impedindo a compressão do homem e a elaboração de conhecimentos legítimos.

Husserl investe na busca pela certeza a partir de uma afirmação inicial, que consiste no fato de não se poder ter acesso à dimensão das coisas em si, de forma que os objetos só poderão ser compreendidos como coisas postuladas pela consciência. Embora não se possa apreender a realidade independente dos objetos, podem-se compreender os modos como eles aparecem à consciência. Com essa certeza, Husserl defende a legitimidade e possibilidade de o homem angariar o conhecimento.

A rigor, a fenomenologia husserliana seria o estudo das essências dos fenômenos, sobretudo a essência da consciência e da percepção na experiência existencial, isto é, a relação do sujeito e sua apreensão do mundo. Assim, o entendimento sobre o homem deveria ser desenvolvido a partir da própria “facticidade” da consciência humana, sempre com vistas a algum objeto, uma vez que se há consciência, ela existe em função de algo. Portanto, o ato de pensar e o objeto pensando possuem uma relação de dependência mútua.

Para termos certeza, então, devemos ignorar tudo, ou “colocar entre parênteses” qualquer coisa que esteja além de nossa experiência imediata; devemos reduzir o mundo exterior apenas ao conteúdo de nossa consciência. Isto, ou a chamada “redução fenomenológica”, é a primeira medida importante de Husserl. Tudo o que não seja imanente à consciência, deve ser rigorosamente excluído; todas as

realidades devem ser tratadas como puros fenômenos, em termos de como eles se apresentam em nossa mente, sendo este o único dado absoluto, do qual podemos partir.<sup>37</sup>

Portanto, a fenomenologia é o estudo dos fenômenos puros da consciência. Contudo, isso não parece bastar para se alcançar um método que traga alguma certeza, uma vez que, ao observar os conteúdos da mente, está-se passível a confrontar-se com um fluxo caótico de fenômenos pouco favoráveis à identificação de qualquer certeza que seja. Assim, para além de um relato estéril de eventos aleatórios, Husserl interessa-se por apreender essências universais. Então, para se alcançar a compreensão dos fenômenos, precisa-se compreender o que há de imutável neles. De pronto, Husserl aproxima-se aqui do idealismo das unidades fundantes. A investigação das essências é um retorno à abstração dos *eidoi* (*Ideias*); daí se segue que o método husserliano se trata de uma abstração eidética por via da redução fenomenológica.

É por um viés antinaturalista que Husserl elabora suas *Investigações Lógicas*, opondo-se à ideia de que a ciência pode oferecer uma explicação completa da realidade. Como em tudo que se elabora inclui-se o pensamento científico, constituído no mundo vivido, é preciso dar relevo à experiência no mundo, do qual a ciência é expressão segunda.

O antinaturalismo husserliano se pauta num esforço por definir a autonomia da fenomenologia em relação às ciências naturais, a começar por evidenciar as diferenças entre a estrutura essencial da experiência e a estrutura causal da experiência. Ao suprimir considerações formuladas acerca de causalidades, Husserl define uma modalidade de investigação sobre as possibilidades da experiência, sem pressupostos teóricos, tendo, contudo, como *a priori* a existência do mundo em articulação com a consciência. Tal modalidade constituirá o *método da redução fenomenológica transcendental*. Como se sabe, Husserl teria despendido grande parte de seu tempo em tentativas de redefinições da redução fenomenológica, sempre voltando a ela com a finalidade de precisar as diretrizes de seu instrumental filosófico.

---

<sup>37</sup> EAGLETON, T. Op. Cit. p. 76.

A redução fenomenológica consiste em suspender qualquer pressuposto científico, para se alcançar a experiência genuína que se formula pela interdependência entre sujeito e objeto. Para tanto, o pesquisador deve manter contato com a intuição originária enquanto fonte do conhecimento. Segundo Husserl, há duas formas de intuição: uma consiste na *intuição empírica*, a qual se volta à vivência espontânea das contingências do mundo factível; e a outra, *intuição de essência*, que corresponde ao universo interior, em que o mundo se atualiza pelos conteúdos da consciência, passando a ser, assim, um mundo consciente, e não apenas palpável. A esse respeito diz Husserl:

Intuição empírica, e, em especial, experiência, é consciência de um objeto individual e, como consciência intuitiva, "é ela que traz o objeto à doação": como percepção, ela o traz à doação originária, à consciência que apreende "originariamente" o objeto em sua ipseidade "de carne e osso". Exatamente da mesma maneira, a intuição de essência é consciência de algo, de um "objeto", de um algo para o qual o olhar se dirige, e que nela é "dado" como sendo "ele mesmo"; mas também é consciência daquilo que então pode ser "representado" em outros atos, pode ser pensado de maneira vaga ou distinta, pode tornar-se sujeito de predicções verdadeiras ou falsas - justamente como todo e qualquer "objeto" no sentido necessariamente amplo da lógica formal. Todo objeto possível ou, para falar como a lógica, "todo sujeito de predicções verdadeiras possíveis" tem precisamente suas maneiras de entrar no campo de um olhar representativo, intuitivo, que eventualmente o encontre em sua "ipseidade de carne e osso", que o apreenda.<sup>38</sup>

Basicamente, a intuição empírica volta-se à apreensão das contingências da facticidade que se define pela articulação espaço-temporal. Já a intuição de essência constitui os axiomas que estruturam os modos como os fenômenos aparecem ao espírito. Segundo Husserl, ambas intuições estão articuladas de tal forma, que uma fundamenta a outra. A intuição de essência apresenta como base uma parcela importante da intuição individual, isto é, da objetividade individualizada, uma vez que precisa voltar os olhos

---

<sup>38</sup> HUSSERL. E. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2006, p.5.

para um objeto; por outro lado, a intuição empírica está impregnada das formulações da intuição de essência.

Por isso, o fenômeno, para Husserl, aparece como forma imanente da consciência. Essas estruturas imanentes não existem por elas mesmas, por isso a fenomenologia não consiste no estudo das razões puras, mas de um *cogito* em função de um algo *cogitato*, uma vez que não há sujeito que não esteja e nem se relacione com o mundo. É nesses termos que se entende o caráter de intencionalidade da consciência, que não tem a ver com intenção, ou deliberação, mas sim concerne à conexão ou o confronto da mente com as coisas que lhe aparecem. O sujeito se orienta em direção a algo, e essa orientação instaura uma relação, através da qual se encarna ou se experimenta o objeto. Assim, a fenomenologia se acomoda nas experiências que advêm da situação imediata dessa intencionalidade.

Logo, a abordagem da relação sujeito-objeto, dentro do esquema fenomenológico, dá-se na tentativa de encontrar um ponto de equilíbrio entre a perspectiva idealista, que considera o sujeito como fundamento do mundo, e a naturalista, que defende o primado do objeto. Ao detectar que as teorias do conhecimento formuladas a partir de Kant punham mais em evidência as estruturas da mente, as quais não só apreenderiam a realidade, mas a elaborariam segundo seus esquemas representacionais, Husserl propõe um retorno às “coisas mesmas.” Na verdade, Husserl reconhece que a consciência contamina os objetos com os componentes de sua subjetividade, sejam eles de ordem lógica, psicológica, social etc. Logo, a realidade própria das coisas torna-se inteiramente comprometida pelas projeções que são feitas em direção ao mundo. Portanto, Husserl intenta constituir um estilo de pensamento que procure identificar as possibilidades de um conhecimento mais autêntico, que preserve algo do mundo, sem se fixar unicamente nas representações que a mente faz das coisas.

Para tanto, como primeiro passo para formulação do método fenomenológico, há que se separar a consciência, enquanto sujeito articulador do conhecimento, de uma carga naturalista de apreensão dos objetos. Posteriormente, será possível rearticular o modo como o sujeito cognoscente vincula-se ao mundo. Esse procedimento consiste numa tentativa de purificação da relação entre sujeito e objeto, a partir da negação

de pressupostos teóricos e subjetivos que venham a desvirtuar o conhecimento sobre os fenômenos.<sup>39</sup>

Essa conduta de investigação será denominada de *epoché fenomenológica* (εποχή – parada, suspensão). Para a teoria do conhecimento husserliana, é preciso

“pôr em parêntese” todo o julgamento respeitante à existência do mundo.

em nossas afirmações fundamentais nada pressuporemos, nem sequer o conceito de Filosofia, e assim queremos ir fazendo adiante. A *epoché* filosófica, que nos propusermos praticar, deve consistir, formulando-a expressamente, em nos abstermos por completo de julgar acerca das doutrinas de qualquer filosofia anterior e em levar a cabo todas as nossas descrições no âmbito desta abstenção.<sup>40</sup>

Como primeiro momento da investigação fenomenológica, faz-se necessária uma abordagem isenta de pressupostos teóricos ou de afirmações do senso comum que, de antemão, direcionariam o olhar do fenomenólogo em direção ao objeto de pesquisa. Essa orientação aproxima-se do primado da dúvida de Descartes. Contudo, a dúvida de Husserl é de outra ordem. A redução fenomenológica, ao imprimir questionamentos sobre a valibilidade de uma reflexão que recorra, previamente, a qualquer saber com os quais já se está familiarizado, aponta unicamente para o fato de que ainda não se alcançou a evidência apodítica.

O valor transcendental da fenomenologia husserliana, por muito tempo e mesmo em textos mais recentes, foi tomado inteiramente como um retorno ao idealismo clássico. A questão gira em torno da noção das “essências” e de seu funcionamento dentro do percurso fenomenológico. Na verdade, as “essências” não são o objetivo da fenomenologia, mas um meio pelo qual o fenomenólogo deve passar para então alcançar o entendimento do que realmente interessa, que será o sentido do engajamento no mundo e da apreensão dele. Como se está preso inalienavelmente ao mundo, torna-se impossível uma leitura sem um recuo a um campo observatório para se compreender a experiência corporificada como tal. É por isso que a idealidade

---

<sup>39</sup> Cf. SILVA, Franklin Leopoldo e. *Fenomenologia e existencialismo*. São Paulo: Instituto CPFL, 2008.

<sup>40</sup>

aparece como recurso para se entender a facticidade da experiência. Portanto, o sentido de “essência” refere-se ao significado das experiências.

Ao repensar constantemente o método investigativo da fenomenologia,

Husserl desenvolve uma nova crítica do conhecimento. Para ele, “o retorno à intuição originária é a fonte de verdadeiro conhecimento. Por isso, não convém que a impulsão filosófica parta das filosofias feitas, das opiniões de grandes pensadores, mas das coisas e dos problemas, tendo um ponto de partida imediato.”<sup>41</sup> Portanto, o estudo fenomenológico interessa-se em compreender como os fenômenos aparecem à consciência. Não se trata de analisar puramente o ser em si, nem puramente a representação e aparência do ser, mas como este se mostra nos fenômenos, os quais consistem em tudo aquilo que pode vir à nossa consciência. Assim, a noção de essência, para Husserl, é dada pela apreensão intuitiva que a consciência tem do mundo, “pois o apreendido intuitivamente é então a essência pura correspondente ou ‘eidos’, seja este a categoria suprema, seja uma particularização dela, daí descendo até a plena concreção.”<sup>42</sup>

É preciso esclarecer que o sentido de intuição da essência não corresponde unicamente à percepção de um fato empírico, mas a uma intuição referente às nossas vivências imediatas, que apreendem um objeto cognoscível para, posteriormente, atribuir um sentido para ele. As essências são, portanto, ideações da consciência elaboradas tanto pela percepção, como pela recordação, pela imaginação, pelos desejos etc. Não se trata, portanto, das essências dos fatos, mas dos modos como se capta e se significa intuitivamente esses fatos. Nesse sentido, as essências apresentam-se à consciência a partir de várias instâncias do estar no mundo, e não apenas em termos de racionalidade ou de percepção sensorial. Assim, a fenomenologia não é uma ciência dos fatos, mas dos modos como os fenômenos aparecem à consciência, apreendidos pela visão intuitiva. Daí se segue que o método husserliano de retorno às coisas não concerne ao

---

<sup>41</sup> ZILLES, Urbano. “A fenomenologia husserliana como método radical”. In: HUSSERL. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. introd. e trad. Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

<sup>42</sup> HUSSERL. E. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2006, p. 3.

encontro com objetos e eventos empíricos, mas sim aos fenômenos enquanto objetos intelectivos espontâneos.

A nova teoria do conhecimento proposta por Husserl está em encontrar as raízes de nossas elaborações cognitivas, as quais se revelam pelas intuições anteriores ao entendimento discursivo, isto é, à *diánoia*. A questão das essências revela que a ambição do método fenomenológico husserliano está em se aproximar das instâncias pré-discursivas da consciência. Assim, do mesmo modo que a *noésis* e a *dianóia*, a imaginação, a percepção e os desejos são tomados como instâncias de conhecimento. A diferença de Husserl em relação à teoria aristotélica, por exemplo, dá-se pela inversão dos interesses, porque no lugar de se encaminhar aos estágios mais refinados do conhecimento, a fenomenologia busca voltar aos momentos irrefletidos, para, a partir deles, compreender as significações que são dadas às experiências. “Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização.”<sup>43</sup>

Embora, efetivamente, não se possa negar o teor idealista dessa abordagem, há, porém, linhas de força no pensamento husserliano que evocam uma contrapartida mais factível, sobre as quais Merleau-Ponty edificará sua fenomenologia do corpo. A deixa dada por Husserl sobre a questão da relação entre a intuição empírica e a *percepção de essência* abre margem para que Merleau-Ponty oriente-se para as instâncias da corporeidade como componente da intencionalidade que gere o funcionamento dos “fenômenos puros”.

#### 1.4.2. Merleau-Ponty: corpo, luz natural e verbo

Para Maurice Merleau-Ponty, a questão do conhecimento deve ser desenvolvida tomando-se como orientação basilar os componentes da sensibilidade e da percepção corporais como vetores do saber, na medida em

---

<sup>43</sup> MERLEAU-PONTY, M. Op. cit. p. 13.

que a experiência é primeiramente corporal. Logo, o corpo orienta a experiência no mundo, servindo de referência primeira do conhecimento.<sup>44</sup>

Em dicionários de língua portuguesa, verifica-se que o termo “corporeidade”, aparecendo como sinônimo de “corporalidade”, tem sua definição focalizada, sobretudo, para a dimensão orgânica em oposição à vida espiritual que é incorpórea, o que evidencia o antípoda clássico corpo *versus* alma.<sup>45</sup>

Como informa Nóbrega (2010), certamente os primeiros registros do termo “corporeidade” provêm da palavra latina *corporeitatis*, encontrada na tradição escolástica, mais precisamente nos escritos de Dun Scot, que se propõe a definir a vida orgânica do corpo independente da alma.<sup>46</sup> Aqui o orgânico é entendido dentro de uma totalidade em que se associa uma pluralidade de formas, com materiais e nuances diversas, que predispoem o acolhimento e a comunicação do corpo com a alma, o que relembra, de alguma forma, o esquema do *De Anima* de Aristóteles. O orgânico tem sua autonomia, sua realidade própria à qual deve se dar a devida atenção. O corpo, que ainda é tomado como instrumento da alma, contém elementos apropriados para com ela comunicar-se, predispondo-lhe condições de união.

Nesse sentido, “para que o corpo seja e possa ser animado pela sua alma, é preciso que já esteja enformado, isto é, atuado e constituído como tal por uma forma de corporeidade distinta *ex natura rei* da própria alma e, bem entendido, do corpo”<sup>47</sup>. Assim, para Dun Scot, a partir de uma causalidade, o corpo, em suas várias tonalidades de matéria, apresenta uma natureza rica e complexa, cuja totalidade recebe o nome de *corporeitatis*.

Para Maurice Merleau-Ponty, o conceito de corporeidade compreenderá o fundamento de seu sistema filosófico, no qual as noções de corpo e alma estarão inteiramente integradas. Assim, a corporeidade é um conceito que abarca uma multiplicidade de significações e dimensões do corpo, numa conciliação entre sujeito e objeto, natureza e consciência.

<sup>44</sup> Cf. NÓBREGA, Terezinha P. da. *Uma Fenomenologia do corpo*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

<sup>45</sup> Conceituação segundo o Dicionário Houaiss: *Corporeidade* - s.f. característica, particularidade ou propriedade do que é corpóreo (material); corporalidade.

<sup>46</sup> *Ibd.* p. 19.

<sup>47</sup> MURALT, A metafísica do fenômeno: as origens medievais do pensamento fenomenológico, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.

Em sua obra máxima *Fenomenologia da Percepção*,<sup>48</sup> de 1945, Merleau-Ponty estrutura uma epistemologia do conhecimento a partir de uma abordagem que não se concentra unicamente na consciência, enquanto constituidora absoluta do mundo, nem necessariamente numa visão que sobreleva a realidade pura do mundo e das coisas que o compõem. Assim, com base numa crítica a essas duas linhas de pensamento, denominadas de análise reflexiva e análise científica, as quais, respectivamente, dedicam-se às categorias filosóficas do sujeito e do objeto, Merleau-Ponty, inicia a tessitura do seu percurso epistemológico em *FP*, para, então, chegar ao núcleo de sua filosofia, que consiste em reconhecer na percepção o fundamento primordial do conhecimento.

Acerca da análise reflexiva, Merleau-Ponty faz algumas considerações, sobretudo em torno da entronização da função representacional da consciência desenvolvida por Kant. A teoria da representação como ordem maior da relação do homem com o mundo seria incompleta, por não levar em conta que as instâncias da percepção possuem um dinamismo próprio que escapa à assimilação do juízo. Assim, a ideia de que o homem reelabora o mundo a partir das representações geradas pela síntese da percepção com as formulações da mente seria, em parte, insuficiente, na medida em que perde de vista as atividades estritamente corpóreo-sensoriais que sinalizam a experiência do estar no mundo sensível:

Não posso assimilar a percepção às sínteses que são de ordem do juízo, dos atos ou da predicação. A cada momento, meu campo reflexivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis e fugazes, que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e, que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundir com minhas divagações. (...) Se a realidade de minha percepção só estivesse fundada na coerência intrínseca das “representações”, ela deveria ser sempre hesitante.<sup>49</sup>

Aqui, Merleau-Ponty critica sobretudo a noção de “homem interior” que contém as ferramentas de constituição do mundo a partir de suas atitudes de representação. Atento à concretude do corpo físico no contexto da percepção,

---

<sup>48</sup> A partir de agora, as menções à obra *Fenomenologia da Percepção* passarão a ser dadas pela sigla *FP*.

<sup>49</sup> MERLEAU-PONTY, M. Op. Cit, p, 5-6.

o filósofo lança como um dos seus princípios a descontinuidade de um idealismo absoluto:

A percepção não é uma ciência do mundo; não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas.<sup>50</sup>

Desse modo, a noção do *cogito* cartesiano que questiona a impossibilidade de o homem apreender a verdade exterior do mundo, compreendendo que só se pode alcançá-lo a partir da unidade de nossa consciência como elemento formulador do eu e do objeto, assume em Merleau-Ponty um novo sentido:

O verdadeiro *cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, nem converte a certeza do mundo na certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o mundo pela própria significação do mundo. Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me “ser no mundo.”<sup>51</sup>

Há uma integração relacionada ao mundo, inalienavelmente. Portanto, a redução fenomenológica converte-se num instrumental necessário para que se possa apreender essa condição do “ser no mundo”, no sentido de *intencionalidade*, a qual estaria na base das estruturas de pensamento do homem e que, por isso, é tão difícil de ser percebida. Suspender essa relação permanente com o mundo é o que orienta a redução fenomenológica. Rejeitando para si o senso comum e a atitude natural de estar no mundo, o fenomenólogo pode alcançá-los, uma vez que são objetos imprescindíveis de investigação. Assim, numa atitude de admiração do mundo, concretiza-se a postura da redução fenomenológica. Por essa via, o ato de apreender tais realidades não consiste numa alienação do mundo para congratular a consciência enquanto divindade criadora, mas como uma atitude científica que se orienta a partir de um distanciamento necessário para ver surgir tais

<sup>50</sup> MERLEAU-PONTY, M. Op. Cit, p, 6.

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 9.

realidades com as quais se tem relações tão estreitas, que se é impedido de apercebê-las claramente. Nesse sentido:

A reflexão não se retira do mundo em direção à unidade da consciência enquanto fundamento do mundo; ela toma distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal.<sup>52</sup>

Em termos de uma filosofia do conhecimento, Merleau-Ponty lança mão do método transcendental fenomenológico para compreender a essência da atitude de nossa intencionalidade em relação ao mundo. Seguindo a crítica que Husserl faz a Kant, Merleau-Ponty adverte que o tratamento dado à questão da transcendência em sua fenomenologia difere dos modos kantianos de delineá-la. Para o filósofo, há uma inversão reflexiva do sentido da transcendentalidade metodológica entre Kant e Husserl, a qual determina as diferenças que envolvem a apreensão do fenômeno em ambos. Se em Kant os conceitos transcendentais de tempo e espaço são pressupostos do juízo que convertem os objetos exteriores, isto é, o mundo em simples representação da sensibilidade, tornando o mundo imanente ao sujeito, para Husserl, de acordo com a interpretação de Merleau-Ponty, o ponto de partida deve ser esse olhar de admiração do mundo, sem *a priori* teórico, para então conceber o sujeito como transcendência em direção ao mundo.

Com a redução fenomenológica, serão emersos, em transcendentalidades, os axiomas que compõem nossa *facticidade* de ser no/para o mundo. Assim, as essências da existência vêm à tona ao longo da descrição fenomenológica, não sendo apriorísticas em termos de orientação metodológica. Evidentemente há aqui o consentimento de uma idealidade; já que se está tão estreitamente ligado ao mundo, faz-se necessário um distanciamento reflexivo, o qual constitui o único *priori* fenomenológico, para, então, lançar ao palco do conhecimento e das significações o engajamento no mundo.

Merleau-Ponty atenta que a redução não é infalível e absoluta, ao contrário, é extremamente problemática, o que resultou numa permanente

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 10.

reflexão sobre o método entre os fenomenólogos; até mesmo Husserl empenhou-se em repensá-lo e reelaborá-lo durante toda sua obra. Contudo, a dificuldade do método encontra-se no fato de que não se trata de espíritos absolutos; se assim fosse, não haveria entraves para a redução. Daí se segue que, para Merleau-Ponty, a grande sabedoria da fenomenologia está em reconhecer que nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar (porque elas são fluidas, como diz Husserl); não existe pensamento que abarque todo o pensamento.<sup>53</sup>

Para Merleau-Ponty, a unidade da consciência é uma questão tardia e, portanto, é considerada como secundária em sua teoria. Na verdade, é a explicitação de significações anteriores à definição do conceito de consciência que constitui as bases do pensamento discursivo, que deve ser tomada como preocupação fundamental.

Quaisquer que possam ter sido os deslizamentos de sentido que finalmente nos entregaram a palavra e o conceito de consciência enquanto aquisição de linguagem, nós temos um meio direto de ter acesso àquilo que ela designa, nós temos a experiência de nós mesmos (...), e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós. É a experiência ainda muda que se trata de levar à expressão pura de seu próprio sentido.<sup>54</sup>

Com isso, poder-se-á deduzir que os axiomas dessas significações primeiras, em torno dos quais se estruturam as expressões da linguagem, estão para além, ou melhor, para aquém, da *diánoia*, isto é, do conhecimento discursivo, localizando-se, segundo Merleau-Ponty, na percepção, que constitui o campo dos saberes irrefletidos, os quais orientam a experiência no mundo.

A evidência da percepção não é o pensamento adequado ou a evidência apodítica. O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> MERLEAU-PONTY, M. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>55</sup> *Ibid.* 14.

Diante dessa afirmação de uma ontologia pautada na percepção direcionada ao mundo, é preciso entender em que concerne o sentido de percepção e de mundo aqui implicados e os seus desdobramentos que constituem a experiência humana.

Inicialmente, o conceito de mundo desenvolvido por Merleau-Ponty não se limita a uma noção empirista, em que o mundo constitui-se de um espaço com delimitações geofísicas. Daí se segue que a fenomenologia não refuta, por inteiro, a revolução copernicana proposta por Kant, a qual orienta que o conhecimento da natureza absoluta do mundo externo não é possível à faculdade humana do conhecimento, mas que o mundo só é apreensível na medida do sujeito. Nesse sentido, apesar de Merleau-Ponty dar relevância ao sensível, não o submete a uma noção estreita que o confundiria com uma noção naturalista de mundo. Contrariamente, esse mundo em se que vive, o mundo dos homens, fundamenta-se na intencionalidade, ou seja, na forma como ele se pronuncia. Assim, é preciso levar em conta como a noção de intencionalidade, na fenomenologia merleau-pontyana, delineia as diretrizes do conceito de *mundo-vivido*.

Husserl distingue entre a intencionalidade de ato, que é aquela de nossos juízos e de nossas tomadas de posição voluntárias, a única da qual a Crítica da *Razão Pura*, falou, e a intencionalidade operante (*fungierende Intentionalität*), aquela que forma a unidade natural e antepredicativa do mundo e de nossa vida, que aparece em nossos desejos, nossas avaliações, nossas paisagens, mais claramente do que no conhecimento objetivo, e fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem exata.<sup>56</sup>

A intencionalidade operante é o que essencialmente orienta a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Recordando as reflexões husserianas, a *intencionalidade de ato* é aquela que constitui nossas atitudes deliberativas, já a *intencionalidade operante* corresponde ao nosso direcionamento perceptivo em relação ao mundo, anterior ao enquadramento e expressão, através da linguagem, do sentido e do vivido. É justamente graças ao conceito de *intencionalidade operante* definido por

---

<sup>56</sup> Ibid. 16.

Husserl que Merleau-Ponty alcança o fundamento de sua fenomenologia da percepção, que consiste na investigação dessa relação instantânea com o mundo, a qual parece subsistir em todas as formas e estruturas de conhecimento.

Como observa Merleau-Ponty, daí se compreende que a teoria do conhecimento segundo a fenomenologia é mais ampla do que a noção clássica de inteligência que se limita às “naturezas verdadeiras e imutáveis”, porque o conhecer está na apreensão da totalidade das intencionalidades, tanto as de ato quanto as operantes. Assim, por exemplo, compreender a história ou o teatro, pelo viés da fenomenologia, consiste em apreender todas as suas facetas, sejam psicológicas, ideológicas, políticas etc, em todas as dimensões do vivido, para se chegar às unidades significativas que formam a “gênese de sentido”, que será acessada pela redução fenomenológica.

Deve-se compreender de todas as maneiras, ao mesmo tempo, que tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas essas visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolem, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva.<sup>57</sup>

Assim, para Merleau-Ponty, a fenomenologia, enquanto método de estudo das produções e contingências humanas, deve se encaminhar em todas as direções possíveis. A refutação ou afirmação fenomenológica de determinada ideia, teoria, discurso ou obra deverá apreender todas as diretrizes possíveis que compõem a cadeia de significações do objeto de investigação. Portanto, daí se pode compreender, em termos fenomenológicos, que o estudo do sujeito e do mundo deve se dar mediante a observação do estado permanente das relações que compõem a fusão entre sujeito e mundo, por isso o corpo, enquanto ser dessa intersecção, assume posição de destaque nas reflexões de Merleau-Ponty.

A aquisição mais importante da fenomenologia foi, sem dúvida, ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade. A racionalidade é extremamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade, quer dizer: as

---

<sup>57</sup> Ibid. 17.

perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece, mas ele não deve ser posto à parte, transformado em espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que aparece na intersecção de minhas experiências e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras.<sup>58</sup>

Por essa definição de mundo fenomenológico como ser que se dá a ver pelas relações intersubjetivas, em que as experiências do sujeito operam-se em constante transitividade em direção ao outro, a noção de sujeito isolado ou de mundo natural é substituída pela unidade da intersubjetividade, a qual aglutina o eu e o outro no esteio do mundo. A compreensão do mundo fenomenológico não se dá pela investigação dedutiva ou indutiva de um ser prévio, mas ela se encaminha na apreensão da conexão das experiências, um *mundo tal como em que se vive*, mundo inacabado, sempre em constituição. Assim, a razão não se dá no sentido de encontrar uma verdade anterior. O único *lógos* existente é o próprio mundo, nunca acabado, em constante estado de realização.

#### 1.4.2.1 A percepção: o verbo corporal

Ao investigar os esquemas perceptuais do corpo, Merleau-Ponty busca trazer à tona uma função primordial corporal através da qual o sujeito encarnado relaciona-se com o mundo, num movimento de apropriação dos objetos, a fim de atribuir-lhes algum sentido, a percepção. Como ponto de onde partir, o filósofo busca discernir a principal atividade de comunicação do corpo com o mundo, a “sensação”.

Para se chegar ao campo fenomenal da percepção, Merleau-Ponty observa que, historicamente, o conceito de sensação aparece como um dos termos mais confusos já desenvolvidos pela análise clássica, a qual, em função dessa confusão conceitual, teria perdido o próprio fenômeno da percepção.

Contra a noção de que a percepção é uma ciência iniciante, que se encaminha evolutivamente para uma forma mais refinada, que seria a razão,

---

<sup>58</sup> Ibid. 18.

Merleau-Ponty propõe provar que a consciência perceptiva é a infraestrutura vital, sem a qual a razão desintegrar-se-ia. Para tanto, faz-se necessário retornar ao mundo vivido, em vez de se prender ao mundo objetivo, alheio às nossas experiências, as quais, acima de tudo, são intersubjetivas, uma vez que o mundo se apresenta nas experiências vivas em que os outros e as coisas são dados. É exatamente nesse sistema “Eu-Outro-as coisas” que se encontra a experiência dos fenômenos, a qual será apreendida “na explicitação ou esclarecimento da vida pré-científica da consciência, que é a única a dar seu sentido completo às operações da ciência, e à qual estas operações sempre reenviam. Não se trata de uma conversão irracional, trata-se de uma análise intencional.”

Para se chegar a esse conhecimento originário promovido pela percepção, Merleau-Ponty dirige sua argumentação a partir de uma revisão das teorias empiristas e intelectualistas que definiram dogmaticamente as condutas da sensação e as apreensões da percepção. Tais abordagens, segundo o filósofo, teriam intentado uma definição da percepção pela necessidade de imporem, entre si, um antagonismo de perspectivas, cujo ponto central de discussão concentra-se nas noções de *atenção* e de *juízo* como eventos determinantes do ato perceptivo.

No que toca a questão da atenção, por um lado, o empirismo, com as pesquisas da fisiologia clássica, defende o caráter mecanicista do corpo, em que a sensação consiste no efeito imediato de um estímulo exterior sobre o aparelho sensorial, que será tomado, unicamente, como transmissor de mensagens do mundo externo ao centro nervoso. Daí que o conceito de atenção se deduz da “hipótese de constância”. As “sensações normais” inscritas no corpo já teriam recebido a verdade do objeto, mas estão despercebidas, então a atenção entra em cena para revelá-las e iluminar a paisagem externa, gerando, por conseguinte, a percepção. Aqui a atenção não possui nenhum poder criativo, é estéril, indiferente aos conteúdos da consciência.

Por outro lado, o intelectualismo, que toma o espírito como principal agenciador dos processos perceptuais, sobreleva a fecundidade da atenção, isto é, da percepção analítica. Nesse caso, a consciência pura, que

tudo constitui, já detém as estruturas inteligíveis de seus objetos. Se a consciência percebe uma forma geométrica na estrutura de um prato, é porque, previamente, ela já tinha posto ali tal forma. Assim, constantes intelectivas seriam as formuladoras da percepção das coisas, bastando ao sujeito voltar atenção à consciência. Apenas a percepção atenta é digna de crédito, uma vez que a percepção desatenta ou delirante, fechada no imediato das sensações, gera objetos voláteis, irrealis, de forma que só se pode dar crédito aos objetos da consciência desperta, em que não há espaço para as coisas formuladas pelo devaneio.

A fim de compreender o percurso constitutivo da *percepção*, Merleau-Ponty parte da refutação a essa antípoda empirista-intelectualista. Segundo o filósofo, assim como o empirismo, o intelectualismo situa-se no mesmo terreno.

Ambos concordam no fato de que nem um nem outro compreendem a consciência *ocupada em apreender*, não notam essa ignorância circunscrita, essa intenção ainda “vazia”, mas já determinada que é a própria atenção. Quer a atenção obtenha aquilo que procura por um milagre renovado, quer o possua previamente, nos dois casos a constituição do objeto passou em silêncio. [...] Malgrado as intenções do intelectualismo, as duas doutrinas têm em comum essa ideia de que a atenção não cria nada, já que um mundo de impressões em si ou um universo de pensamento determinante estão igualmente subtraídos à ação do espírito.<sup>59</sup>

A atenção não é nem um telescópio que potencializa as faculdades das sensações, nem é um retorno ao pensamento formulador dos objetos. Ela é, acima de tudo, a constituição de um novo objeto que traz significados ao que se apresentava ainda como horizonte. Mesmo os momentos de contingência, de indeterminação das sensações, contam na intencionalidade da atenção. Para chegar à estrutura da percepção, Merleau-Ponty considera que é preciso colocar a consciência diante da sua vida irrefletida das coisas. A atenção é, na verdade, um ato de criação em que instâncias psíquicas, afetivas e sensoriais entram em cena na composição dos objetos.

Como exemplo dessa conduta criativa, Merleau-Ponty lança mão do processo de desenvolvimento de percepção das cores pela criança,

---

<sup>59</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 56.

observado pelas pesquisas Gestalt. Para tais pesquisas, nos primeiros nove meses de vida, o bebê ainda não consegue discernir as cores, só identifica, de forma geral, a diferença entre o colorido e o acromático. Posteriormente, as cores apresentam-se como tintas “quentes” e “frias”, para que depois se chegue à percepção de cada cor. Diante disso, Merleau-Ponty considera que o mundo das cores tem uma formação posterior, formulada a partir de diferenças fisionômicas, o colorido do não colorido, o tom quente do tom frio. Aqui, não se deve considerar que esses fenômenos, que para as crianças substituem as cores, sejam dados ou qualidades externas.

A primeira percepção das cores propriamente dita é, portanto, uma mudança de estrutura da consciência, o estabelecimento de uma nova dimensão da experiência, o desdobramento de um *a priori*. Ora, é a partir do modelo destes atos originários que a atenção deve ser concebida [...] Prestar atenção não é apenas iluminar mais dados preexistentes, é realizar neles uma articulação nova, considerando-os como figuras.<sup>60</sup>

Veja-se que é em função das instâncias do indeterminado, do indefinido, atuantes nos estágios originários do processo de percepção das cores, que a atenção entra em cena, rearticulando, para depois imprimir-lhes as cores e assim atualizar um dado objeto. Para Merleau-Ponty, é na atenção, na constituição ativa de um novo objeto, nas efetuações com a indeterminação pré-reflexiva que se promovem as raízes e o próprio ser da consciência, a qual desenvolve suas instâncias cognitivas amparadas por esses dados irrefletidos contingentes no fenômeno da percepção.

Quanto à questão do juízo, tem-se dito que ele é aquilo que falta à sensação para tonar possível a percepção, o dar-se conta das coisas. Aqui a percepção é tida como uma leitura dos signos que a sensibilidade apresenta segundo os estímulos corporais. É a leitura de um certo tipo de juízo que permite que um objeto visto com os dois olhos não seja percebido de forma duplicada. Assim, o juízo será uma sorte de explicação dos excessos das impressões retinianas.

A crítica feita por Merleau-Ponty atenta para a necessidade de se reconhecer que há um conhecimento no campo do sensível, mesmo que este

---

<sup>60</sup> Ibid. p. 58.

seja ilusório. Quando se supõe que o peso de uma caixa é aparentemente inferior a uma outra caixa de dimensões maiores, não se trata unicamente de atitude do juízo, mas se forem consideradas as “ponderações” do fenômeno perceptual, o julgar está diretamente ligado ao sensível. Não que o sujeito considere, unicamente, em termos de juízo, que a caixa maior é mais pesada, ele também a sente em sua mão previamente, na medida em que o texto do objeto também se apresenta aos seus sentidos, promovendo conhecimento.

Assim, “perceber não é julgar, é apreender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo. O fenômeno da percepção verdadeira oferece, portanto, uma significação inerente aos signos e do qual o juízo é apenas expressão facultativa.” A vida perceptiva se dá antes da consciência discursiva. Os signos evocados pelos objetos sensíveis não estão separados de sua significação. A corporeidade, tendo sua sensibilidade bastante complexa, promove a percepção por essas leituras corporais do texto do mundo, que constitui uma *doxa* originária, fundante das demais formas de conhecimento. Trata-se de uma leitura natural, de como cotidianamente se percebe o colorido e o opaco do mundo, em sua facticidade.

Quando contemplo um objeto com a única preocupação de vê-lo existir e desdobrar diante de mim as suas riquezas, então ele deixa de ser uma alusão a um tipo geral. E eu me apercebo de que cada percepção, e não apenas aquelas dos espetáculos que descubro pela primeira vez, recomeça por sua própria conta o nascimento da inteligência e tem algo de uma invenção genial: para que eu reconheça a árvore como uma árvore, é preciso que abaixo dessa significação adquirida, o arranjo momentâneo do espetáculo sensível recomece, como no primeiro dia do mundo vegetal, a desenhar a ideia individual desta árvore. Tal seria esse juízo natural, que ainda não pode conhecer suas razões, já que ele as cria.<sup>61</sup>

Veja-se que Merleau-Ponty emprega o termo “juízo natural” para definir a percepção, considerando que há sim uma sorte de entendimento, uma espécie de conhecimento vital, que, no ato da *cogitatio* do mundo, opera-se pela união da alma com o corpo. A percepção não é o juízo intelectual que se atualiza a partir da preexistência de unidades conceituais de uma consciência apartada do corpo.

---

<sup>61</sup> MERLEAU-PONTY. 2011, 75.

Assim, o fenômeno perceptivo, em sua atuação natural, promove significações que não se identificam no universo da inteligência; trata-se de uma espécie de linguagem muda, de que a percepção fala, um tipo de texto natural. Portanto, para traduzir os fenômenos, é preciso pôr em questão o pensamento objetivo da lógica e da filosofia, tido como única forma de conhecimento, e “pôr em suspenso as categorias do mundo, pôr em dúvida, no sentido cartesiano, as pretensas evidências do realismo e proceder a uma verdadeira redução fenomenológica.”<sup>62</sup> Dentre essas verdades que precisam ser balanceadas, Merleau-Ponty destaca “a noção de *signo* vocal como fenômeno físico arbitrariamente ligado a certos pensamentos, a noção de *significação* como pensamento para si inteiramente claro, a noção de *causa* como determinante exterior de seus efeitos e a de *razão* como a lei de constituição intrínseca do fenômeno.” Só diante desses questionamentos, reconfiguração ou flexibilização dessas categorias se poderá chegar à apreensão do método fenomenológico merleau-pontyano como percurso científico.

Contra a dicotomia clássica corpo e alma uma aproximação do campo fenomenal, deverá se reconhecer que na morfologia da percepção atuam uma infraestrutura instintiva e uma superestrutura intelectual. Portanto, os conceitos de

“sentir” e de “juízo” precisam ser revisados, para que a percepção não seja concebida como um conhecimento incipiente e incompleto, que, evolutivamente, dará lugar ao conhecimento científico e filosófico, que seriam mais eficazes, por serem saberes metódicos e “completos”. Diante disso, o papel da filosofia, segundo

Merleau-Ponty, enquanto discursividade racional intelectual, deverá ser repensado, para, então, configurar-se legitimamente como pensamento transcendental de perquirição.

Uma filosofia torna-se transcendental, isto é radical, não se instalando na consciência absoluta sem mencionar os passos que conduzem a ela, mas considerando-se a si mesma como um problema, não postulando a explicitação total do saber,

---

<sup>62</sup>Ibd, p. 80

mas reconhecendo esta *presunção* da razão como o problema filosófico fundamental.”<sup>63</sup>

Diante disso, seria o caso de considerar a possibilidade de que o pensamento pode deixar de ser indutivo e coligar-se inteiramente a uma experiência. Para Merleau-Ponty, o corpo é o lugar onde se localiza a função primordial que tudo faz existir e que contém as raízes do conhecimento. Daí se segue que o caminho de constituição e apropriação do conhecimento distende-se na relação entre o sujeito encarnado e o seu mundo. Na intencionalidade do sujeito em direção ao mundo, há uma transcendência, mas encarnada, a partir da qual o sujeito se coloca no mundo para apreendê-lo. Portanto, é reconhecendo que razão e experiência se arquitetam, que se instala tal transcendentalidade filosófica.

A categoria do sujeito encarnado atualiza-se no mundo graças ao seu corpo, que, em contato com os objetos e outros sujeitos, edifica sua experiência. Portanto, Merleau-Ponty entende que o corpo é a forma do ser ontológico, o qual se apresenta e se compõe de nossas experiências, as quais só têm sentido e realidade no âmbito dos afetos. “Procuremos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós, pelo desejo ou pelo amor, e através disso compreenderemos como objetos e seres podem em geral existir.”<sup>64</sup> Assim, a afetividade seria como um modo original de consciência e constituição de conhecimento. Para elucidar essa via afetiva em que se formula o conhecimento, Merleau-Ponty ilustra a partir do conceito de “corpo como ser sexuado”, em que medida se dá essa forma particular e originária de conhecimento.

A vida sexual, como outras instâncias corporais, formula um gênero particular de *cogitatio*, que consiste numa “compreensão” erótica que não é da ordem do entendimento, já que o entendimento compreende percebendo uma experiência sob uma ideia, enquanto o desejo compreende cegamente, ligando um corpo a um corpo.”<sup>65</sup>

Para Merleau-Ponty, os ganhos adquiridos com o conceito de libido formulado pela psicanálise estão em elucidar as relações da sexualidade com

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, p. 98.

<sup>64</sup> Ibid. p. 213.

<sup>65</sup> Ibid. p. 216.

a consciência humana. Isso significa dizer que a vida biológica está inteiramente articulada com as formas de *cogitatio* que o homem desenvolve para significar o mundo. Assim, como a visão, a audição, a vida sexual não é apenas uma contingência ou ponto transitório em que passa a existência pessoal; enquanto acontecimento corporal, ela apresenta sempre uma significação, a partir de uma comunicação recíproca entre corpo e psiquismo.

Essa via argumentativa do desejo parece elucidativa e facilitadora de uma compreensão da noção do percurso perceptivo desenvolvido pelo sistema filosófico merleau-pontyano, que, a todo momento, evoca gêneros de significações que não coincidem com a discursividade racional. Talvez seja num ato de ligação erótica que a intencionalidade perceptiva elabore o conhecimento sobre o mundo, na medida em que este se opera pelo entrelaçamento do corpo do sujeito com o corpo do outro e das coisas, num ato de entrega e de posse.

A percepção erótica não é uma *cogitatio* que visa um *cogitatum*; através de um corpo, ela visa um outro corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência. Um espetáculo tem para mim uma significação sexual não quando me represento, mesmo confusamente, sua relação possível aos órgãos sexuais ou aos estados do prazer, mas quando ele existe para meu corpo, para essa potência sempre prestes a armar os estímulos dados em uma situação erótica, e a ajustar a ela uma conduta sexual.<sup>66</sup>

Como seria, portanto, esse tipo de *significação* que se opera por uma via que não a da consciência lógico-racional? O termo *signo*, uma vez que advém das regiões da linguagem, ou melhor, do pensamento discursivo (*diánoia*), precisa ser repensado, a fim de que seja aplicado como expressão dessas experiências não discursivas. Trata-se aqui da significação operada *no* e *pelo* corpo. Se o signo linguístico exprime um significado para o pensamento, o corpo exprime a existência, que nele se realiza. Não se trata de uma significação explicativa, predicativa, mas consiste no fato de que os signos do corpo são habitados pelo que significam, assim como uma imagem sagrada é, para o fiel, a própria presença da entidade que representa. Através de uma linguagem afetiva, assilábica, o corpo promove o texto da existência.

---

<sup>66</sup> Ibid. p. 217.

Para alguém dos meios de expressão convencionais, que só manifestam o meu pensamento ao outro porque, em mim como nele, já estão dadas significações para cada signo, e que nesse sentido não realizam uma verdadeira comunicação, é preciso reconhecer uma operação primordial de significação em que o expresso não existe separado da expressão e em que os próprios signos induzem seu sentido no exterior. É dessa maneira que o corpo exprime a existência total, não que ela seja seu acompanhamento exterior, mas porque a existência se realiza nele.<sup>67</sup>

Com isso, Merleau-Ponty assinala que o conceito de significação não deve limitar-se ao entendimento inteiramente claro, mas que esse é resultante de uma infraestrutura em que atua o poder de significação do corpo. Assim se chega à refutação à dicotomia clássica alma e corpo. Para Merleau-Ponty, a consciência da fala é algo tardio e devedor dessas significações corporais, intraduzíveis. Daí se segue que, segundo a teoria merleau-pontyana da comunicação, em cada significante há um transbordamento do significado. Anterior à fala há uma intencionalidade de comunicação, a qual, para alcançar a expressão de uma mensagem ao interlocutor, receberá o acabamento com a fala. Essa intencionalidade dá-se por uma significação sem nome, que persegue o falante. O ato silencioso, mudo, anterior à expressão, é o próprio estofo da linguagem, o qual, a um só tempo, motiva a articulação da palavra, mas também evoca o fundo obscuro, indizível de nossa existência corporificada.

A consciência do intraduzível, de uma camada de significação que está em outras formas de conhecimento, surge, sobretudo, no conhecimento mítico, que formula seu texto a partir de signos que tanto se alimentam das articulações lógico-causais da razão como da afetividade da *cogitatio* corporal. Esse signo, que acolhe todas essas articulações da corporeidade com o conhecimento, modulando as regiões da percepção, da motricidade, da imaginação e da linguagem, chama-se símbolo, do qual trataremos mais detidamente com base na teoria do imaginário de Gilbert Durand.

---

<sup>67</sup> MERLEAU-PONTY, 2011, P.229

## 2. A teoria do imaginário de Gilbert Durand: um acordo entre o *mythos* e o *logos*:

“Existe uma estreita  
concomitância entre os gestos do  
corpo, os centros nervosos e as  
representações simbólicas.”  
(Gilbert  
Durand)

Segundo o antropólogo francês Gilbert Durant (1921 -2012),<sup>68</sup> a proscrição feita à imaginação por grande parte do pensamento ocidental deu-se sob a forma de um “iconoclasmo endêmico”, isto é, uma perene rejeição, por vezes silenciosa, às significações formuladas pela imaginação humana. Enquanto endemia, esse iconoclasmo se repete mesmo em contextos aparentemente isentos de qualquer rejeição à imagem. Na verdade, a noção de iconoclastia desenvolvida por Gilbert Durand está no fato de que as imagens, ostensivamente geradas pela cultura ocidental, pouco se aliam à expressão mais genuína da atividade psíquica de forjar imagens, que seria a *imaginação simbólica*. Além de toda uma tradição filosófico-científica que imprimiu à *imaginação* o selo de a “louca da casa”, o culto à imagem com a fotografia, o cinema, a televisão e a publicidade, com algumas exceções, tenderam a menosprezar o valor cognitivo do símbolo, mantendo-se em dimensões muito epidérmicas da significação imagética.

Diante desse pressuposto de um “iconoclasmo endêmico”, por vezes sub-reptício, Gilbert Durand, como um dos precursores dos estudos sobre o “Imaginário”, propõe, como projeto antropológico e filosófico, uma reabilitação da imaginação pela via do “símbolo”. O teórico francês, discípulo de Gaston Bachelard, forja um instrumental teórico de identificação dos axiomas que estruturam a dinâmica criativa do imaginário em sua relação com categorias psíquicas, culturais e sociais que colaboram na atividade imaginante da psique. Como obra central desse projeto, tem-se o livro *Estruturas*

---

<sup>68</sup> DURAND G. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: IFEL, 2010.

*Antropológicas do Imaginário*, publicado em 1960, no qual várias disciplinas confluem, como a Psicologia, a Psicanálise, a Antropologia, a Pedagogia e a Literatura, para descrever o Imaginário e o universo simbólico do homem a partir de uma aproximação entre a imaginação e os gestos axiais das várias posturas físicas do corpo humano.

Os estudos de Durand em torno do imaginário humano se encaminharão no sentido de desenvolver um novo método científico de reabilitação do mito, cuja investigação tem como objetivo identificar temas míticos como núcleos de significados que sustentam as produções culturais e sua conexão com o contexto social. Esse método, em função da importância dada ao pensamento mítico, receberá o nome de *mythodologie* – “mitodologia” –, o qual propõe uma sociologia e antropologia das profundezas, que identifiquem, sob os textos e ideologias políticas, científicas, religiosas e artísticas, o substrato mítico, como percurso para uma “epistemologia global do significado”.

A partir dessa perspectiva do *topos* sócio-cultural, Durand reforça a inseparabilidade entre mundo pensado e mundo objetivo, aplicando o conceito de “trajeto antropológico” como um *va-et-vient incessant entre le conscient individuel qui énonce, sinon écrit, sont “texte” et l’ensemble des intimations contextuelles de l’environnement, de la société ambiante*.<sup>69</sup>

Para a noção de trajeto antropológico não há um corte entre a *res extensa* e a *res cogitans*. Mais próximo da fenomenologia, Durand entende que a *res extensa*

é dada de diversas formas simbólicas. Diferente de Kant, que postula um “sujeito transcendental” que não tem ferramentas para alcançar a coisa “em si”, a proposição durandiana compreende que a realidade pode ser dada a partir de várias formas simbólicas, que não passam unicamente pela representação transcendental, mas por aspectos intuitivos e de corporeidade, na relação do corpo e da psique com o mundo, que compõem o imaginário e sua dinâmica simbólica.

---

<sup>69</sup> “Um vai-e-vem incessante entre o consciente individual que enuncia, senão escreve, seu texto e a totalidade das intimações contextuais do meio, da sociedade ambiente.”

Em busca de projetar uma hermenêutica do símbolo, Durand vale-se das contribuições nessa área de autores como Gustav Jung, Enest Cassirer, Gaston Bachelard e Mircea Eliade, todos filiados ao “Círculo de Eranos”, que consistiu em um grupo interdisciplinar realizado na cidade de Tessin, nos Alpes suíços, de 1933 a 1988, sendo iniciado por Rudolf Otto e Carl Gustav Jung. As diretrizes de discussão do grupo, que levaram à publicação de 57 periódicos, voltavam-se aos estudos sobre mitologia comparada, antropologia cultural e hermenêutica simbólica.

Foi no encaço do símbolo que o antropólogo Gilbert Durand identificou o acordo profundo entre *mythos* e *logos*, significações das imagens. Como ponto de partida, Durand observa que a estrutura sêmica do símbolo apresenta sua particularidade que o difere do signo convencional. Para além da superfície do *significante*, isto é, de uma palavra ou imagem representativa de um *significado*, o símbolo presentifica, por uma imagem concreta e perceptível, uma noção inteiramente abstrata, que dificilmente será apreendida por completo:

Ne pouvant figurer l'infigurable transcendance, l'image symbolique est transfiguration d'une représentation concrète par un sens à jamais abstrait. Le symbole est donc une représentation qui fait apparaître un sens secret. Il est l'épiphanie d'un mystère.<sup>70</sup>

A partir dessa definição, vê-se a complexidade da semântica do símbolo, a qual exprime um significado misterioso, de forma dialética, isto é, à medida que o símbolo expressa uma concretude a partir de uma imagem, guarda em si um significado permanentemente impalpável, misterioso, revelando e ocultando, a um só tempo, o que o caracteriza como uma *doxa* respeitosa à conduta da corporeidade em relação ao conhecimento. Se se retoma a noção merleau-pontyana da percepção como saber originário, o símbolo sempre nos reenviará às instâncias mudas e pré-reflexivas que estruturam o conhecimento. Daí se segue que o símbolo afinar-se-ia mais

---

<sup>70</sup> DURAND, G. L'imagination Symbolique. Puf: Paris, 2003, p. 12.

com estruturas psíquicas afetivas e intuitivas do que puramente lógico-rationais, cuja finalidade está na dissolução dos mistérios e do desconhecido.

Para melhor discernimento em torno de um objeto ostensivamente complexo, Durand não prescinde de revisitar aqueles autores que deram diretrizes importantes acerca da imaginação simbólica. Atento aos perigos das convenções metodológicas exclusivistas e unilaterais, Durand, numa conduta multi e interdisciplinar, compreende que o estudo do Imaginário só será possível dentro de uma perspectiva que abarque as várias formas e ciências solidárias à compreensão do homem. Daí se segue que a investigação de Durand se instala no que ele identifica com “trajeto antropológico”, que é a *incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social*.<sup>71</sup>

Logo, para além das querelas entre culturalistas e psicólogos, as proposições durandianas convergem para a identificação do imaginário na relação entre imperativos pulsionais do sujeito e as intimações do meio.

Em sintonia com essa noção de conhecimento pela via da corporeidade, o antropólogo intenta alcançar a definição dos principais objetos de sua teoria, o *símbolo*, o *mito*, a *imaginação* e o *imaginário*. Dentre tais conceitos, o entendimento sobre o símbolo constituirá o nosso primeiro passo nesse excursu elucidativo das proposições de Gilbert Durand acerca da participação das instâncias corpóreo-imaginativas na construção do enredo mítico.

### 2.1. A hermenêutica simbólica: para uma definição do símbolo

Se se considerar, conforme as proposições de Durand, que uma das facetas do símbolo está no seu caráter de mistério e, portanto, de irreduzibilidade a uma interpretação plena, pensar numa hermenêutica

---

<sup>71</sup> DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 41.

simbólica parece, no mínimo, uma atraente proposição, na medida em que aquilo que se apresenta indecifrável evoca a curiosidade dos intérpretes. Esse jogo de ideias entre os termos hermenêutica e símbolo foi desenvolvido pelo filósofo Paul Ricoeur em suas reelaborações do método hermenêutico de investigação.

A hermenêutica, a rigor, consiste na teoria de interpretação. Portanto, a grande questão para Ricoeur estaria em encontrar o caminho interpretativo mais condizente com a semântica enigmática do símbolo. Embora toda investigação pretenda uma elucidação, em concordância com as interpelações de Ricoeur, há que se atentar para os limites em que se encerra qualquer método de estudo do símbolo.

Não obstante o interesse estar em revisar as leituras que abalizaram as investigações de Gilbert Durand sobre o símbolo, o itinerário argumentativo de Ricoeur em seu artigo “Le symbole donne à penser”<sup>72</sup> parece um facilitador em termos de estrutura argumentativa. Diante da diversidade de abordagens do grupo dos autores que compõem a hermenêutica simbólica, o recorte feito por Ricoeur revela-se como um didático mapeamento para qualquer tentativa de revisão panorâmica dessas pesquisas sobre símbolo.

Antes de se chegar à compreensão de como se comporta um método hermenêutico para o símbolo, há, primeiramente, algumas diretrizes de elucidação, às quais Ricoeur estabelece zonas de emergências ou de manifestação do símbolo, quais sejam: 1- o contexto sagrado; 2- o universo noturno dos sonhos; 3- a imaginação poética. Cada uma dessas zonas de emergência é identificada segundo os principais teóricos que fundamentam a “Teoria do Imaginário” durandiana.

#### *2.1.1. O símbolo no contexto sagrado: o conceito de hierofania em Mircea Eliade:*

A vasta obra de Mircea Eliade, na qual se desenvolve um significativo inventário da história das religiões, não se limita em repertoriar a

---

<sup>72</sup> RICOEUR, Paul. Le symbole donne à penser. *Esprit*. v. 27, p. 60-76, 1959.

multiplicidade das formas religiosas espalhadas pelo mundo, mas busca identificar unidades conceituais por trás de tão vasto repertório. Não há dúvidas quanto à existência dessa diversidade cultural em meio à qual se geraram incontáveis formas religiosas, mas também não é menos certo que o homem religioso (*homo religiosus*) sugere uma unidade dentro dessa diversidade, que seria a sua relação com o sagrado.

Enquanto historiador das religiões, Eliade desenvolve o seu sistema de definição do fenômeno religioso a partir dessa relação fundamental do homem com o sagrado. Para tanto, serão apontadas duas variantes que, segundo o autor, delineariam os modos de ser do homem no mundo: o modo “sagrado”, que diz respeito à experiência religiosa, e o modo “profano”, concernente à vida secular.

Em linhas gerais, a abordagem de Eliade sobre a história das religiões está tecida com base na relação entre essas duas modalidades da existência humana. O sagrado se define em oposição ao profano, revelando-se por *hierofanias* (do grego *hieros*, santo, sagrado; *fanein*, aparecer), que consistem em formas de expressão do sagrado, como os mitos, os ritos, os símbolos, os objetos sagrados etc. Assim, a obra de Eliade aproxima-se de uma hermenêutica dessas formas.

As *hierofanias* produzem a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”<sup>73</sup>. Assim, a morfologia do sagrado estrutura-se no desdobramento do mundo profano em significações que o transcendem. Esse desdobramento é o lugar em que atua o “símbolo”, cuja função está em transformar em sagrada a realidade profana de um dado elemento. Para Eliade, essa função transformadora do símbolo caracteriza a atitude tipicamente humana de imprimir significados a tudo que envolve sua própria existência.

O símbolo, por ser uma modalidade do pensamento anterior à linguagem e à razão discursiva, estaria na base de qualquer expressão e

---

<sup>73</sup> ELIADE. M. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 17.

comunicação do homem<sup>74</sup>. Diante disso, deve-se observar que se o historiador considera o símbolo como uma modalidade consubstancial do pensamento e como expressão do sagrado, há de se convir que, embora haja a possibilidade de um modo de vida ar-religioso, todo homem contém instâncias de sensibilidade sagrada. Sendo intrínsecos à psique humana, os símbolos apresentam uma natureza perene que atua como um importante elemento de cognição. Por isso, o estudo do homem religioso arcaico poderá orientar a compreensão das experiências do homem contemporâneo, na medida em que a cognição simbólica tão ostensiva no homem primitivo, ainda que arrefecida pela evolução do pensamento lógico-racional no Ocidente é extemporânea, modulando novas formas de relação com o sagrado ou de condutas religiosas.

Assim, as bases de compressão das religiões, em Eliade, encontram-se absolutamente na relação do homem com o sagrado, veiculada pelas *hierofanias*. Daí se segue que o fato religioso é visto como um aspecto da estrutura da consciência, pois, para Eliade, o termo “religião” só dará conta dos sentimentos e condutas relacionados ao sagrado se estiver para além da instância institucional em que foi desenvolvido:

Il est regrettable que nous ne disposions pas d'un terme plus précis que “religion” pour exprimer l'expérience du sacré. (...) Toutefois “religion” peut encore être un terme utile, pourvu qu'on se rappelle qu'il n'implique pas nécessairement une croyance en Dieu, en des dieux ou en des esprits, mais se réfère à l'expérience du sacré et, par conséquent, est lié aux idées d'être, de signification et de vérité. (...) La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit humain a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens.<sup>75</sup>

Veja-se que a noção de experiência sagrada não necessariamente se liga a uma crença numa divindade, mas trata-se de forma particular de *cogitatio*. O *homo religiosus*, que não é forçosamente um fiel, no seu *cogito*

<sup>74</sup> ID. *Imagem e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 9.

<sup>75</sup> ID. *La nostalgie des origines*. Paris: Gallimard, 2010, p. 7-8.

simbólico, observa e imprime sentidos ao *cosmos* que habita. O símbolo lança aos olhos o poder mágico-religioso incorporado nas coisas e nos seres. A sacralidade opera-se na própria estrutura do mundo, no qual a Natureza é o agente-mor dessa pulsão de sacralização que constituirá esquemas de símbolos. Assim, a hermenêutica simbólica, em Eliade, consiste na categorização das inúmeras *hierofanias* possíveis e verificáveis entre os mais diversos povos, formulando unidades de classificação definida num *simbolismo cósmico*, que se estrutura por conjuntos de símbolos que são constituídos em torno de núcleos significativos relacionados a algum elemento natural, tomados como forças motrizes de elaboração dos signos simbólicos, como por exemplo, o simbolismo uraniano, vegetal, aquático, mineral, lunar.

### 2.1.2. O símbolo no universo dos sonhos

Como se sabe, os símbolos oníricos, nos estudos de Freud, querem sempre dizer algo diferente do que aparentemente revelam no contexto do sonho. Os símbolos então assumem uma função de significar a arqueologia individual do sujeito, que realiza, nas imagens oníricas, suas projeções infantis e instintivas, a partir da forja espontânea de signos de conteúdos libidinais, os quais seriam todo o fundamento da vida psíquica. Com Carl Gustav Jung, os signos informam, além dos conteúdos da libido, significações das energias da integridade da vida psíquica, que se relacionam com outros momentos da vida humana, e não unicamente com a vida particular de cada indivíduo. Os sonhos, com seus símbolos, reenviam o homem a seus laços ancestrais, efetivamente atuantes na vida psíquica. Portanto, na hermenêutica simbólica em Jung, o simbolismo onírico assume um valor de signo terapêutico, que leva o sujeito ao encontro de suas forças vitais que estruturam o seu ser (*Self*).

Os mitos, para Jung, são uma das fontes principais das forças de simbolização operadas no inconsciente. Essas narrativas tratam de nossa herança de padrões de comportamento, que compõe o inconsciente coletivo. Os arquétipos, que se repetem nas várias culturas, são núcleos dinâmicos da *psique*, desenvolvido biologicamente. Assim, na história da *psique* humana,

constituíram-se núcleos de motivos ou temas primordiais, constituídos pelas coletividades ancestrais. Esses motivos são representados por imagens primordiais, os arquétipos cuja dinâmica está em formar variações de um mesmo tema, como por exemplo a imagem arquetípica do herói, cujo dinamismo na formação de símbolos aparece residualmente em uma diversidade de narrativas mítica. Assim, há, nos arquétipos, os tais padrões de comportamento, herdados pela via do inconsciente e seus símbolos.

A *psique* individual, hedeira desse sistema de imagens primordiais, opera-se por uma “mitopoesia”, na medida em que o inconsciente se manifesta na criação espontânea de imagens significativas da experiência instintiva e social. O tecido narrativo dos mitos primordiais se identifica com a tressitura do mundo dos sonhos, de sorte que ambos se constituem reciprocamente.

### 2.1.3. O símbolo na imaginação poética

Atento à matéria densa, pré-lógica da qual se constitui a poesia, Gaston Bachelard desenvolve uma teoria filosófica acerca da imaginação poética, propondo descrever a força imaginante da poesia que acessa as profundidades do ser, denominada de *imaginação material*. Por outro lado, o filósofo estabelece a ideia de imaginação formal, como definição da forma estética, que consiste no invólucro da matéria essencial da imagem poética. Em busca dessa matéria essencial, a proposição bachelardiana se fundamenta na lei ontogênica dos Quatro Elementos materiais (Terra, Fogo, Água e Ar), tomando como metodologia a análise e classificação de diversas imagens literárias segundo a quádrupla fundamental, formulando, por essa via de imagens elementares, sua hermenêutica do símbolo.

A eleição das imagens poéticas como *corpus* estruturante dessa proposição teria resultado de um projeto anterior em que o filósofo reflete sobre a atuação e as propriedades do pensamento epistêmico. Em *A formação do Espírito Científico* (1937), a poesia e a ciência aparecem como instâncias inversas. O enfoque inicial dado à arte poética articula-se com as reflexões acerca de uma mentalidade verdadeiramente científica, cujos

principais entraves estariam nos afetos e desejos recônditos que constituem a dinâmica da subjetividade. Daí então a imaginação operar como principal obstáculo à objetividade.

Fazendo um levantamento de teorias científicas que se utilizaram de imagens para ilustrar os seus conceitos teóricos, Bachelard chega à conclusão de que “o espírito científico deve lutar sempre contra as imagens, contra as analogias, contra as metáforas” (BACHELARD, 1998, p. 140). Nesse caso, a poesia ou a poetização, em sua discursividade imagética preponderante, aparece como desvirtuante de uma apreensão objetiva que se queira racional.

No entanto, Bachelard dá novo curso ao seu pensamento, investindo mais detidamente na imaginação, de maneira que, no lugar da conceitualidade científica, entra em cena a materialidade das imagens, e aqui a literatura assume o centro de interesse do filósofo. Ao cabo de sua obra, a compreensão acerca do pensamento científico se cruza com a imaginação poética, numa perspectiva dialética, em que “poesia e ciência tornam-se complementares, como dois contrários perfeitos.” (BACHELARD. s/d, 10)

O desenvolvimento dessa nova abordagem se dá essencialmente ao longo dos livros *Psicanálise do fogo* (1938), *A água e os sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943), *A terra e os devaneios da vontade* (1948), *A terra e os devaneios do repouso* (1948), tendo como eixo estruturante uma tipologia dos símbolos da imaginação poética, fundada nos quatro elementos. Aqui os pressupostos de Bachelard pautam-se numa compreensão ontoestética da poesia, considerando que as imagens produzidas no construto poético estão permeadas de simbologias que remetem à quádrupla elementar cosmogônica, a qual é compreendida como lei da imaginação. Assim, o conjunto de imagens inscritas num poema refletiria o tipo de imaginação aferível no texto, podendo esta ser de identidade aquática, terrestre, aérea ou ígnea. Tal leitura, partindo de uma orientação da psicanálise jungiana, considera que “as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reprodução da realidade.” (BACHELARD, 2008).

Desse modo, a poética dos quatro elementos identifica-se com sentimentos humanos primitivos, aparentes nos sonhos, que reverberam a

força cosmológica da quádrupla fundamental. É a partir da cosmologia, sobretudo com Empédocles, que Bachelard alicerça sua teoria acerca das imagens poéticas. Empédocles define a “quádrupla raiz” como pulsão cosmogônica. Para o filósofo, a organização cósmica resultaria da sistemática relação de amizade (*philia*) e de discórdia (*neikos*) dos elementos, a que ele denomina “raízes”. Em incansáveis separações e reunificações, essas unidades fundamentais, sem prioridades entre si, estão na base de todas as coisas.

Sob os ecos do filósofo pré-socrático, Bachelard confere à imagem poética uma matéria substancial, que, na verdade, compõe a própria essência do pensamento. Portanto, os quatro elementos consistem em raízes psíquicas de simbolização que agenciam as atividades da imaginação na arte poética. A esse respeito, em suas divagações sobre o elemento fogo, Bachelard entende que a “simbolização” é fundante da apreensão da realidade empírica pelo homem.

Que mais será preciso para provar que a contemplação do fogo conduz às próprias origens do pensamento filosófico? Se o fogo foi tomado como um elemento constituinte do Universo, não será porque ele é também um elemento do pensamento, um elemento de eleição para o devaneio?<sup>76</sup>

Desse modo, depreende-se que a definição filosófica de Empédocles acerca da matéria fundamental que constitui o mundo, em Bachelard, identificar-se-ia com a própria matéria da consciência em suas dimensões de razão e devaneio. Se o alcance à ontologia do mundo em si é inacessível, a matéria à qual Bachelard se reporta no conceito de imaginação material diz respeito à atividade exercida pelo homem em criar e atribuir significações ao mundo, que necessariamente passa pela via das produções simbólicas. Na medida em que a perquirição filosófica elege os quatro elementos como raízes constituintes do universo, é porque estes, na verdade, seriam, em suas manifestações e significações simbólicas, raízes da *psique*. Portanto, a imaginação material imprime-se de matérias essenciais que substanciam as atividades da consciência em suas dimensões mais profundas.

---

<sup>76</sup> BACHELARD, s/d, p. 40-41.

Para além da crítica convencional, Bachelard, em seus pressupostos, faz uma defesa do devaneio como tema de investigação. Assim, a força imaginante material se dá no campo da fruição, por isso o termo *rêverie* (devaneio) é tomado pelo filósofo como *leitmotiv* da imaginação criadora. “O devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. [...], mas, no devaneio poético, a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa.”<sup>77</sup>

Para além da ideia de sonho noturno, fruto da pulsão do inconsciente incontrolável, a *rêverie* é o sonhar acordado, promovido pela injunção das articulações deliberadas do pensamento com os substratos dos arquétipos do inconsciente. Desse modo, elegendo a categoria do devaneio, Bachelard busca dar atenção a outras facetas da mente humana, que não se limita ao unilateralismo racional científico direcionado pela objetividade teórica, mas que se constitui de várias modalidades de atuação, como, por exemplo, a intuição artística e o pensamento mítico-religioso.

O devaneio poético, inscrito em outra dimensão de atuação da mente, para além das motivações lógico-rationais do pensamento científico, é direcionado pela lei dos quatro elementos, os quais constituem os arquétipos do inconsciente coletivo, repercutido no texto por uma expressão de afetividades do inconsciente, como se o “poema reanimasse profundezas do nosso ser.”<sup>78</sup> As imagens poéticas estéticas, promovidas pela *rêverie*, estariam associadas a imagens oníricas, já que as cenas projetadas pelos sonhos são significações simbólicas do inconsciente.

A arte poética, para Bachelard, atualiza-se nas emanções dos arquétipos pela via dos símbolos que consubstanciam as imagens poéticas. Esse percurso de composição se dá pelo movimento da imaginação promovido pelo devaneio. Convém ressaltar o cuidado com que o filósofo procura delinear os campos semânticos dos termos imagem e imaginário para melhor aferição da imaginação.

Se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma

---

<sup>77</sup> BACHELARD, 2005.

<sup>78</sup> BACHELARD, p. 1, 2001

percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é excessivamente aberta, evasiva. É ela a própria experiência de abertura, a própria experiência de novidade. Mais do que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano.

Para Bachelard, a imaginação poética não deve reduzir-se à mera fixação de imagens, num sentido estreitamente empirista, como uma duplicação na mente dos registros sensoriais e da memória. Contrariamente, levando-se em conta o termo imaginário, o filósofo evoca o dinamismo de criação e recriação franqueado pela i-maginação “aberta e evasiva”. Portanto, não se trata de projetar imagens pré-fixadas pela percepção sensível, mas de deformá-las num nível de significação especial sempre renovador dos arquétipos do inconsciente da matéria essencial, para os quais os símbolos poéticos se revelam operantes.

## **2.2 O símbolo como Signo**

Antes de partir para uma definição do sentido de símbolo, Durand retoma algumas noções de ordem semântica a fim de delimitar o que, de fato, está na ordem do simbólico. Termos que figuram noções imagéticas, tais como alegorias, ilustrações, parábolas etc. são indiscriminadamente tomados como símbolo, o que dificulta um sentido mais preciso para o conceito de “imaginação”, que, segundo Durand, só poderá ser genuinamente compreendida dentro da semântica do símbolo. Talvez a desvalorização a que a “imaginação” foi submetida tenha levado a essa diluição do sentido de símbolo por outros campos imagéticos. Daí se segue a necessidade de diferenciação entre imagem simbólica e as demais imagens com as quais ela é confundida. Diante da amplitude da terminologia das imagens, Durand busca definir os termos com os quais o símbolo foi confundido.

Para clarificar a diferenciação da terminologia do imaginário, primeiro Durand aponta duas maneiras de a consciência representar o mundo. Uma seria o pensamento direto, a partir do qual as coisas aparecem ao espírito diretamente, como se fossem percebidas pela concretude das sensações; a

outra seria o pensamento indireto, quando a coisa representada não pode aparecer efetivamente “em carne e osso” à sensibilidade corporal, como, por exemplo, uma paisagem extraterrestre, as lembranças da infância, a dinâmica dos elétrons em torno do núcleo atômico, os domínios do mundo do além etc. Nesse último caso, o homem recorre à imagem para suprir essa ausência perceptual. Na verdade, tanto o pensamento direto quanto o indireto sinalizam graus diversos de elaboração de imagens, cujos extremos estão, por um lado, na representação de uma coisa como uma cópia direta das sensações, em que há uma adequação absoluta do signo com seu significado, e por outro lado, contrariamente, na absoluta inadequação semântica. É nesse segundo extremo que o símbolo se insere, enquanto signo “viúvo” de seu sentido, pois a noção de viuvez representa uma ligação conflitante entre significante e significado. Uma vez que a pretensão inicial de se evocar um sentido é prontamente arrefecida pela impossibilidade de o símbolo dar um significado de forma evidente ao signo simbólico, instaura-se uma contraditória semântica de revelação e ocultação. (DURAND, 2003, p. 8).

Assim, a par desses extremos, há signos que, expressando noções concretas e perceptíveis, são arbitrariamente elaborados, uma vez que, independente do significante, o significado estará sempre presente, facilmente reconhecido, seja qual for o signo escolhido para representá-lo. Contrariamente, há signos que são levados a perder algo de sua arbitrariedade, nesse caso enquadram-se aqueles de significado abstrato, que evocam noções de caráter espiritual ou moral, as quais não podem aparecer “em carne e osso”:

Pour signifier la planète Vénus, je’aurais pu tout aussi bien l’appeler Charlemagne, Pierre, Paul ou Médor. Mais pour signifier la Justice et la Verité, la pensée ne peut se livrer à l’arbitraire car ces concepts sont moins évidents que ceux reposant sur des perceptions objective. Il faut avoir un mode de signes complexes. (DURAND. p. 10)

Para Durand, esse necessário despojamento de arbitrariedade na composição de determinados signos representativos de noções abstratas repousa na falta de uma referência perceptual de seu significado. Como afirmara Aristóteles, de fato, os sentidos, sobretudo o da visão, são o primeiro

estágio de qualquer ordem de conhecimento, até mesmo das formulações puramente teóricas. Daí se segue que a elaboração sígnica dessas noções “descarnadas” pode desenvolver-se no sentido de tornar visível o seu significado através de uma imagem.

Nesse sentido, segundo Durand, o símbolo consiste num *signo*. Porém, a grande maioria dos signos são estratégias de economia para se reportar a um significado verificável, como uma palavra, uma figura ou um algoritmo utilizado em substituição a uma longa definição conceitual. Os signos dessa categoria atuam como meios de economizar operações mentais, de maneira a facilitar uma determinada informação ou conceito. O emprego de uma figura representando uma chama é muito mais fácil e evidente do que explicitar todo o processo de composição química que leva determinado produto a ser considerado inflamável. Perceba-se que signos como esse são escolhidos arbitrariamente; poder-se-ia determinar, convencionalmente, outra figura qualquer que remetesse à noção de fogo, e a advertência seria igualmente compreensível. A *alegoria*, por exemplo, seria a tradução econômica de uma ideia abstrata em uma imagem, servindo, portanto, de elemento didático, para facilitar a compreensão de um conceito de difícil expressão já elaborado previamente, como, por exemplo, a noção de justiça figurada por um personagem punidor ou absolvedor.

Se por um lado o semantismo arbitrário do signo linguístico pode ser mais fixo e de fácil apreensão em virtude de uma maneira direta de a consciência representar o mundo, como se a palavra concernisse diretamente à percepção sensível das coisas, por outro, um símbolo, pertencendo ao grupo dos signos alegóricos, reflete realidades difíceis de serem apresentadas à percepção, cujos significados ou ideias não são facilmente apreensíveis; daí a necessidade de trazerem aos olhos concretamente algo dessa realidade.

Ces derniers signes [allégoriques] sont obligés de figure concrètement une partie de la réalité que ils signifient. Et nous aboutissons à l'imagination symbolique proprement dite lorsque le signifié ne plus du tout presentable et que le signe ne peut se référer qu'à un sens non à une chose sensible.

A relação entre significante-significado que compõe o signo linguístico, elaborada por Ferdinand Saussure, é a via que Durand percorre para explicar a descontinuidade e abertura do signo simbólico. Embora a teoria saussuriana concentre-se no signo linguístico, a estrutura ali descrita tornou-se instrumental para diversas investigações semânticas tanto em relação à língua, como às muitas outras formas de linguagens, de maneira que parece imperioso retomar algumas reflexões do *Curso de Linguística Geral*.

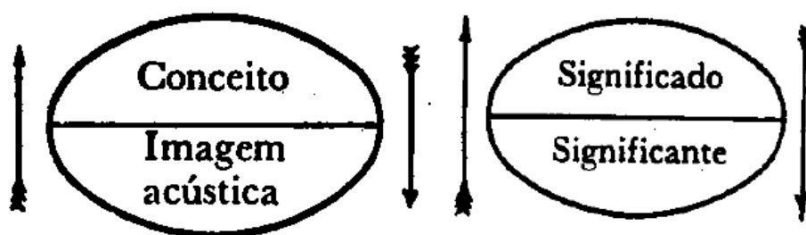
Para Saussure, a língua é um sistema de signos que exprime ideias, e por isso é comparável a outros sistemas de ideias, como os ritos simbólicos, os sinais militares etc. A palavra signo (do latim *signus*) é uma remarca, um sinal, um indicativo, assim como o seu correspondente grego  $\sigma\eta\mu\alpha$  – *sema*, cujo significado primeiro seria *túmulo*, o qual servia de uma demarcação do espaço sagrado onde estava enterrado um morto, a quem se realizavam ritos e oferendas votivas. Por trás da ideia do *sema*, está a noção de um objeto no lugar de um outro elemento, o que corresponde à noção de representação. Desse modo, os signos, em termos de linguagem, representam uma ideia ou conceito. Para Saussure, o signo linguístico seria constituído de dois componentes psíquicos: o *conceito* e a *imagem* representativa desse conceito, no caso do signo linguístico, uma *imagem acústica*.

Apesar do valor psíquico do signo, a língua é um produto social que resulta de elaborações coletivas dos sistemas de signos. No entanto, Saussure demarca a diferença entre *langue* e *parole*, na tentativa de estabelecer um recorte epistemológico e depurar o sentido isolado de língua, ainda que reconheça que sem o discurso (*parole*), não seria possível ao falante apreender e intervir no sistema de signos linguísticos. Contudo, para Saussure, “tudo é psicológico na língua” (p. 14). Por isso a noção de *imagem acústica* liga-se diretamente ao psiquismo, na medida em que são impressões sonoras produzidas na mente, as quais não se confundem com a reprodução dos sons físicos vocalizados, os fonemas.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> O estruturalismo binário em que Saussure define o signo é aqui utilizado como forma de tentativa de esclarecimento da conduta semântico-estrutural do símbolo, embora se considere, como se verá adiante, que o sentido simbólico não se limita unicamente a formulações psíquicas; também o signo linguístico não parece reduzir-se a esse campo.

Diante disso, o signo linguístico é uma entidade psíquica de duas faces:



Por uma questão de clareza terminológica, Saussure renomeia essas duas faces do signo, passando a chamá-las de *significante* e *significado*, sendo o significante, grosso modo, uma forma que nomeia e o significado, o conteúdo conceitual.

Logo em seguida são dadas duas características primordiais do signo linguístico, a *arbitrariedade* símica e a *linearidade* do significante. Sobre o princípio de linearidade basta dizer que o significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se numa cadeia que se organiza na linha do tempo a partir de uma lógica interna, na qual os sons dispõem-se uns após os outros, como é possível verificar mais facilmente no significante escrito. Quanto à outra característica, o signo é arbitrário porque a relação entre o significante e o significado seria meramente uma convenção, assim como o conceito de *mar* poderia ser expresso por qualquer outra sequência sonora, que não *m-a-r*, como se verifica pelas diferenças vocabulares entre os vários idiomas (SAUSSURE, p. 82).

Se o signo linguístico é arbitrário, isso se deve ao fato de a sua escolha pelo grupo linguístico ser destituída de uma relação natural entre significante e significado, por isso arbitrária. É por um contrato de convenção que se determina o uso de determinado signo. Assim, o nome estaria diretamente relacionado e claramente adequado ao seu conceito por uma determinação social, de sorte que o sentido do signo convencionalizado é constituído de uma semântica restrita. Destarte, o uso dos signos linguísticos estaria delimitado por um acordo social que estabeleceu o sistema de nomeação.

Ademais, a arbitrariedade do signo, em Saussure, indica que não existe uma relação essencial, orgânica entre um nome e o seu significado,

como ocorre na concepção mítica de linguagem, em que uma palavra não serve apenas de nomeação, mas carrega consigo o próprio ser, de tal modo que o indivíduo detentor da palavra (*verbum*) tomava para si os domínios do próprio objeto ou das forças sagradas implicadas no nome. Daí Saussure reconhecer que o símbolo não se enquadra na arbitrariedade do signo. Para ele, “o símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado.” (SAUSSURE, 1998, p. 82)

Considerando-se essa constatação de Saussure, podem-se inferir alguns pontos importantes da definição durandiana do itinerário do signo simbólico. Haveria, portanto, dois princípios basilares a que se nomeia *inadequação semântica* e *não arbitrariedade sígnica*. Como se vê, tais princípios apontam para um paradoxo conceitual (*inadequação* e *concretude* semânticas), o que permite vislumbrar, de imediato, o cuidado de Durand em preservar o lado obscuro do símbolo a partir do que se entende como uma conceituação negativa, isto é, uma definição não totalizante, que, embora busque uma explicação, um desvelamento, observa e considera o caráter de inapreensão do objeto em perquirição.

Dessa forma, a título de recapitulação, é importante ressaltar que, no escopo analítico e teórico durandiano, o símbolo é um *signo*, uma vez que, como qualquer outro signo, compõe-se de uma forma (*significante*) evocativa de uma ideia (*significado*); o contato entre o significante e o significado que compõem o signo-simbólico apresenta uma certa particularidade, na medida em que não se limita a significados estritos ou a uma única ideia. Assim, na estrutura do signo-símbolo, um significante induz a vários significados, como se o conteúdo transbordasse a sua expressão, dando a ver, portanto, o caráter *plurissignificativo* do símbolo. Ao encarnar noções misteriosas que sequer podem ser apreendidas intelectivamente, o símbolo apresenta uma inadequação semântica, por apenas tocar ou acenar parabólicamente<sup>80</sup> o significado que empreende.

---

<sup>80</sup> O termo parabólico é aqui empregado de acordo com a noção etimológica de “parábola” - parabolh <sup>(</sup> -para, à margem de / -bolé, lançar, jogar. Daí entender o significado do símbolo como uma aproximação do limiar de uma significação.

### 3. Símbolo e trajeto antropológico

#### 3.1. Os gestos dominantes

Para Durand, o símbolo é o resultado do trajeto antropológico, a partir do qual se fundamenta a noção de *imaginário*, que consiste nesse “trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, reciprocamente, as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito, ao meio objetivo (...), de forma que o símbolo é sempre um produto de imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio”<sup>81</sup>.

O termo “representação” acomoda as elaborações de sentido da corporeidade com o mundo através das quais se inscrevem os símbolos. A partir de um estudo do complexo de gestualidades do corpo humano, Durand compreende que alguns “gestos dominantes” estariam na base das imagens simbólicas. Os símbolos, portanto, acolheriam vestígios de um certo gesto primordial, enviando e reenviando ao homem o complexo da linguagem misteriosa do corpo com o meio.

Nesse sentido, o trajeto antropológico refere-se a esse “percurso”, cuja dinâmica está nas trocas e transitividades recíprocas entre o ser biopsíquico ou, em termos merleau-pontyanos, o ser corporificado e o meio cósmico e social, para a constituição de significados. Recordando as ponderações do seu mestre, Gaston Bachelard, Durand compreende que a imaginação é motivada pelo trajeto dos gestos do homem animal, os quais se dão tanto pela motricidade do corpo, quanto pela utilização das ferramentas e recursos que o homem produz. Esse texto gestual em que se aglutinam corpo natural e o corpo cultural ladrilha a via de que se constitui o trajeto antropológico.

A partir da reflexologia de Vladimir Betcherev, Durand principia um sistema de classificação dos gestos dominantes tomados como categorias vitais da representação simbólica. Os conceitos de “dominantes reflexas” estudados primeiramente por Vedenski e depois por Betcherev referem-se a

---

<sup>81</sup> DURAND. G. 2002, p. 41.

conjuntos sensório-motores primordiais que configuram a reflexologia do ser humano a partir da qual se têm as estruturas axiais dos processos representacionais do simbolismo.

Por meio da observação das primeiras manifestações dos reflexos do bebê, Betcherev descobre duas dominantes: a “dominante de posição” que corresponde aos eventos posturais de verticalidade ou de horizontalidade, os quais são percebidos pelo recém-nascido de forma privilegiada; e a “dominante de nutrição”, que diz respeito aos movimentos associados de sucção e de orientação da cabeça no ato da alimentação, provocados por algum elemento externo ou pela fome.

Uma terceira dominante consiste na “dominante copulativa”, que se desenvolve a partir da maturação de organizações inatas que evoluirão ao comportamento de acasalamento. Ligada ao ato sexual, essa dominante se inscreve nos reflexos dos movimentos rítmicos que modulam o coito. Essa dominante apresenta uma complexidade de estruturação, na medida em que se opera a partir de três ciclos: o ciclo vital, a potencialidade sexual de cada indivíduo presente desde a infância; o ciclo sazonal, que se refere às variações de comportamentos sexuais em cada indivíduo; e ciclo *oestrus*, ou o cio, que só é encontrado nas fêmeas dos mamíferos. Daí se segue que a dominante sexual aproxima-se da dominante de nutrição pela similitude com os ritmos digestivos da sucção, de forma que o ato de mamar é uma forma primária de exercício sexual.

Durand recorre à teoria de Jean Piaget acerca da formação do símbolo na criança para explicar a relação entre as dominantes reflexas e a representação simbólica. Para Piaget, a partir de uma inteligência sensório-motora, a criança inicia seu percurso rumo à formação da inteligência conceitual. Diante do deflagrar dos reflexos corporais, a criança inicia sua vida cognitiva pela imitação do próprio corpo, como a imitação do choro, da sucção etc., que engendrará o jogo ou a brincadeira mediados pelo pensamento simbólico. Tal ideia, segundo Piaget, consiste num “pensamento do qual se sublinha a natureza individual e mesmo íntima, por oposição ao pensamento socializado, porque ele se manifesta, sobretudo, no sonho e no devaneio,

donde a noção de autismo. Suas raízes, por fim, seriam essencialmente inconscientes.”<sup>82</sup>

Na infância, a imaginação assume um papel capital nas atividades cognitivas. O pensamento simbólico infantil, ainda que tenha suas origens em instâncias pré-reflexivas, expressa-se não apenas no espaço do inconsciente, mas em situações de plena consciência e vigília. Por isso Piaget propõe que a atividade lúdica da criança é, de alguma forma, conscientemente simbólica. Considerando o grau de importância do símbolo nos jogos infantis de natureza sensório-motora, Durand levanta a hipótese de sua pesquisa acerca dos fundamentos do imaginário: a possibilidade de “uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas.”<sup>83</sup>

Diante da definição das matrizes sensório-motoras, abre-se o caminho para a descrição do funcionamento do trajeto antropológico, através do qual os símbolos serão formados. Trata-se de observar os acordos entre as dominantes reflexas e os seus prolongamentos no meio cultural. Há que se considerar que a noção de trajeto antropológico, a qual, a rigor, relaciona corpo/alma e mundo, lança a necessidade de se refletir sobre a relação entre natureza e cultura, tendo em vista a questão dos acordos e desacordos da vida natural e pulsional do homem e as intimações culturais. Considerando que a vida cultural não é, forçosamente, contrária à natureza, Durand propõe que

não deixa de ser necessário que um acordo se realize entre a natureza e a cultura, sob pena de ver o conteúdo cultural nunca ser vivido. A cultura válida, ou seja, aquela que motiva a reflexão e o devaneio humano, é, assim, aquela que sobredetermina, por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo.<sup>84</sup>

Não é por acaso que os signos simbólicos nas narrativas míticas costumam trazer à tona os embates entre as paixões e desejos dos heróis e a

---

<sup>82</sup> PIAGET, J. *A Formação do Símbolo na Criança: imitação, jogo e sonho; imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1975, p. 28.

<sup>83</sup> DURAND, G. 2002, P. 51.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 52.

sua atuação cultural, como, por exemplo, uma Fedra que ama desesperadamente o enteado, mas o seu papel ritual de madrasta a põe no paroxismo do conflito existencial entre desejo e dever.

Certamente, as lições míticas carregam consigo a consciência do conflito entre a necessidade humana de criar sentidos culturais para a vida e suas instâncias de inadequação à cultura. Talvez essa seja uma das gnosés capitais do pensamento mítico, ao pôr sempre em questão o papel social dos heróis e seus afetos. Enquanto texto educacional e formador dos povos, o percurso “pedagógico” do mito não está na omissão da condição conflituosa da existência humana, mas, contrariamente, o mito toca nessa ferida. Diferente dos animais que apresentam uma fixação instintual que os encaixa inteiramente em seu *habitat*, o homem possui uma dotação mais estética que instintiva, que o faz modelar seu próprio ambiente. Contudo, o preço que se paga é alto. O assombro dessa cisão original o acompanha. Daí que a necessidade de atribuir significados é a forma que se tem para evitar o caos do não sentido, do não lugar. Se a cultura é o lugar construído pelo homem, o medo de perdê-lo e destruir seus fundamentos é um dos grandes dramas vividos nos mitos, os quais expõem a nu essa realidade.

O prolongamento dos gestos dominantes no meio cultural realiza-se na atuação do corpo na criação de ferramentas para a execução do trabalho (*labor*). Não por acaso os estudos das primeiras formas de cultura utilizam-se da evolução e aprimoramento das ferramentas e técnicas de trabalho como, por exemplo, as eras da “pedra lascada” e da “pedra polida”.

Conforme propõe George Bataille, é o trabalho que liberta o homem da animalidade e, por isso, seria o próprio fundamento do ser humano, de sua consciência e razão. Dessa maneira, a criação dos instrumentos de trabalho consistiram no primeiro passo para a humanização do animal que era o homem.<sup>85</sup> Assim, a utilização da tecnologia na ocupação dos espaços é o que está na base da formação da cultura.

A criação da ferramenta é o primeiro passo que possibilita à consciência a categoria do eu e do objeto, uma vez que, com a utilização de uma ferramenta para facilitar a sobrevivência; o homem modifica o ambiente,

---

<sup>85</sup> BATAILLE, G. *Les larmes d'Éros*. Paris: 20/18, 2012.

submetendo a natureza às suas necessidades de sobrevivência, de forma que os espaços tornam-se sua propriedade.

Enquanto a condição animal é totalmente permeada numa continuidade e indistinção em relação ao mundo, o homem, dubiamente, vê-se como um outro, estando alheio, transcendente, mas também totalmente imerso no mundo, percebendo o eu, o animal, o objeto e o mundo de uma perspectiva interior e exterior, a um só tempo como continuidade e descontinuidade em relação a si mesmo.<sup>86</sup>

A criação de cada técnica de trabalho advém de um gesto e não de uma elaboração puramente intelectual. “Os objetos não passam de complexos de tendências, redes e gestos, como por exemplo, um vaso que não passa da materialização da tendência geral de conter os fluidos.”<sup>87</sup> Assim, para Durand, instaurada a noção de objeto gerada a partir da tecnologia dos instrumentos e sua relação com o corpo, as significações atribuídas aos objetos são fixadas e projetadas segundo a dinâmica dos gestos reflexológicos. Esse caminho é o que orienta o ambiente perceptivo do homem na sua relação com o mundo.

Portanto, o signo simbólico, o qual se apresenta pela imagem de um objeto natural ou forjado, seja uma árvore ou uma taça, tem sua representação orientada pelos três grandes gestos. O percurso que leva ao surgimento do objeto simbólico dá-se a partir da operação feita entre os gestos, a técnica de trabalho e a matéria da qual será fabricado um dado instrumento. “Cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita uma matéria imaginária e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio”.

Considerando-se a “convergência” gesto-matéria-técnica-instrumental, o desdobramento da reflexologia do corpo humano, na composição do estofo simbólico, é assim classificado:

a- *Dominante postural*: refere-se à postura de verticalidade, uma vez que o desenvolvimento do corpo infantil encaminha-se para o erguer-se, ficar de pé, caminhar e discernir os espaços a partir de uma clarificação do mundo ante os

<sup>86</sup> BATAILLE, G. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 1973.

<sup>87</sup> DURAND, G. 2002, p. 53

olhos cujo campo visual expande-se com o soerguimento do tronco. “Exige as matérias luminosas e visuais, como o fogo e o cobre, as técnicas de separação e de purificação que se operam em instrumentos como as armas, a flecha e a espada.”

b- *Dominante de nutrição*: “está ligada à descida digestiva e recorre às matérias de profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios de continente, a taça, o cofre, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida e do alimento.”

c- *Dominante copulativa ou rítmica*: “projeta-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda, a roda de fiar etc.”

Após a definição das dominantes reflexas, as quais suscitarão a formação dos símbolos, Durand traça as relações de convergência que resultam no trajeto antropológico respeitante à composição do imaginário de cada cultura. Antes de tratar desse percurso das dominantes ao símbolo, faz-se necessário o esclarecimento sobre os termos utilizados para conceituar cada momento do trajeto antropológico.

a- *Schème* (esquema): a noção de *schème* articula-se com a ideia de que há um enraizamento biológico na formação dos conteúdos do imaginário. Portanto, o *schème* seria o elo entre “os gestos inconscientes da sensório-motricidade e as representações.” São uma sorte de primeira tradução das tendências corporais reflexas que se materializam nas atitudes físicas e psíquicas, por isso, elas podem ser compreendidas por uma ação verbal, como esconder-se, levantar, acocorar-se etc. Assim, a dominante postural tem como *schème* a verticalização ascendente (subir, crescer, levantar etc). Portanto, o *schème* “é um presentificador dos gestos e das pulsões inconscientes”.

b- *Arquétipo*: é o desdobramento do *schème* numa imagem original, um protótipo de caráter inato, uma herança do inconsciente coletivo. Os arquétipos encarnam os

*schèmes* em imagens primordiais que acolhem um gesto essencial. Assim, o *schème* de verticalidade atualiza-se nos arquétipos do cume, do herói, etc. A

falta de ambivalência do arquétipo é o que o diferencia do símbolo. A título de exemplo, a roda se configura como um arquétipo do *schème* cíclico, uma vez que não haveria outra significação que se lhe possa atribuir, enquanto a serpente é um dos símbolos polivalentes do ciclo.

c- Mito: “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa.” O mito, por apresentar uma estrutura dinâmica e flexível, é passível de transformações. Uma vez que já anuncia uma racionalidade, na linha da discursividade, o arranjo mítico, em cada cultura, assume facetas diversas, ainda que contendo as estruturas fixas dos *schèmes* e arquétipos, para dar o tom particular dos esquemas religiosos e didáticos que sustentam o sistema organizacional de cada sociedade. Enfim, a partir de um isomorfismo que associa *schème*, arquétipo e símbolo, desenvolve-se o sistema mítico.

### 3.2. A organização das imagens: as estruturas do imaginário e seus regimes

Diante da definição desses conceitos, Durand supõe a existência “de certos protocolos normativos das representações imaginárias.”<sup>88</sup> Desse modo, há uma relativa constância formativa, a qual define a organização das “estruturas do imaginário”. Contudo, embora seja empregado o termo “estrutura”, Durand insiste em reiterar que há aqui um dinamismo transformador, em que cada estrutura opera em movimentos de relação e articulação. Assim, as estruturas estão definidas numa metodologia linear e sob uma lógica de classificação por uma questão da discursividade teórica, de forma que não há aqui uma estagnação taxionômica. Uma estrutura do imaginário consiste “numa forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamamos *Regime*.”<sup>89</sup>

Durand define três estruturas fundamentais: a estrutura *heroica* ou *esquizomórfica*, que cria as significações em torno da angústia em relação ao tempo, do enfrentamento à morte e da vitória; a *mística*, oferece um outro sentido para a queda do herói, que será tomada como uma descida, uma

<sup>88</sup> DURAND, G. 2002, p. 63.

<sup>89</sup> Ibid. p. 64

interiorização em busca de um saber místico; e a estrutura *sintética* ou *dramática*, que oferece uma conduta dialética entre os opostos. Enquanto na estrutura heroica haverá uma lógica de oposição deflagrada, em que claro e escuro, bem e mal são antagônicos, na estrutura dramática haverá uma disposição do arranjo imaginário em promover relações dialéticas entre os contrários. Daí provém a noção de tempo cíclico, e não mais de finito, uma vez que o enfrentamento dos contrários também leva a acordos, e assim a vida aparece sempre renovada.

A classificação das estruturas do imaginário alcança sua totalidade com a definição dos grandes sistemas de constelação de imagens, que se funda na determinação de dois grupos de imagens, a saber, o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*.

Para chegar a essa bipartição dos regimes, Durand apoia-se nos estudos de Dumézil e Piganiol acerca dos sistemas sócio-religiosos dos povos indo-europeus. Não por acaso, as três dominantes reflexas recordam tanto a classificação da tripartição funcional da sociedade indo-europeia elaborada por Dumézil, quanto a bipartição das estratificações funcionais da Roma antiga, feita por Piganiol. A dominante postural apresenta aproximações com duas das três funções sociais indo-europeias descritas por Dumézil: o sacerdote e o guerreiro. Já a terceira função dumeziliana, que consiste na figura do mantenedor, a qual recobre os domínios da fecundidade agrícola, animal e humana, integra-se às dominantes digestiva e rítmica-sexual. Quanto à bipartição de Piganiol, o núcleo *uraniano* está integrado à dominante postural da verticalidade, e o segundo núcleo, o *ctônico-lunar*, com as outras duas dominantes reflexas. A famosa bipartição de Piganiol consiste no esquema a partir do qual se explicam as bases do sistema sagrado de Roma, em que se aglutinam a estrutura social dos povos matriarcais da Roma primitiva, fundada na religião da Grande-Mãe ctônica, e a estrutura patriarcal uraniana dos povos invasores indo-europeus.

Ao analisar os esquemas de Dumézil e de Piganiol, Durand observa que há um fundamento em comum entre ambos, que consiste no reconhecimento de uma bipolaridade estruturante do espaço sagrado dos povos indo-europeus. Tal bipolaridade morfológica revela-se na coexistência

das estruturas simbólicas ctônica e uraniana, ao um só tempo antagônicas e complementares. Em função disso, Durand desenvolve um plano de classificação do simbolismo, a partir da determinação dos dois regimes classificatórios, através dos quais os símbolos se associam e se recriam numa organização isomórfica, a saber, o *Regime Diurno*, que remete aos aspectos uranianos e o *Regime Noturno*, que se liga ao sistema simbólico ctônico-lunar. Assim, a convergência entre gesto, técnica e função social orientada pela tripartição reflexológica, refere-se à arquetipologia dos símbolos, os quais se agrupam em constelações, conformando-se a um dos regimes, em função da dominante postural envolvida.

O *Regime Diurno* caracteriza-se pelo componente da luz, que nas narrativas primordiais é responsável pela ordem, distinção dos elementos por separação e embate; liga-se à dominante postural vertical, à feitura das armas e à atuação do rei, do mago e dos guerreiros nos rituais de purificação, de elevação e na atividade bélica, e às atividades de separação e purificação dos elementos primordiais. Já o *Regime Noturno* remete à noite que tudo unifica em sua escuridão, daí ser um regime da conciliação dos opostos. Estende-se nas dominantes de nutrição e sexual. No nível de convergência entre os gestos, as técnicas e as ferramentas, a dominante nutritiva, também nomeada como dominante digestiva, voltam-se aos valores alimentares e digestivos, remetem às noções de acolhimento e habitação, as quais se atualizam na simbólica dos utensílios recipientes e elementos que remetem à noção de morada e participam da sociologia matriarcal. A dominante sexual, nesse regime, recobre os domínios dos ritos cíclicos dos astros, das estações e da fertilidade, que vigoram nos instrumentos de calendário e nos objetos circulares.

Para se entender a diversidade e mobilidade dos símbolos dentro de cada um desses regimes, é preciso levar em conta o encadeamento *schème*-arquétipo-símbolo, que agencia a formação das imagens. Por exemplo, em um dado contexto de produção de símbolos, seja uma obra literária, seja um rito, uma imagem simbólica, a depender do esquema e arquétipo a que está relacionada, aparecerá de maneira totalmente distinta em relação a uma imagem aparentemente semelhante. Se em um dado texto, o símbolo da

coruja remete às angústias temporais que prenunciam a morte, próprias do regime diurno, em um outro contexto, a coruja pode trazer instâncias semânticas de ternura e apaziguamento, tudo depende da organização esquemática de cada símbolo. Dessa forma, o símbolo “coruja” tanto pode pertencer ao regime diurno como ao regime noturno, a depender do dinamismo que dista o percurso do corpo ao signo simbólico.

Enquanto o *Regime Diurno* é, orientado pela estrutura heroica, predominantemente, marcado pelos afetos da angústia em relação ao tempo, advindos do conhecimento que temos de nossa mortalidade, todos os seus símbolos voltam-se contra a morte, e por isso se associam à ideia do embate, do enfrentamento, daí se tem o heroísmo diurno. Já o *Regime Noturno*, contrariamente, opera um processo de *eufemização* da morte, em virtude das estruturas mística e dramática. É uma outra motivação do imaginário em relação às faces do tempo que consiste em “incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos, que no próprio seio do devir parece cumprir um desígnio eterno.”<sup>90</sup> A noção de ciclo, então, aparece como um remédio para apaziguar a instabilidade e a inconstância temporal.

### 3.3. Por um método mítico-científico: a Mitodologia

Sendo o texto mítico, a primeira forma de estruturação discursiva do “capital pensado do homem” (o imaginário), depreende-se sua função axial na formação das mais diversas formas de produção cultural, sejam elas artísticas, sejam científicas. Diante disso, Durand irá propor a “Mitodologia”, enquanto método pluridisciplinar de investigação das raízes míticas que compõem as produções culturais e sociais humanas.

Importa assim realçar que a “mitodologia” durandiana é uma hermenêutica pluridisciplinar que tem como um dos seus principais objetivos a localização, e sua consequente interpretação, das imagens, dos símbolos e dos mitos, no imaginário das culturas. Ela realiza a síntese pluridisciplinar de teorias e de métodos, antropológicos, sociológicos, filosóficos, históricos, psicológicos e literários. Em última instância, a “mitodologia”, como método próprio ao estudo do

---

<sup>90</sup> DURAND.G. 2002, p. 195.

imaginário, funda-se na análise comparatista dos procedimentos simbólicos como elementos determinantes da criação literária e artística (mitocrítica) e como elementos sintomáticos das atitudes culturais (mitanálise).<sup>91</sup>

A mitodologia, (escrita com “i”) é um *logos* pautado no *mythos*, que, segundo Durand, constitui uma tentativa de reintegrar o pensamento mítico no cortejo das formas de conhecimento tidas como “sérias”, que compõem o conhecimento racional (o *logos*).

Para a orientação do “miticiano” (atribuição dada, por Durand, ao estudioso dos mitos), há os seguintes conceitos operatórios fundamentais, quais sejam: a “bacia semântica” e a “tópica sociocultural”. A partir desses conceitos, Durand identifica os níveis de significado que compõem as produções culturais. O conceito de “bacia semântica” é uma metáfora hidrográfica para definir a dinâmica semântico-mítica que banha o pensamento e a sensibilidade de um dado grupo social e suas produções. A “tópica sociocultural”, que consiste na instância racional da discursividade (ou o supergo institucional), quanto à “bacia semântica”, “serve para explicar os percursos, as permanências e as mudanças mitogênicas em determinados momentos da vida de uma sociedade, de um renascimento, ressurgência ou emergência e adormecimento de dado mito.”<sup>92</sup>

Primeiramente, para essa empreitada mitodológica, Durand elege os textos literários como uma das expressões mais ostensivas dos mitos que nutrem um dado contexto sócio-antropológico. Sendo a *poiesis* literária um recurso cultural de fruição da imaginação, supõe-se que um poema, um romance ou um conto carregam consigo o léxico que assinala um padrão mítico diretor dos significados mais profundos de uma cultura. O texto literário, enquanto enunciação de um sujeito, constitui uma forma que pode revelar esquemas do “trajeto antropológico”, em seu movimento de vai-e-vem, que modulam as elaborações do sujeito com as intimações do meio.

Ao considerar o imaginário literário como fulcral para essa investigação “mitodológica”, Durand desenvolve os conceitos operacionais de

<sup>91</sup> DURAND, G. *Introduction à la mythologie: mythes et société*. Paris: Éditions Albin Michel, 1996, p.159.

<sup>92</sup> ARAÚJO, ALBERTO F. et al.. *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Képos, 2014, p. 20.

interpretação, que formarão a “mitocrítica”, a qual, especificamente, consiste num método crítico de estudo do *mythos* literário. O *mythos*, aqui, não corresponde a *mythos* da representação literária lógico-racional, assim como proposto na *Poética* de Aristóteles. O *mythos* é a narrativa alimentada dos signos simbólicos que traduzem as operações da corporeidade (em seu sentido de conjunção entre corpo, *psique* e cosmo social) na elaboração humana de significados à vida e à morte.

Para além do mundo particular de uma obra literária, a “mitodologia” durandiana também inteciona um campo mais largo de investigação, o das práticas sociais, das instituições, dos documentos, para os quais desenvolve o método da “mitanálise”, ao considerar que todo impulso de movimento sociológico advém do imaginário”.<sup>93</sup> Se por um lado, a mitocrítica constitui um estudo hermenêutico do texto literário, a “mitanálise” opera um método de investigação sócio-histórica, que tenta compreender como determinadas ideologias e produções sociais são devedoras de enredos míticos latentes. Para tanto, a mitanálise utiliza-se dos prodecimentos analíticos da mitocrítica para a leitura do entrecho social.

Embora a mitocrítica, a princípio, seja direcionada à particularidade do texto literário, a leitura do microcosmo literário poderá direcionar-se para um deslizamento (*glissement*) de nível analítico, passando da mitocrítica para o nível mais largo da mitanálise, na medida em que o texto literário, sendo inseparável do seu contexto, poderá sinalizar os padrões míticos que compõem um *corpus* sócio-histórico.

Nesse sentido, a compreensão das orientações metodológicas da mitocrítica são essenciais tanto para o crítico literário na sua interpretação textual, quanto para o sociólogo ou historiador. Pode-se constatar, a partir dessa noção de deslizamento do nível mitocrítico para o nível mitanalítico, o quão importante é o fenómeno literário na estruturação da “mitodologia” durandiana. Isso se deve ao fato de que a literatura, como instituição cultural reservada à fruição, oferece espaço privilegiado à imaginação. Lembrando que a imaginação é o dinamismo forjador dos símbolos, e o imaginário é o conjunto estrutural e relacional de imagens que possibilita a elaboração dos

---

<sup>93</sup> Ibid. p. 38.

símbolos, pela imaginação. Portanto, a mitocrítica, ao ter acesso a esse espaço privilegiado do imaginário, poderá servir de modelo instrumental para a escavação das profundezas míticas da tessitura social, facilitando, assim, a mitanálise.

a) *A mitocrítica*

A mitocrítica consiste num instrumental analítico hermenêutico desenvolvido por Gilbert Durand para avaliar as raízes míticas de uma obra literária. Durand estabelece esse método a partir da constatação de que toda obra literária, uma vez que se fundamenta na imaginação simbólica tem, como lastro, uma narrativa mítica. Independentemente da época em que determinada obra for produzida, é possível identificar nela mitos agenciadores de sua produção.

Orientado pelas proposições de Lévi-Strauss, Durand propõe o fator da redundância de determinados signos e símbolos como determinante para o método de leitura mitocrítico. Portanto, a observação da estrutura mítica se opera pela identificação do nível horizontal sincrônico do discurso mítico, o qual segue o fio do discurso; e a diacronia discursiva, ou a verticalidade que se identifica na redundância de termos, os quais deverão ser ordenados em colunas temáticas, no processo de análise do texto literário.

Primeiramente, na ordem diacrônica do discurso, deve-se identificar a redundância de imagens e signos, para, posteriormente serem reagrupadas numa sincronidade discursiva, isto é, num encadeamento imagético, tal qual a figura de uma constelação, que se constitui a partir da ligação virtual entre estrelas vizinhas. Do mesmo modo, o crítico poderá chegar ao “mitema”, diretor do grupo de imagens que compõem um núcleo sígnico de um texto literário. Sobre o mitema diz Durand: “*c'est à-dire les plus petite unité signalée pas des redondance*”.<sup>94</sup>

As redundâncias sígnicas e simbólicas se voltam, num primeiro nível, aos indicativos posturais, os quais, como se viu, estão na base da forja imaginária. Aqui poderá se constituir uma coluna organizadora da análise diacrônica a partir da reunião de indicativos de gestos fundamentais: verbos

---

<sup>94</sup> DURAND, G. *Introduction à la Mythodologie: Mythes et Société*. Paris: Albin Michel. 1996, p. 194.

como lutar, cair, deitar etc. Como os gestos primordiais, no trajeto antropológico, se coadunam com a criação dos utensílios, a identificação destes também é um direcionamento analítico e poderá formar uma outra coluna temática. Como se vê, basicamente, o que orienta a análise é a identificação da relação corpo-objeto.

Um parêntese precisa ser feito para se entender o sentido hermenêutico proposto por Durand. Não há aqui uma pretensão de esgotamento do sentido do texto. Até porque Durand parte da ideia de que a imaginação simbólica e sua veiculação pelo signo simbólico não se fecha num único sentido. A identificação dos mitemas não se reduz a um método unicamente objetivo, que determina a interpretação do texto pelo texto. Para Durand, qualquer interpretação se funda em escolhas subjetivas, uma vez que a polissemia dos símbolos permite “interpretações” que envolvem as idiosincrasias e sensibilidade do leitor. Portanto, entende-se que a recepção da obra é um aspecto fundamental na caminhada mitocrítica. A partir da expressão francesa *ça me regarde*, Durand define o escopo de análise mitocrítico. Por um lado, a dimensão subjetiva do *mythicien* é fortemente presente no método mitocrítico, uma vez que o signo estudado, o símbolo, como foi visto, diz respeito tanto a aspectos coletivos quanto individuais. O reconhecimento das ferramentas da sensibilidade subjetiva do crítico corresponde à própria conduta fenomenológica do método.

A mitocrítica constitui um percurso analítico fenomenológico, a partir de uma hermenêutica dos símbolos. Nesse sentido, tem-se, em primeiro lugar, a “redução fenomenológica” husserliana. Com a “redução” mitocrítica, despe-se de todo pressuposto acerca do corpus estudado, para que alcance aquele olhar admirado ante os signos. Isso se processa porque o olhar do mitocrítico, ao ultrapassar os significantes imediatos da causalidade discursiva, opera objetivamente, quando da constatação das redundâncias imagéticas presentes no texto.

#### *b) A mitanálise*

A mitanálise destina-se ao terreno da sociologia, portanto, busca identificar os mitos subjacentes às ideologias dominantes num dado contexto

histórico-social. Como exemplo, a mitanálise poderá ter como *corpus* de investigação um conjunto de textos jornalísticos a fim de identificar os mitos patentes ou latentes na tessitura ideológica midiática de um país, ao ponto de encontrar um consenso mítico através do signo simbólico, ultrapassando, assim, a arbitrariedade do significante.

Diante disso, verifica-se que a mitanálise expande o campo de investigação da mitocrítica, que, como já foi apontado, concentra-se no imaginário literário. Como o estudo mítico de um contexto social é muito mais complexo do que o microcosmo do texto literário, Durand alerta que a busca pelas figuras míticas diretoras de um grupo, em uma época determinada, é um trabalho complexo sustentado por um bom domínio das diretrizes hermenêuticas. A dificuldade deve-se ao fato de que as dominantes míticas de um contexto social encontram-se em estado de desfiguração e fragmentação, no interior da matéria ideológica que modelam esse contexto.

Acerca dessas diretrizes da hermenêutica dos símbolos, a mitanálise vale-se de dois conceitos operatórios fundamentais, o de “tópica sociocultural” e o de “bacia semântica”. Como forma mais pedagógica de explicar a “tópica”, Durand propõe, como imagem, o esquema ortagonal freudiano do *id* - *ego* - *superego*, em que a pulsão vertical do *Id* é cortada pela horizontalidade do *superego*. Contudo, a utilização desse esquema freudiano serve como aproximação metafórica, e não, necessariamente, como guia conceitual:

La topique sócio-culturelle est bouclée en une sorte de diagramme où “l’implicant” général (*le sermo myticus* et ses noyaux archétypique) contient pour ainsi dire les “explications”, les déploiements que sont le “ça” social analysé, par le mythicien, le “moi” social passible de la psycho-sociologie et le “surmoi”, le “conscient collectif” en tant que domaine des analyses institutionnelles, des codifications juridiques et des réflexions pédagogiques. C’est donc un schéma méthaphorique que nous proposons, se décollant déjà de la pure orthogonalité freudienne.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> DURAND, G. 1996, p. 134. A “tópica sócio-cultural” está envolta em um tipo de diagrama, em que o “implicante” geral (o *sermo myticus* e seus núcleos arquetípicos) contém, por assim dizer, as “explicações”, as verdadeiras instâncias, que são o “id” social, analisado pelo miticiano, o “ego” social, passível à psicossociologia, e o “superego”, o “consciente coletivo”, enquanto domínio das análises institucionais, das codificações jurídicas e das reflexões pedagógicas. É, na verdade, um esquema metafórico que propomos, dsecolado da pura ortogonalidade freudiana.

Dentro da perspectiva de uma “sociologia profunda”, a mitanálise vai ao encontro do *Id* social, que se constitui dos mitos e seus arquétipos mobilizadores de um contexto. Por vezes, o encontro com o *Id* precisa ultrapassar as estruturas firmes do “superego” ou “o consciente coletivo”. Nesse sentido, há os lugares (*topoi*) conflitantes, em que *id*, “ego” e “superego” formam a complexidade da “tópica sociocultural”.

Destarte, instaura-se um *logos* mítico, um método científico que busca decifrar os núcleos míticos existentes por trás de um trecho textual literário e poético, para enfim, discernirem-se as fontes míticas que erguem todo um sistema de produção e conduta de uma cultura. A partir da análise mítica dos textos literários e suas interlocuções e transitividades com o contexto de produção, serão formatados conceitos investigativos dos mitos diretores, dos textos e seus contextos.<sup>96</sup>

### 3.4. O imaginário e a integralidade do ser

Considerando as primeiras reflexões gregas e a delimitação do *cogito* ao âmbito da racionalidade, até as ponderações de Merleau-Ponty com sua compreensão de um conhecimento corporal, de uma linguagem própria que nos formula conhecimentos inscritos na nossa existência encarnada, a colaboração de Gilbert Durand está em discernir como essas linguagens corporais e racionais se aglutinam na estruturação das culturas pelo imaginário. Como se viu, o trajeto antropológico dá-se na transitividade das dinâmicas instintivas sensório-motoras em direção às formulações dos sistemas culturais, em que os símbolos aparecem como signos, unidades linguísticas do discurso mítico, que se configura como uma sorte de *diánoia*, em termos formais. O mito, ao acolher, os *schème*, os arquétipos e os símbolos, institui a “doutrina”, “a filosofia”, ou melhor, o sistema de ideias primordial de um povo.

Durand orienta que é preciso atentar que o imaginário possibilita um *cogito* pautado na unificação corpo-alma. Como se viu, cada regime com as estruturas que os orientam, nega-se à morte, ao nada e ao tempo, seja

---

<sup>96</sup> Ibid, p. 184.

combatendo-os, como se observa no regime diurno, seja eufemizando-os, como o faz o regime noturno, para se estabelecer o equilíbrio psíquico e cultural. Daí o símbolo, enquanto signo de expressão das tendências naturais corpóreas e culturais, comunicar-se através do discurso mítico, que atua como leito dos símbolos, estabelecendo um percurso para o conhecimento através da junção entre pensamento discursivo e pulsões corporais.

O papel biológico da imaginação, estreitamente ligada às instâncias corporais, como Aristóteles já havia observado, é um fator de equilíbrio psiquicossocial. A imaginação em sua pulsão “efabuladora” é o contraponto saudável às limitações instauradas pela inevitabilidade da morte. Daí Durand considerar os símbolos como elementos terapêuticos, o componente de equilíbrio mental contra as neuroses, que se revelam nas desarticulações do imaginário.

Se, em Freud, os símbolos oníricos são expressões de recalques, para Durand, seguindo as proposições terapêuticas de Jung, os símbolos reenviam o homem às suas origens ancestrais do inconsciente coletivo, inscrevendo-o no seio de sua cultura, de forma a contrabalancear o não lugar provocado pelas neuroses e psicoses. Como orienta Durand, doenças como a esquizofrenia constituem-se do imperialismo de um único regime, nesse caso, o regime diurno, cuja predominância simbólica enrijece o indivíduo no estado permanente de embate, do heroísmo uraniano. Portanto, mesmo nos casos de doenças leves, a base do desequilíbrio está na perda de alguma função imaginária, em que ocorre uma hipertrofia de determinada estrutura simbolizante, seja a heroica, a mística seja a dramática. Daí, a atual investida do Ocidente nas doutrinas orientais ser um fator importante de equilíbrio psiquicossocial, tendo em vista que nossa cultura é fundamentalmente marcada pelo regime diurno. Como se viu, o culto à luz, à razão, a distinção entre bem e mal, ao longo da história da filosofia ocidental, é um forte testemunho do imperialismo diurno pelo qual o Ocidente se enveredou, numa quase esquizofrenia heroica.

Diante disso, a noção de corporeidade e de imaginário enquanto matrizes do capital pensado do homem promove uma postura epistemológica mais fiel ao dinamismo do pensamento humano, considerando que o “pensar”

envolve a ascensão e iluminação diurna racional e o recolhimento noturno das outras formas de *cogito* ligadas às dominantes de nutrição e copulativa. Diante disso, tendo em vista que é a disposição humana ante a morte que determina as modulações do imaginário para uma via noturna ou diurna, refletir sobre o fenômeno trágico parece-nos complementar o percurso que se tem feito até o momento, o qual consistiu numa investigação das formas corporais de conhecimento.

Como se viu com a teoria de Gilbert Durand, a apreensão<sup>97</sup> que o homem realiza de sua própria condição de mortalidade subsidia as representações simbólicas diurnas e noturnas que constituem o estofado dinâmico do imaginário. Motivados por as competências imaginantes, confrontou-se, diurnamente, com a certeza da morte, combatendo-a heroicamente pelas armas e pela ascensão transcendente uraniana, em direção a uma completude metafísica; ou, noturnamente, eufemizando o pavor diante do tempo, a partir de uma imaginação da intimidade, em que a morte é concebida em sua significação maternal e de acolhimento.

Nesse sentido, inferiu-se que a teoria de Durand termina por se consagrar ao par Eros e Tânatos, tomando-os como forças primordiais agenciadoras das condutas psíquicas e corporais de simbolização e significação. Nesse sentido, a certeza da morte e as disposições simbólicas que ela movimenta afirmam tanto a presença de Tânatos como a de Eros. As alternativas imaginantes de hostilização ou atenuação dos efeitos dessa consciência de morte potencializam ou redefinem o sentido de vida. Por isso, há que se considerar que o par primordial das forças imaginantes não constitui uma antípoda absoluta. Cabe aqui o conceito de *coincidentia oppositorum*,<sup>98</sup> que subverte o princípio lógico de não contradição. A coincidência dos opostos faz recordar as narrativas mítico-cosmogônicas, nas quais as energias divinas primordiais, tais como Terra e Céu, Noite e Dia, Eros e Morte, apresentam-se tanto em polos opostos como em polos coincidentes de origem e de atuação.

---

<sup>97</sup> Entenda-se “apreensão” no sentido amplo de corporeidade, em que corpo e espírito interagem ante a captação e elaboração de um dado objeto de conhecimento.

<sup>98</sup> Conceito desenvolvido por de Nicolau de Cusa, cuja teologia compreende o divino como uma coincidência de opostos.

Portanto, a reflexão sobre a tragédia, enquanto gênero dramático que tem, como substância, as representações e sentidos atribuídos à morte, sejam eles físicos sejam simbólicos, passa, necessariamente, por um entendimento sobre o conceito de erotismo. Sendo assim, considere-se que os estudos sobre a tragédia, inescapavelmente, voltam-se para as faces de Eros. Portanto, o caminho a ser traçado no capítulo seguinte direciona-se para uma compreensão de como se articulam as noções de erotismo e trágico.

## CAPÍTULO II

### O EROTISMO E O TRÁGICO

O amor é a coisa mais trágica que existe na vida. O amor é filho do engano e pai da desilusão.

O amor é consolo no desconsolo, é a única medicina contra a morte, sendo, como é, irmão dela.  
(Miguel de Unamuno)

#### PARTE I: Um *rendez-vous* com o Erotismo

O filósofo francês George Bataille (1897-1962), que dedicou grande parte de sua obra à investigação sobre o Erotismo, empenhou esforços para expor em que medida amor e morte são complementares no fluxo da experiência interior. Para o conceito de erotismo, Bataille propõe a seguinte fórmula: “L’erotisme est l’approbation de la vie jusque dans la mort.” Em outros termos, a exuberância da vida pelo erotismo não é estranha à morte, na verdade, desenvolve-se em direção à (*jusque*) morte, na qual encontrará sua instância limítrofe de afirmação.

Como ponto de partida, Bataille considera o erotismo como um componente da vida interior humana. Em função dos questionamentos que o homem se impõe, a atividade sexual foi transformada em atividade erótica, na medida em que os sentimentos de incompletude e de descontinuidade do ser impulsionam a uma fusão com um outro ser, que concretiza o objeto de desejo. A principal preocupação de Bataille é de vislumbrar o erotismo como elemento da experiência interior. Para tanto, como percurso epistemológico, sua proposta é de tocar uma reflexão que considere que “o erotismo é, na consciência do homem, aquilo que põe nele o ser em questão.” Assim, o erotismo advém de um desequilíbrio que leva o homem a indagar-se. A dúvida, a falta de uma certeza de si e de seu futuro faz com que o ser humano perca seus contornos próprios de significação objetiva, movendo-o a

um percurso interior angustiante, que irá congratular-se num outro ser, em função do qual o indivíduo, ultrapassando seus contornos e fronteiras, irá romper-se. Assim, “l'érotisme est (...) le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment. En un sens, l'être se perd objectivement, mais alors le sujet s'identifie avec l'objet qui se perd.”<sup>99</sup>

Da compreensão de Bataille acerca das energias fundamentais da vida interior do homem, há um diálogo evidente, ainda que não declarado, com a teoria freudiana dos instintos. Se em Freud o embate entre o instinto de preservação da espécie (Eros) e o instinto de morte aparece como principal agenciador dos conflitos geradores das neuroses, em Bataille é exatamente esse embate que serve de estofa para a experiência erótica interior, da qual a morte não se desvincula.

Segundo Bataille, é a consciência da morte que diferencia a vida sexual do homem e a do animal, instaurando o desequilíbrio interior que impele o homem à jornada erótica. Essa perturbação dá a ver a relação conflituosa do homem com o mundo que ele mesmo elaborou, o mundo formulado no plano sujeito-objeto e na ordem cultural. A morte seria um fator de desordem que desintegra o indivíduo e a organização social, porque interrompe o curso regular das atividades sociais e apaga os contornos da individualidade de cada homem. Ela tudo paralisa com o perigo vertiginoso que impõe ao mundo utilitário das leis e da linguagem, que, para Bataille, consiste no mundo profano. Já o mundo sagrado é experienciado para além do conhecimento discursivo, num plano em que a racionalidade se desintegra.

O sagrado se manifesta no que Bataille pretende com o conceito de *expérience intérieure*, que seria uma viagem ao *extremo possível do homem*. No interior de si mesmo, o homem tem um percurso em direção a uma fusão erótica com o outro, com o objeto, em que o eu é apagado, dissolvido. É uma experiência que viola o projeto da palavra e do conhecimento lógico e da determinação sujeito-objeto. É no campo de uma compreensão da experiência interior, definida pelo autor como a “vida sagrada”, fora da prática religiosa institucionalizada e de qualquer outra prática que vise ao

---

<sup>99</sup> BATAILLE, G. 2011, p. 35.

conhecimento doutrinal, que se desenvolve a investigação, através da qual Bataille distende os fios do conceito de erotismo.

Para tanto, o autor fundamenta suas elucidações considerando, como base da experiência interior, o jogo de equilíbrio entre os “interditos” e as “transgressões”, mobilizado em função da recusa ou entrega do homem às suas energias de violência. Nesse sentido, os contornos do conceito de erotismo serão traçados em função da interação e reciprocidade entre as instâncias das proibições sociais e suas potencialidades de transgressão, na medida em que uma proibição só pode existir mediante a consciência de que uma dada atitude, absolutamente exequível, é perigosa e danosa à ordem. Em síntese, as ponderações de George Bataille, em torno de uma concepção de erotismo, apresentam, como eixos de orientação, as noções de experiência interior ou sagrada, interdito e transgressão, as quais terão, como axioma estruturante, a articulação entre Eros e Morte, enquanto aspectos fundamentais do entendimento de Bataille acerca do ser ontológico da condição humana.

### *1.1. O profano e o sagrado na experiência erótica*

Para o entendimento do sentido de sagrado, Bataille começa por discernir os comportamentos humanos que, possivelmente, distinguem o homem dos outros animais. Ao supor a imanência como condição da animalidade, Bataille considera que o homem se particulariza e se define graças à sua capacidade e transcendência em relação ao mundo e aos objetos, instaurando-se, então, o universo da consciência. Longe de uma determinação reducionista, Bataille atenta que a configuração do sujeito e do objeto dá-se num plano em que ambos podem aparecer imbricados, de forma que uma distinção absoluta apresenta-se confusa e precária. Ao mesmo tempo que o homem distingue-se do seu entorno, como um outro, graças às categorias conscientes de sujeito e do objeto disponíveis nas línguas, também identifica-se com o mundo, como se, com este, realizasse uma continuidade.

À la fin, nous apercevons chaque apparition – sujet (nous-mêmes), animal, esprit, monde, en même temps du dedans e du dehors, à la fois comme continuité, par rapport à nous

mêmes, et comme objet. La langue définit d'un plan à l'outre la catégorie du sujet-objet, du sujet objectivement envisagé, autant qu'il se peut clairement et distinctement connu du dehors. Mais une objectivité de cette nature, claire quant à la position séparée d'un élément, demeure confuse: cet élément garde à la fois tous les attributs d'un sujet et d'un objet. La transcendance de l'outil et la faculté créatrice liée à son emploi

sont attribuées dans la confusion à l'animal, à la plante, au météore; eles sont également attribuées à la totalité du monde.<sup>100</sup>

A fabricação de uma ferramenta instaura o sentido de objeto como elemento subordinado ao homem e alheio, ou melhor, transcendente ao mundo insubordinado natural. Esse objeto é demarcado por sua utilidade e se opõe aos demais seres que atuam numa continuidade. Assim, o utensílio transcende essa imanência do mundo que possui um valor em si mesma, não utilitário. Contudo, facilmente, o homem lança seus atributos aos objetos, à natureza, à totalidade, por isso que o objeto não é totalmente externo ao sujeito. Ao conceber a absurdidade de um mundo imerso numa continuidade indistinta, sem sentido, nebulosa, o homem instaura o seu mundo dos signos, a partir da criação dos utensílios e do domínio da natureza, como uma tentativa de aproximação e de esclarecimento. Assim, a introdução dos instrumentos na vida humana termina por compelir os elementos da imanência natural ao plano do objeto, de forma a serem percebidos, por nós, a partir um ponto de vista externo, transcendente. Ao mesmo tempo, como diz Bataille, na confusão da categoria sujeito-objeto, o homem procura lançar uma continuidade de si próprio, de seu poder criativo ao mundo. Não é por acaso que Gilbert Durand reconhece a transitividade sónica entre corpo e utensílio como a base do trajeto antropológico.

---

<sup>100</sup> BATAILLE, G. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 1973. p. 42 “Ao final, percebemos cada aparição – sujeito (nós mesmos), animal, espírito, mundo – tanto de dentro quanto de fora, como continuidade em relação a nós mesmos e como objeto. A linguagem define, de um plano a outro, a categoria sujeito-objeto, do sujeito visto objetivamente, tanto que ele pode ser, claramente e distintamente, conhecido de fora. Mas uma objetividade dessa natureza, clara quanto à posição separada de um elemento, permanece confusa: esse elemento guarda, ao mesmo tempo, todos os atributos de um sujeito e de um objeto. A transcendência do utensílio e a faculdade criadora ligada a seu emprego são atribuídas, na confusão, ao animal, à planta ao meteoro: são igualmente atribuídos à totalidade do mundo.” (tradução própria)

O utensílio acolhe os atributos do seu criador e torna-se um sujeito-objeto. Considerando que o homem pode imprimir seus próprios atributos ao utensílio que produz, o objeto forjado termina por assumir instâncias do sujeito, passando a ser um sujeito-objeto. Quando lhe convier, ou por força da imaginação, o homem poderá conceber uma flecha como um ser que lhe é semelhante. Sem perder de vista o sentido de objeto que tem a flecha, o criador poderá concebê-la como sua continuidade e extensão de seus atos e faculdades numa relação mais complexa do que uma mera oposição entre sujeito e objeto. Enfim, o homem termina por fazer do mundo uma extensão de si mesmo, mas a grande questão está no mistério do outro lado, da realidade das coisas em si, da natureza, a qual é impossível de ser totalmente apreendida.

Segundo Bataille, como o mundo animal é inacessível, no sentido de que não se tem ferramentas para medir se há nele uma capacidade de transcendência em relação ao mundo que o envolve, a via da animalidade parece ser a imanência. Para Bataille, só resta supor, dentro da ignorância, que o animal está no mundo como a água dentro dela mesma – *comme l'eau dans l'eau*. Assim, extraídas da indistinção das águas, as formas estabelecidas pelo homem adquirem limites e, portanto, são descontínuas. Os objetos fabricados, ao mesmo tempo que modificam e submetem a natureza, também realizam uma continuidade a partir do sujeito, enquanto mediação deste com o mundo, numa posição de sujeito-objeto.

A instauração do trabalho pela criação das ferramentas promove o mundo da racionalidade, da objetividade e da utilidade. Os instrumentos têm um uso específico e uma finalidade clara. Esse mundo da objetividade consiste no mundo profano, que formula o aparato racional dos conceitos, da linguagem e das ciências. A posição do objeto distinto é a negação da continuidade indistinta, que envolve o mundo sagrado. Daí que a experiência sagrada do homem está numa nostalgia e no terror dessa continuidade perdida.

L'animal acceptait l'imanence qui le submergeait sans protestation apparente, tandis que l'homme, dans le sentiment du sacré, éprouve une sorte d'horreur impuissante. Cette horreur est ambiguë. Sans nul doute, ce qui est sacré attire et

possède une valeur incomparable, mais au même instant cela apparaît vertigineusement dangereux pour ce monde clair et profane où l'humanité situe son domaine privilégié.<sup>101</sup>

Nesse sentido, a experiência sagrada humana, incapaz de uma aproximação absoluta e profunda com a continuidade animal, mescla-se de atração e pavor dessas profundezas irracionais. Tais proposições de Bataille aproximam-se das reflexões de Rudolf Otto, que compreende o irracional como característica peculiar do sagrado. Se o homem experimenta um assombro ante o mistério sagrado, isso advém do perigo que o plano do numinoso representa, na medida em que a inapreensibilidade de sua natureza não se submete à consciência.

A teoria das *hierofanias* e do simbolismo do centro desenvolvida por Mircea Eliade, como escopo de investigação das religiões, parece um contraponto importante para uma melhor compreensão dessa dualidade da experiência sagrada humana, a qual se manifesta tanto por uma forte atração quanto pelo medo do que se revela como insondável.

Se, por um lado, o espaço profano, de acordo com o espectro reflexivo de Bataille, localiza-se no horizonte da racionalidade objetiva, em que não há espaço para o mistério e o inapreensível, por outro lado, os conteúdos da experiência sagrada humana instauram-se numa articulação entre uma tentativa de conscientização e aproximação das realidades cósmicas e humanas que estão para além da consciência. Diante disso, parece interessante pensar que, quando Eliade propõe o primado do espaço sagrado como primeiro impulso da organização cósmica do homem, essa atitude parece operar-se por uma conduta racional e intuitiva, de doação de sentido. Assim sendo, considerando o que Bataille entende por mundo profano, as *hierofanias*, que imprimem um valor a mais, ou melhor, transcendente, aos objetos, os quais, na medida em que são consagrados, carregam significados supra e sub-humanos (relembrando aqui os sistemas simbólicos celestes e ctônicos), sinalizam para o reconhecimento, a um só tempo, do profano (racional) e do sagrado (irracional) na experiência sagrada humana.

---

<sup>101</sup> *Ibd.* p. 48.

Se só é possível criar mundos a partir das formas sógnicas, há que se pensar que o plano da racionalidade está presente sim na experiência sagrada, porque se quer, numa certa medida, consciente. Porém, essa conscientização ampara-se em regimes de signos que respeitam e acolhem o inapreensível como realidade ôntica. Talvez seja por isso que o percurso da experiência sagrada opere-se por um forte sentimento de angústia ante a incapacidade de uma total compreensão de realidades outras que não se encaixam totalmente na moldura do universo da consciência.

Se para Mircea Eliade o espaço profano é amorfo e carente de sentido, parece agora que, se se pensar no homem moderno e contemporâneo, seguindo as orientações de Bataille, o mundo profano não é amorfo nem sem sentido, ao menos superficialmente, porque ele apresenta formas objetivas. Contudo, trata-se de um mundo isento de significados profundos, que toquem a integridade humana, em sua complexa corporeidade. O mundo profano seria, portanto, o mundo das objetividades claras, isentas de mistério, que não respondem “à vida profunda, do drama que se desenrola no inconsciente e que diz respeito à integridade da vida psíquica e mental e, portanto, à própria existência.”<sup>102</sup>

Diante do que se entendeu, até agora, sobre conduta sagrada e profana, a experiência erótica opera-se no limiar dessas duas formas de ser. É a partir do momento em que determinadas instâncias da vida utilitária, racional e organizada perdem sentido, que se desencadeia o drama do erotismo, enquanto um busca por significados mais profundos e condizentes com a existência interior e sua relação com o outro. Sempre em conflito com o mundo organizado do trabalho, das leis, das teorias e das doutrinas, o mundo do erotismo ou do extremo do desejo, resolutamente, é o que põe a vida em perigo.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> ELIADE, M. 1995, p. 102.

<sup>103</sup> BATAILLE, G. 2011a, p. 92.

## 1.2. Freud e as pulsões de vida e de morte

“O erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Com essa fórmula, Bataille abre o seu “*L'Érotisme*”, para anunciar o quanto o par Eros e Tânetos será basilar na sua compreensão sobre a experiência erótica humana. Sobre essas duas energias, as quais se atualizam na integralidade da corporeidade, não se pode ignorar a teoria dos instintos de Freud, cuja terminologia é inescapável para qualquer menção às representações e vivências psíquicas humanas em relação a Amor e Morte. A partir do seu escrito *Além do princípio de prazer* (1920), no qual é proposta uma nova categorização dos instintos, Freud introduz, face ao instinto sexual ou “pulsão de vida”, a “pulsão de morte”, até hoje tema de debates polêmicos e contraditórios.

Num primeiro momento, a teoria psicanalítica freudiana distingue dois grandes grupos de pulsões estruturantes das atividades psíquicas, a saber: as pulsões de autoconservação, que consistem nos instintos do “eu”, e as pulsões sexuais ou libidinais, que se dirigem ao objeto de desejo, ao outro e à preservação da espécie.

No caso do instinto de autoconservação do eu, o que está em jogo é o “princípio de realidade”, o qual, ainda que vislumbre o prazer como fim, consegue suportar, temporariamente, as experiências de desprazer, para que se alcance um prazer seguro, sem grandes prejuízos, por isso que se vincula mais às instâncias da consciência. Já as pulsões sexuais ligam-se, unicamente, ao princípio de prazer, e por isso são mais difíceis de serem educadas e mais perigosas, à medida em que

o eu, movido pelos instintos libidinais, deposita o seu prazer no outro, no seu objeto de amor, em função do qual poderá estar exposto a experiências de sofrimento extremo, tendo em vista a possibilidade da perda do objeto amado.

A exposição a tamanho risco advém da descoberta do gozo sexual como uma das formas mais intensas de prazer, a qual, segundo Freud, terminou por configurar-se como o protótipo, consciente e inconsciente, de

toda a felicidade e de toda forma de amor.<sup>104</sup> Para Freud, é indiscutível que o Eros psíquico tenha origens em instâncias somáticas, de forma que a função sexual e as partes do corpo a ela relacionadas, isto é, as zonas erógenas, têm participação decisiva na vida psíquica, no que diz respeito às exigências dos instintos de prazer à mente, daí a conhecida classificação das funções sexuais no desenvolvimento do indivíduo, a saber, a fase oral, anal, fálica e genital.

Esse dois princípios pulsionais, o de “realidade” e o de “prazer”, que antes eram apresentados dentro de uma divisão categórica, serão compreendidos, posteriormente, como pertencentes ao mesmo grupo, o grupo das pulsões eróticas. A partir de um estudo mais detido sobre o narcisismo, Freud chega à conclusão de que, mesmo dentro do espectro do ego e sua autopreservação, há uma atuação dos impulsos libidinais, enquanto um “amor de si”.

Contudo, a unificação desses dois grupos de instintos parece ter incomodado Freud, “cujo espírito procede sempre por oposições binárias”<sup>105</sup>. Então, uma nova classificação será estabelecida, advinda não apenas dessa necessidade de um esclarecimento teórico pautado numa oposição categorial, mas, sobretudo, proveniente de observações clínicas e de reflexões profundas. O conjunto dos impulsos libidinais terá como opostos pulsões de agressividade e de destruição, as quais passarão a integrar o conjunto daquilo que Freud denominou de *instinto destrutivo* ou *instinto de morte*. Essa nova classificação sofrerá enormes resistências por parte dos pares de Freud, na medida em que, para grande parte dos círculos de estudos analíticos, a agressividade e a destrutividade não poderiam ser apartadas dos impulsos libidinais. Ainda que Freud reconheça que Eros possui uma dualidade original, em que prazer e destruição estão fundidos, ele propõe a existência de dinâmicas de agressividade isentas das exigências eróticas.

---

<sup>104</sup> FREUD, Sigmund, 2006, pp. 107 – 108.

<sup>105</sup> TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. Tradução de M<sup>a</sup> Angélica Deângeli; Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 78.

Depois de muito hesitar e vacilar, decidimos presumir a existência de apenas dois instintos básicos, *Eros* e o *instinto destrutivo*. (O contraste entre os instintos do ego e a preservação da espécie, assim como o contraste entre o amor do ego e o amor objetual incidem dentro de *Eros*). O objetivo do primeiro desses instintos básicos é estabelecer unidades cada vez maiores e assim preservá-las – em resumo, unir; o objetivo do segundo, pelo contrário, é desfazer conexões e assim destruir coisas. No caso do instinto destrutivo, podemos supor que o seu objetivo final é levar o que é vivo ao um estado inorgânico. Por essa razão, chamamo-lo também *instinto de morte*.<sup>106</sup>

Segundo, Freud, é difícil perceber a pulsão de morte, porque esta atuaria silenciosamente, enquanto os instintos eróticos seriam bem mais ruidosos. Como uma hipótese teórica, essa pulsão só pode ser percebida se revestida de *Eros*. São as experiências ruidosas do erotismo que deixam flagrar a presença, em segundo plano, do instinto de morte, como ocorre com o sadismo e o masoquismo, em que as pulsões destrutivas estão a serviço dos impulsos libidinais. Do mesmo modo, qualquer pulsão de destrutividade e violência humanas aparentes encontram-se muito próximas da satisfação do ego e seus impulsos eróticos narcísicos. Por isso que essa interação entre ambos os instintos é bastante confusa, na medida em que se torna forçoso discernir (se se tomar o sadismo como referencial analítico por exemplo) as proporções exatas de atuação tanto de *Eros* quanto de *Tânatos*. “Os dois tipos de instintos raramente – talvez nunca – aparecem isolados um do outro, mas estão mutualmente mesclados em proporções variadas e muito diferentes, tornando-se assim irreconhecíveis para nosso julgamento.”<sup>107</sup>

Mesmo diante dessa nebulosa imbricação, Freud intenta um esclarecimento da pulsão de morte e suas motivações puras. A partir do “pressuposto de que toda a vida instintual serve à realização da morte”<sup>108</sup>, pode-se supor a existência de instintos psíquicos e biológicos que buscam um retorno ao estado original e inorgânico. A partir desse pressuposto, Freud distende algumas reflexões acerca das origens biológicas, para, depois,

<sup>106</sup> FREUD, S. “Esboço de psicanálise”. In. FREUD, S. *Coleção os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 201.

<sup>107</sup> FREUD, 2006, p. 123.

<sup>108</sup> FREUD, S. “Além do princípio do prazer”. In. FREUD, S. *História de uma neurose infantil [O homem dos lobos], Além do princípio do prazer e outros textos. Vol. XIV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 150.

desdobrá-las em direção ao universo psíquico. Considerando-se que a vida surge de um estado original sem forma, o ciclo da vida se conduz a um retorno a essa instância amorfa original. Nesse sentido, o impulso para a morte apresenta-se como a orientação primordial que mobiliza todo organismo vivo:

Em algum momento, por uma ação de forças ainda inteiramente inimaginável, os atributos do vivente foram suscitados na matéria inanimada. Talvez tenha sido um processo exemplarmente semelhante ao que depois, em certa camada da matéria viva, fez surgir a consciência. A tensão que sobreveio, na substância anteriormente inanimada, procurou anular a si mesma; foi o primeiro instinto, o de retornar ao inanimado.<sup>109</sup>

A partir de considerações da Biologia, Freud julga que as tendências que reenviariam a matéria a um estado inorgânico seriam mais primitivas do que aquelas que se relacionam com os instintos de conservação do eu e da espécie, que constituem a pulsão de vida. Se a matéria se originou de um inorgânico cosmogônico, Freud então elabora a hipótese de que teria surgido um instinto primitivo de autodestrutividade, que buscaria recuperar o estado inorgânico primordial. Essas tendências mais primitivas apontam que todos os instintos têm como meta restabelecer algo anterior, um zero de tensões, também chamado de Nirvana, ou, como no âmbito da Física, o estado de inércia. Assim, no psiquismo, também ocorreria algo semelhante, como uma pulsão de retorno a um grau zero de tensão.

O programa reestruturador da teoria dos instintos, com a inclusão da pulsão de morte face às pulsões sexuais, acena para elementos autobiográficos de Freud. A atmosfera traumática do pós-guerra e os sofrimentos pessoais no período que antecede a concepção de *Além do princípio do Prazer* (1920), teriam colaborado com o interesse maior de Freud em relação à questão da morte. Diante do contexto traumático da guerra, Freud se confronta com comportamentos de pessoas traumatizadas, cujas condutas de repetição do sofrimento o levarão a repensar a universalidade do princípio do prazer. Baseando-se em identificar uma compulsão de repetição fundamental, materializada em condutas de agressividade e de masoquismo, surge o conceito de “pulsão de morte”.

---

<sup>109</sup> Ibid. p. 149.

Haveria, portanto, tendências humanas a repetições de comportamentos agressivos e destrutivos em direção ao outro e ao próprio eu, que não se explicam só pelo viés do prazer, mas que denunciariam um masoquismo primário e uma agressividade original, ambas não eróticas. As perversões eróticas do sadismo e do masoquismo seriam, portanto, movimentos psíquicos ulteriores, em que se combinam pulsões sexuais e de morte. Assim, o sadismo e o masoquismo comportam-se como uma mostra de uma dialética fundamental dos fenômenos vitais, que se originam de uma relação conflituosa entre esses dois instintos básicos, desde o desenvolvimento orgânico dos seres unicelulares até o processo civilizatório humano. Assim, o reconhecimento de outro princípio, além do princípio do prazer, para Freud, tem como objetivo teórico deixar clara a existência de um binômio conceitual e de isolar, com a finalidade de uma demonstração mais legível, a existência da outra força motriz da vida:

Não estamos afirmando que a morte é o único objetivo da vida; não estamos desprezando o fato de que existe vida, assim como existe morte. Reconhecemos dois instintos básicos, e atribuímos a cada um deles a sua própria finalidade. Como os dois se mesclam no processo de viver, como o instinto de morte é posto a serviço dos propósitos de Eros, especialmente sendo voltado para fora na forma de agressividade.<sup>110</sup>

A partir desse breve excursus sobre a dualidade instintual conforme a reconhece Freud, as reflexões de George Bataille acerca do erotismo tendem a uma compreensão dessas duas pulsões como sendo pertencentes a uma única realidade, ao vasto domínio de Eros, ao qual Tânatos oferta sua energia de finitude criadora, de forma que a vida sexual humana só se configura como erotismo à medida que se desenvolve a consciência de morte. Em face a essa consciência, apresenta-se uma “incompletude original”, em função da qual o erotismo parece operar. Assim, o que Freud conceitua como pulsão de morte não parece ser qualitativamente diferente da pulsão de vida, em termos batailleanos; a morte compõe, junto com Eros, um movimento de antítese original, no qual se desenvolve a essência da vida e da *psique* humana.

---

<sup>110</sup> FREUD. S. Novas conferências de Psicanálise.

### 1.3. *Erotismo e morte; descontinuidade e continuidade do ser*

“As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte.”

Segundo Bataille, o erotismo, embora seja uma exuberância da vida, constitui-se de uma procura psicológica (experiência interior) que encontrará ressonâncias em instâncias de morte. É essa busca angustiante por sentido que instaura o erotismo e que o difere da simples atividade sexual e da reprodução.

Apesar de Bataille considerar que a reprodução opõe-se ao erotismo, na medida em que o desejo erótico é independente da finalidade de procriação e concentra-se, sobretudo, numa busca psicológica existencial, o sentido de reprodução não é de todo alheio à experiência erótica. Assim como Freud, Bataille vale-se de algumas noções de biogênese, considerando desde o universo das células e seu processo original de elaboração da vida, para, então, alcançar reflexões filosóficas acerca do sagrado e do erotismo humanos.

Para o ato reprodutivo, Bataille lança mão de dois conceitos que determinam o processo das assimilações e divisões celulares, as quais levam ao surgimento de um novo ser. Tais conceitos, posteriormente, serão empregados em termos filosóficos sobre a experiência erótica. Primeiramente, “a reprodução coloca em jogo seres descontínuos”. Essa noção de descontinuidade atualiza-se na individualidade dos seres envolvidos na reprodução, isto é, trata-se de compreender que cada ser se define a partir de seus contornos de delimitação, em oposição à informidade. Tanto na reprodução sexuada como na reprodução assexuada há uma passagem do ser fechado em si mesmo, individual, para uma cessação dessa descontinuidade, a qual implicará numa continuidade. Esta, por sua vez, dá-se no momento em que um indivíduo abre ou destrói suas fronteiras de delimitação própria, perdendo sua forma anterior, para que uma nova configuração se instale. Na reprodução por cissiparidade, um ser unicelular rompe-se para gerar outras individualidades, havendo, portanto, uma morte

de sua condição anterior unitária, para a instauração de duas ou mais formas ou seres. Já na reprodução sexuada, há a fusão de duas individualidades, as quais consistem nos gametas masculino e feminino. Num instante de continuidade, isto é, de rompimentos dos contornos individuais de um gameta para sua incorporação no gameta oposto, ou seja, num momento de dissolução e absorção recíproca das duas formas, surge um novo indivíduo delimitado, descontínuo, que guarda o registro desse momento de morte e continuidade:

O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.<sup>111</sup>

Essa abordagem, inicialmente de base biológica, serve como uma metáfora arquetipal representativa do que Bataille compreende como raízes do erotismo humano. Para o filósofo, a experiência erótica consiste numa violência sobre o ser individual, numa morte simbólica das fronteiras da individualidade que circunscrevem a existência de cada ser humano. É, portanto, uma abertura para o outro, a qual se realiza a partir de uma violação e desestruturação do ser descontínuo. No desejo erótico, “o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda.”<sup>112</sup>

Veja-se que essa passagem do ser descontínuo a um estado de continuidade se aproxima das noções freudianas dos instintos de autoconservação, ou o amor do eu, e os instintos sexuais, relacionados ao amor objetal. Esses últimos, segundo Freud, ao se apresentarem como uma ameaça ao eu, um perigo desestruturantes do homem cultural, levam às neuroses, cuja estrutura se manifesta no conflito erótico, em que o princípio de autoconservação reprime os instintos sexuais, ao ponto de gerar uma

---

<sup>111</sup> BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 12.

<sup>112</sup> *Ibd.* p. 13.

cisão psíquica em que o inconsciente e o consciente estão em completo desacordo. Talvez o que Freud entende como neurose seja, exatamente, o drama que configura a experiência interior do homem, em que a sombra da entrega erótica e o pavor da sua própria diluição na morte sejam o sentimento que envolve o erotismo e o seu aspecto apavorante e misterioso (*mysterium tremendum*), isto é, sagrado.

A reprodução tem como resultado a descontinuidade dos seres, mas o processo de geração da vida tem, como origem, instâncias decisivas de continuidade e de morte. A partir da evocação da ruptura da forma individual dessa realidade menor, celular da reprodução, Bataille pretende, a partir dessas imagens, apresentar os movimentos elementares do erotismo, trazendo aos olhos o jogo de violência e morte que se manifesta na violação erótica existencial do ser humano, para o qual a ruptura de sua realidade individual, de suas garantias de sobrevivência é, de longe, a experiência mais violenta que se pode experimentar, por isso mesmo, tão temida. A obstinação de se preservar íntegro na individualidade, isto é, de existir, é violentamente confrontada pela morte.

Dessa passagem do ser descontínuo à continuidade, dada na fusão das células engajadas na reprodução, pode-se depreender o fundo de violência que sufoca tanto no erotismo dos corpos como o sentido mais íntimo que essa violência revela.<sup>113</sup>

Para uma melhor compreensão sobre essa relação entre erotismo e morte, Bataille atenta para o paradoxo entre excitação sexual e violência, evocando, a poética do Marquês de Sade, enquanto representação desse paradoxo. O desejo aberrante que envolve sexo e assassinato no universo ficcional de Sade, embora, aparentemente, evoque condutas monstruosas e viciosas, possui, segundo Bataille, um sentido ontológico da vida interior do homem. Como se viu, Freud já havia considerado o sadismo como um impulso fundamental da sexualidade, em que estão associados instintos eróticos e destrutivos. Segundo Freud, os impulsos sádicos atravessam todo o desenvolvimento da função sexual do indivíduo, desde a mais tenra idade, na fase oral, quando o bebê mescla sentimentos de prazer e de violência em

---

<sup>113</sup> BATAILLE, G; 2011b, p. 18.

relação ao seio materno, até o amor genital, na vida adulta, em que prazer e violência se fundem no ato do coito. Assim, a inclusão dos impulsos de agressividade na libido “baseia-se na opinião de que o sadismo constitui uma fusão dos impulsos puramente libidinais e puramente destrutivos, fusão que, doravante, persiste ininterruptamente.”<sup>114</sup>

É nessa fusão, levada ao extremo, em Sade, que se revela algo crucial na experiência erótica. Haveria, portanto, uma violência elementar, que anima qualquer forma de manifestação erótica. A obra de Sade seria, portanto, uma hipérbole dessa relação entre violência e erotismo, uma representação extremada da estrutura medular da violência condutora do erotismo.

Admito pessoalmente que uma verdade se revela no paradoxo de Sade. Essa verdade não é restrita ao horizonte do vício: acredito mesmo que ela pode ser a base de nossas representações da vida e da morte. Acredito, enfim, que não podemos refletir sobre o ser independentemente dessa verdade. O ser, com frequência, parece dado ao homem fora dos movimentos da paixão. E eu direi mesmo que nunca devemos imaginá-lo fora desses movimentos.<sup>115</sup>

As instâncias de desejo e excesso constituem, no horizonte do filósofo, uma realidade sem a qual não se pode vislumbrar qualquer representação e elaboração humana em torno do sentido de vida e de morte. A lembrança de Sade serve como um contraponto à noção de que somente a razão e a contenção das pulsões predispoem o homem ao encontro com as “verdades supremas”. Se o ser ontológico, tradicionalmente, pareceu estar sempre fora dos movimentos da paixão, em oposição a isso, Bataille acredita que não se pode conceber o ser fora de tal movimento.<sup>116</sup>

Diante disso, parece oportuno precisar que, na medida em que as paixões são fundamentais às experiências existenciais mais profundas, a experiência trágica, como tal, lança ao homem a aproximação de dimensões da existência só possíveis de serem alcançadas com o sofrimento, isto é, com

---

<sup>114</sup> FREUD, S. 1978, p. 205.

<sup>115</sup> *Ibd.*, p. 10.

<sup>116</sup> BATAILLE, 2011b, p.14.

o *pathos*. Possivelmente, não é por acaso que Aristóteles proponha que o deflagrar do *pathos* trágico e sua catarse são o objetivo último da tragédia grega. Se as verdades substanciais da vida humana passam necessariamente pelo *pathos*, faz-se necessário, como orienta o estagirita, que o público da tragédia experimente, ainda que esteticamente, movimentos passionais moduladores da dor trágica. Essa relação entre paixão e trágico será retomada quando se tratar das tragédias de Sêneca. Por ora, basta se que tenha em conta que os sentimentos de violência e excessos, entre eles que respondem ao desejo sexual, são uma das chaves para a compreensão da experiência erótica, através da qual, segundo Bataille, o homem se aproxima do “ser”.

A propósito, a noção de “excesso”, na obra de Bataille, aparece como um princípio articulador dos ciclos da vida, desde o surgimento e desenvolvimento dos seres até o momento de destruição e morte. Em sua obra, *La Part maudite*, em que se desenvolve uma reflexão sobre economia política, o filósofo propõe que qualquer estudo, desde as ciências naturais, passando pela economia, até as elaborações da arte e da literatura, relaciona-se, de algum modo, como as energias excedentes que traduzem a efervescência da vida. Para se compreender as bases do sistema econômico, das atividades de produção e de consumo e a problemática capitalista do acúmulo de bens e do individualismo, Bataille parte de uma observação, em termos biológicos, dos movimentos de gasto e dilapidação das riquezas que mobilizam os fenômenos naturais, na superfície da Terra.

Ni la croissance, ni la reproduction ne seraient possibles si la plante ou l'animal ne disposaient normalement d'un excédent. Le principe même de la matière vivante veut que les opérations chimiques de la vie, qui ont demandé une dépense d'énergie, soient bénéficiaires, créatrices d'excédents.<sup>117</sup>

O excedente consiste numa condição geral da vida, que, segundo Bataille, dá-se pelo desenvolvimento de formas luxuosas<sup>118</sup>, excessivas, as quais serão operantes nas atividades vitais dos seres. A energia solar

<sup>117</sup> BATAILLE, G. *La Part maudite*. Paris: Éditions de minuit. 2011b, p. 54 (“Nem o crescimento, nem a reprodução seriam possíveis se a planta ou o animal não dispusessem, normalmente, de um excedente. O princípio mesmo da matéria viva quer que as operações químicas da vida, que demandam um gasto de energia, sejam benéficas, criadoras e excedentes.”)

<sup>118</sup> Do latim *luxus*, excesso.

aparece como princípio ou arquétipo do excesso fundamental na economia das energias naturais. Essa prodigalidade incessante do sol modula uma tendência geral a dispendar o excesso de um ser em direção a outro. Cabe a cada ser orquestrar as energias que recebe em benefício de seu crescimento, que é limitado pela natureza. Em um dado momento, ao alcançar o limite do seu desenvolvimento, cada indivíduo, não podendo mais se expandir, irá dilapidar e distribuir o excesso inoperante. Assim, Bataille determina o conceito de abundância como uma lei geral da economia e das formulações da noção de limite.

Le rayonnement solaire a pour effet la surabondance de l'énergie à la surface du globe. Mais d'abord la matière vivante reçoit cette énergie et l'accumule dans les limites données par l'espace qui lui est accessible. Elle la rayonne ou la dilapide ensuite, mais, avant de donner une part appréciable au rayonnement, elle l'utilise au maximum à sa croissance. Seule l'impossibilité de continuer la croissance donne le pas à la dilapidation. Le véritable excédent ne commence donc qu'une fois limitée la croissance de l'individu ou du groupe.<sup>119</sup>

Cada organismo recebe uma energia proveniente de um excesso, que será utilizada em favor de seu crescimento, o qual é limitado pelo espaço terrestre. A impossibilidade de continuar a crescer leva o indivíduo a dispendar a energia transbordante, sem qualquer contrapartida. Dessa forma, a vida se dá num transbordamento essencial, numa ruptura. Cabe a cada organismo saber operar essas energias que lhes são postas em excesso e redistribuí-las ao seu entorno, abastecendo outros indivíduos, ou gastá-las prodigamente. O não cumprimento dessa expansão e dilapidação do acúmulo levará à destruição do organismo em proporções catastróficas, que parece ser diferente do sentido de morte enquanto destruição e finitude a partir da liberação das energias para a instauração de novas formas de vida. Bataille atenta que a promessa de vida dada pelo erotismo tem uma ligação direta com o aspecto luxuoso da morte, enquanto resultado do movimento de prodigalidade de energias em que o ciclo da vida se desenvolve:

---

<sup>119</sup> *Ibd.* p. 56.

Com os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz. É um movimento tumultuoso que se encaminha constantemente para a explosão. Mas se a explosão contínua não consegue esgotá-la, ela só prossegue sob uma condição: que entre os seres que ela gerou, aqueles cuja força de explosão está esgotada, cedam o lugar a novos seres, entrando no círculo com uma força nova.<sup>120</sup>

Essa reflexão, iniciada sob um ponto de vista biológico, desenvolve-se, também, em direção a uma teoria social em que o Erotismo, enquanto forma excessiva, é considerado como reformulador das formas sociais já instauradas e como contraponto às fronteiras humanas formuladoras do indivíduo moderno. Enquanto excesso e violência explosiva, que desfaz as formas, Eros opera novas realidades em substituição às estruturas saturadas do *corpus* social.

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. A dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada (...), ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível.<sup>121</sup>

Cada indivíduo tem seus limites que o distinguem e o distanciam do outro. Em termos de reprodução sexual, da união de duas descontinuidades, nascerá uma terceira descontinuidade, um terceiro indivíduo. Assim sendo, a vida tem como movimento de atuação a formação de descontinuidades originadas da morte de estruturas anteriores. O instante de continuidade, que é o apagamento das molduras que resguardam a identidade das coisas e dos seres, é determinante para o aparecimento de uma nova vida, a qual será assegurada pela sua descontinuidade. É por isso que a vida organizada pela descontinuidade não está condenada. Na ver-

<sup>120</sup> BATAILLE, G. 1987, p. 39-40.

<sup>121</sup>

dade, o erotismo, diante das discontinuidades, age como uma provocação e um questionamento de determinados padrões e normas, os quais, em sendo violados por instâncias de continuidade, isto é, de morte, reorganizam-se em direção à instauração de novas vidas.

Assim, parece claro que Bataille não é contrário ao mundo que o homem construiu para preservar seu ser descontínuo, que consiste no mundo da razão. O que ele pretende, com sua reflexão sobre o erotismo, é mostrar que o mundo organizado da racionalidade, do qual extraímos a sustentação de nossas vidas, traz consigo uma carga bastante pesada, a qual movimenta o nosso sentimento de angústia. Só com a destruição de uma total servilidade a esse mundo é que renovaremos os sentidos que preservam o ser descontínuo.

A instauração de novas ordens existenciais e sociais a partir da desintegração de estruturas acabadas, no âmbito do erotismo, aproxima-se do simbolismo das águas, enquanto elemento de diluição e regeneração, na medida em que, como as águas, a experiência erótica absorve e reconfigura as formas, como um ato de recriação. “A imersão nas águas equivale não a uma extinção definitiva, e sim a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma criação, de uma nova vida ou de um homem novo.”<sup>122</sup>

“A reprodução leva à discontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte.”<sup>123</sup> A partir daí se compreende o sentido de morte na experiência erótica, entendida aqui como dissolução dos abismos e fronteiras que separam os indivíduos. Continuidade, no plano do ato reprodutivo, é o transbordamento de um ser para um outro, é a violação de uma instância de individualidade, que passa a constituir-se pelo acolhimento do outro em si. Em termos de erotismo, consiste em uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser ontológico. É exatamente por isso que o erotismo se afirma no sagrado, na medida em que o sagrado é entendido por Bataille como um movimento de violência e destituição das normas determinantes do mundo profano, do utilitarismo e do trabalho. A experiência erótica confronta o homem com o

---

<sup>122</sup> ELIADE, M. 1995. p. 110.

<sup>123</sup> BATAILLE, G. 2011b. p. 11.

sagrado apavorante, que faz tremer (*tremendum*), que põe em risco a ordem e a estabilidade do mundo racional organizado pelo homem. O erotismo confronta o espaço profano, e aí pode-se entender que a profanidade das realidades humanas, por vezes, aparecem sub-repticiamente, através das religiões, que, nem sempre, estão em contanto com as dimensões profundas do sagrado.

Não é por acaso que a tragédia grega traz como conflito o embate entre a figura dos heróis, representantes de uma coletividade, de um ritual oficial e seu sistema de normas, e o sagrado, enquanto elemento divino desestruturador dessas normas e da descontinuidade pessoal do herói.

Bataille atenta que a continuidade não se limita à morte. Se o erotismo é a aprovação da vida até na morte, a experiência erótica abre o caminho para uma forma de vida que se desliga das angústias e inquietações do ser descontínuo. “Se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é.”<sup>124</sup> Se as inquietações ante a morte é o que define as perspectivas sombrias e angustiantes da condição de descontinuidade, a continuidade se opera por um mergulho no ininteligível e indeterminado e na conformação de plenitude com ele.

É exatamente essa trajetória de uma individualidade angustiada e nostálgica de sua continuidade original que configura o erotismo como uma experiência interior, de apagamentos das fronteiras de cerceamentos do indivíduo em direção a um absoluto erótico e inquestionável de abertura e fusão com o outro desejado.

#### 1.4. *Erotismo, uma experiência interior*

“Só podemos nos desnudar  
totalmente, indo, sem trapaças,  
ao desconhecido.”  
(George Bataille)

Para George Bataille, o erotismo tem como fundamento a “experiência interior”, uma experiência sagrada de arrebatamento, de êxtase, que não se

---

<sup>124</sup> *Ibd.* p. 17.

confunde com a experiência confessional. Na verdade, consiste numa experiência nua, livre de vínculos a qualquer religião definida.<sup>125</sup>

A experiência interior responde à necessidade humana de pôr tudo em questão. Ela nasce do não saber e nele permanece. Mesmo diante das respostas e limites impostos pelos dogmas religiosos, essa permanente atitude de dúvida se desenvolve sem repouso. A instância de êxtase surge pela afirmação do inapreensível, que não se enquadra em qualquer categoria de entendimento intelectual. Para Bataille, é através do sentimento de angústia e de arrebatamento ante o inapreensível que se dá o sagrado, assim como se opera o poético.

É preciso afastar a esfera de inapreensibilidade, que envolve o sagrado e o poético, de uma transcendência descarnada. Para melhor esclarecimento, Bataille aproxima o divino ou o poético ao plano das aparições dos santos católicos, enquanto experiência mística. Pode-se então considerar que, com essa aproximação, Bataille conduz ao conhecimento simbólico, como meio de apropriação daquilo que ultrapassa nosso entendimento lógico-racional. Só o símbolo, em sua natureza plurissignificativa, constitui a linguagem humana de alcance ao desconhecido, graças à sua capacidade dupla de, a um só tempo, significar e não significar. Diferentemente da informidade de um Deus ausente, distante, descarnado, as imagens, as quais mobilizam as experiências poéticas e sagradas, tocam, sensivelmente, num movimento próprio de apreensão do desconhecido.

Nesse sentido, a definição de Bataille acerca da experiência interior não considera como princípio nem os dogmas (atitudes morais), nem a ciência (enquanto conhecimento intelectual). Os dogmas terminam por desviar a apreensão dessa experiência. Segundo o filósofo, as grandes religiões de revelação, considerando-se a sua lógica dogmática, podem levar a uma retração da experiência interior, a qual termina por ser, facilmente, substituída em função da autoridade apriorística de Deus. Por outro lado, a experiência interior não se apresenta nas instâncias de clarificação do conhecimento, pelo contrário, ela é a afirmação de que o homem é um ser que suplica sem receber resposta. Portanto, a condição intolerável de não saber leva ao

---

<sup>125</sup> BATAILLE, G. *L'expérience intérieure*. Paris: Éditions Gallimard, 2012, p. 15.

êxtase que afirma a impossibilidade de conhecimento e o prazer da ignorância.

A experiência interior, ou experiência sagrada, permite o desnudamento do homem, de todas as suas possibilidades, mediante uma íntima ausência de toda operação intelectual. Para Bataille, até se chegar ao êxtase promovido pelo desconhecido, “dramatizam-se” (*dramatiser*) as possibilidades extremas de existências, enquanto partilha e comunicação da experiência interior, na sensualidade dos corpos dos atores, em que o projeto do saber discursivo é secundário.

Si nous ne savions dramatiser, nous ne pourrions sortir de nous mêmes. Nous vivrions isolés et tassés. Mais une sorte de rupture – dans l’angoisse – nous laisse à la limite des larmes: alors nous nous perdons, nous oublions nous mêmes et communiquons avec un au-delà insaisissable.<sup>126</sup>

Assim, a arte dramática assume um papel importante no pensamento de Bataille. Ela atua como socialização da experiência interior. Tanto o teatro quantos os ritos, interiormente e carnalmente sentidos, desvelam as possibilidades de experiências mais extremas, sem qualquer decore que escamotei o caráter mais íntimo da experiência interior como desnudamento do homem.

A ce point nous voyons le sens second du mot dramatiser: c’est la volonté, s’ajoutant au discours, de ne pas s’en tenir à l’énoncé, d’obliger à sentir le glacé du vent, à être nu. D’où l’art dramatique utilisant la sensation, non discursive, s’efforçant de frapper, pour cela imitant le bruit du vent et tâchant de glacer – comme par contagion: il fait trembler sur scène un personnage.<sup>127</sup>

Diante da compreensão do jogo cênico como comunicação sensível e corporal, que, ligada ao discurso, ultrapassa os próprios limites da discursividade, tem-se aqui a deixa para costurar algumas ideias anteriores,

<sup>126</sup> “Se nós não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos. Viveríamos isolados e fechados. Mas uma ruptura, na angústia, nos deixa no limite das lágrimas, então nós nos perdemos, nos esquecemos de nós mesmos e nos comunicamos com um além inapreensível.” *Ibd.* p. 23

<sup>127</sup> “Nesse ponto, vemos o segundo sentido da palavra dramatizar: é a vontade, ligada ao discurso, de não se ficar apenas no enunciado, de obrigar a sentir o frio do vento, a estar nu. Daí a arte dramática, utilizando a sensação não discursiva, esforçando-se a nos atingir e, para tanto, imitando o barulho do vento e imprimindo a sensação de congelamento, como que por contágio, faz tremer, em cena, um personagem.” (Tradução livre) *Ibd.* p. 26

expressas no capítulo primeiro, com o pensamento de George Bataille. Como já foi dito, subsiste uma parte inacessível ao conhecimento discursivo, a qual se apresenta como substancial à experiência interior. Essa parte muda é acessada, no teatro, pela via da corporeidade. Se se considerar, como orienta Merleau-Ponty, que o corpo assume sentido ontológico, parece interessante pensar essa experiência interior como um percurso ao conhecimento essencial do corpo. Talvez, exatamente por isso, Bataille tenha promulgado o erotismo como um dos aspectos fundamentais da experiência interior. Como o erotismo nasce do jogo entre a sexualidade livre e a sexualidade interdita, emergida da corporeidade, tem-se, portanto, o percurso do corpo como caminho angustiante, através do qual o homem se põe em questão, para, então, acessar as zonas inauditas de sua condição.

A sexualidade do homem, definida pela condição erótica, atua na satisfação de aspectos da vida interior, e não, unicamente, em função dos imperativos do instinto reprodutivo ou da conformidade com padrões culturais de desejo. Se o erotismo toca diretamente em aspectos da vida interior, a vida sexual passa a ser vista também como componente de desequilíbrio, de angústia, uma vez que se instala como uma questão, um não saber. De fato, a angústia movida pelo desejo sexual parece se configurar como uma indagação genésica, na medida em que se constitui em torno da atividade geradora da vida, da própria gênese. Pode-se, portanto, dizer que o não saber angustiante em torno do vir ao mundo, isto é, da própria existência e de sua finitude, seria um desdobramento da sexualidade humana, que, para além do aspecto animal, imprime-se de erotismo.

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. *O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.* A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é

necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal.<sup>128</sup>

Bataille propõe, portanto, que o erotismo promove ao homem o movimento de questionamento da experiência interior, a qual será afirmada socialmente a partir do momento em que entrar em jogo a balança dos interditos e suas transgressões. Esse movimento de angústia e de dor não está muito longe do entendimento de Freud sobre a neurose, enquanto “resultado de uma luta entre o interesse de autopreservação e as exigências da libido”.<sup>129</sup> Assim, uma experiência interior só será possível no conflito inconciliável que se vivencia diante do antagonismo entre interdito e transgressão. “O homem pertence a um e a outro desses dois mundos entre os quais sua vida, por mais que ele esteja atento, é dividida.”<sup>130</sup>

Assim, segundo Bataille, o erotismo, só poderá ser vislumbrado mediante a observação da relação entre interdito e transgressão. Evidentemente que a vida animal é conduzida por sistemas de normas e regulações, contudo, Bataille considera que a peculiaridade das regras da vida humana, em oposição à vida animal, está no fato de que cada interdito associa-se a uma transgressão. Desse modo, a normatividade na vida humana é orientada segundo a determinação consciente de uma transgressão. Destarte, o ato de transgressão é unicamente humano, não é uma afirmação de um retorno à imanência natural, mas uma ambígua atitude de liberação das regras e de apego a elas.

### 1.5. *Interdito e Transgressão*

A promulgação dos interditos está diretamente ligada ao caráter de violência imanente à vida humana. Portanto, Bataille considera que haveria um interdito universal, que compreende a totalidade das interdições religiosas, cujas raízes nutrem-se do temor e da fascinação inspirados pela violência. Haveria, portanto, uma regra fundamental, de combate à violência,

<sup>128</sup> BATAILLE, G. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 20.

<sup>129</sup> FREUD, 2006, p. 122.

<sup>130</sup> *Ibd.* p. 27.

que restringe as ações e orienta as interdições, as quais têm como alvos principais a sexualidade e a morte.

Bataille evoca que a vida humana distingue-se da realidade animal por ser, sobretudo, orientada por normas. Sabe-se que a vida natural também organiza-se em função de regras, de modo que essas não são exclusivas ao homem. Contudo, Bataille aponta uma particularidade da normatividade da vida humana: os interditos são indissociáveis de suas transgressões. Não é possível haver interditos sem as transgressões reguladas, na medida em que há uma profunda cumplicidade das leis com suas violações, por isso que “a transgressão difere da ‘volta à natureza’: *ela suspende o interdito sem suprimi-lo*. Aí se esconde o suporte do erotismo e se encontra, ao mesmo tempo, o suporte das religiões”.<sup>131</sup>

Se, por um lado, a transgressão humana não se inscreve, unicamente, no aspecto da vida natural, situando-se em interfaces com a racionalidade, os interditos não são, exclusivamente, imposições externas à *experiência interior*. Vale mencionar aqui que o elemento da moralidade inscrito nos tabus, de acordo com a psicanálise junguiana, não é contrário à natureza humana, mas se localiza também nas profundidades da *psique*, contrariando a teoria de Freud que vincula as neuroses aos interditos sociais. Nas palavras do próprio Jung, “a moral não foi trazida do alto do Sinai em forma de tábuas e imposta ao povo, mas constitui uma função da alma humana, tão antiga quanto a própria humanidade. A moral não nos é imposta de fora, nós a temos definitivamente dentro de nós mesmos, *a priori*; não a lei, mas o ser moral, sem o que seria impossível conviver na sociedade humana.”<sup>132</sup>

Bataille acredita que os interditos fazem parte dos fundamentos da consciência, estando no limiar de passagem entre a animalidade e o surgimento das orientações claras e delimitadoras de nossas condutas passíveis a movimentos caóticos de violência. Nesse sentido, os interditos, enquanto ponto de passagem e comunicação entre razão e instinto, localizam-se também em dimensões da irracionalidade, uma vez que não se operam só no plano da consciência, mas também são motivados pelas

---

<sup>131</sup> *Ibd.* p. 24.

<sup>132</sup> JUNG. C. G. 2011, p. 19.

instâncias da sensibilidade, numa articulação que afirma a questão da corporeidade enquanto integralidade do homem:

No começo, uma oposição tranquila à violência não teria sido suficiente para opor os dois mundos [racional e irracional]: se a oposição não tivesse ela mesma de alguma forma participado da violência, se algum sentimento violento negativo não tivesse tornado a violência horrível ao alcance de todos, a razão sozinha não teria podido definir com bastante autoridade os limites do deslizamento. O horror, o medo sem razão só podiam subsistir diante de ímpetos desmedidos. Tal é a natureza do *tabu*, que torna possível um mundo da calma e da razão, mas é ele próprio, em seu princípio, um terror que não se impõe à inteligência, mas à *sensibilidade*, como a própria violência o faz (essencialmente a violência humana é o efeito, não de um cálculo, mas de estados sensíveis: a cólera, o medo, o desejo...). Devemos levar em consideração um aspecto irracional dos interditos se quisermos compreender uma indiferença à lógica que não deixa de lhes estar ligada.<sup>133</sup>

Não há nenhuma novidade no reconhecimento da tendência humana aos movimentos de transgressão em relação às leis reguladoras dos seus impulsos de violência erótica e de morte. Ocasionalmente, o homem racional termina por entregar-se a energias que não podem ser submetidas unicamente aos movimentos da razão ou da vontade deliberada. Contudo, Bataille faz uma observação interessante sobre essas energias irracionais e suas relações com os aspectos racionais da vida interior. Na verdade, a violência que espreita a conduta humana responde a uma dinâmica de forças que não exclui a orientação racional nem a dimensão da moralidade, mas coabita com ela o espaço da vida interior. Do mesmo modo, os interditos não são frutos unicamente da racionalidade, na medida em que eles advêm de dimensões da sensibilidade ante o horror causado pela experiência de violência desmedida. Daí se compreende que os interditos não se desvinculam de suas transgressões. É por isso que, por vezes, há uma certa ilogicidade na validade dos interditos, que podem ser violados mesmo com o consentimento da coletividade, como ocorre com a autorização do homicídio em tempos de guerra e em determinados sistemas judiciais. Essa relação inalienável que Bataille evoca ao longo de toda o seu *L'Érotisme* é

---

<sup>133</sup> *Ibd.* p. 42.

fundamental para se chegar à compreensão do sentido de erotismo e sua articulação com a violência, a consciência de morte e a experiência sagrada.

A formulação do trabalho humano fundamenta a criação do mundo racional em oposição às condutas imediatas de violência. Obviamente que o trabalho não é um fenômeno restrito ao ser humano, pois os animais também o exercem. Contudo, o trabalho humano, paulatinamente, dirigiu-se para além da necessidade de manutenção da vida física, uma vez que requer um esforço de energias orientadas pela análise e em função de uma produtividade. Assim, o espaço para as instâncias tumultuosas do desejo, que se articulam com a violência, será reduzido e direcionado para momentos pontuais de liberação, que ocorrem no tempo da Festa, ou melhor, do Rito. Embora nem sempre se possa opor a reserva do trabalho aos movimentos do desejo, o encargo das tarefas que fundam o mundo do trabalho busca impossibilitar a abertura aos excessos que movem os impulsos imediatos de violência provenientes da reprodução sexual e da morte.

A significação dos interditos, se nós os encararmos em sua totalidade e, em particular, se levarmos em consideração aqueles que não deixamos de observar religiosamente, é redutível a um elemento simples (...): o que o mundo do trabalho exclui através dos interditos é a violência; no campo em que eu estou desenvolvendo minha pesquisa, trata-se, ao mesmo tempo, da reprodução sexual e da morte.<sup>134</sup>

Ao considerar que o amor levado ao extremo é um movimento de morte, Bataille afirma que a reprodução sexual e a morte articulam-se em função de uma unidade fundamental da vida humana, a qual pode ser aferível pela instauração dos interditos e sua relação necessária com as transgressões. Diante disso, o percurso que Bataille desenvolve, para a investigação dessa unidade fundamental constituída pela articulação de Eros e Tânatos, começa por uma revisão das formas primordiais de interdito e suas respectivas transgressões, cujos axiomas encontram-se na articulação fundamental entre a função sexual e a morte.

---

<sup>134</sup> *Ibd.* p. 28.

### *1.5.1. Os interditos ligados à morte*

De início é preciso considerar a duplicidade de sentido em que se assenta a violência representada pela morte, na medida em que, ao mesmo tempo que provoca os sentimentos de temor e horror ante a dissolução da vida, a morte também instaura um sentimento de interesse e fascínio que provém do caráter de solenidade que a envolve. Esse jogo de ambiguidade torna-se mais claramente compreendido quando se tem em conta a relação dos interditos com as transgressões.

No que toca ao interdito ligado à morte, segundo Bataille, é o horror ao cadáver que se apresenta como uns dos sentimentos. A inumação do corpo, como uma das primeiras formas de rito e orientação ao sagrado, assinala as preocupações e o grau de importância da instância de morte na vida da coletividade. A decomposição do corpo humano ante os olhos projeta o peso da violência que a morte opera sobre a vida. O curso da experiência organizada, construída pela racionalidade do trabalho, é atribulado e descontinuado pela morte que surge de zonas desconhecidas. O morto imprime o signo de desordem e violência trazidas da finitude da vida e contém os miasmas de uma ameaça constante e inescapável. É desse sentimento de maldição que, segundo Bataille, desenvolveu-se a noção de contágio ligada ao cadáver, o qual presentifica e reforça as incertezas e temores ante a fragilidade da existência. Diante desse horror ao cadáver que se articula com o desenvolvimento da consciência de morte, a proibição do homicídio consiste num dos aspectos do interdito geral da violência, o qual é fundamento de toda e qualquer interdição.

Contudo, Bataille atenta para as contradições desse interdito. O “não matarás”, por exemplo, é oficialmente e coletivamente transgredido pela instituição da guerra. O desejo de matar não é, em nada, estrangeiro ao homem, pelo contrário, mesmo que nem todo indivíduo prove, conscientemente, tal desejo, ele parece alicerçar, se não todas, grande parte das energias de violência. Talvez um “eu te mato” discursivo seja uma mostra das imanências de energia homicida.

Não é por acaso que, como esclarece Bataille, houve e há tantos massacres e guerras inúteis, que denunciam o quanto se está propenso ao ato de realizar um homicídio. Ainda que seja um interdito, costuma-se a ocorrer a abertura à coletividade para sua suspensão. A propósito, o mesmo se verifica com os interditos ligados à atividade sexual, a qual só é proibida em determinados casos e modalidades.

É importante atentar como o interdito do homicídio pode ser oficialmente violado, segundo o consentimento das leis sociais e das práticas religiosas, como ocorre com a deflagração das guerras e com as mortes sacrificiais. Com isso, a transgressão faz parte, tanto do mundo sagrado como do mundo profano. O mecanismo de violência, a partir do qual se desenvolve o ato de transgredir, não é, de todo, rompido pelo interdito. A complementaridade entre ambos não cessa de ocasionar uma inversão profunda, em que o proibido passa a ser permitido, seja em nível das ações coletivas, seja na particularidade da vida interior do indivíduo.

#### *1.5.2. Os interditos ligados à reprodução*

Segundo Bataille, os interditos ligados à reprodução fazem parte de um interdito “universal” que teme à noção de uma liberdade sexual animal. Tal concepção de liberdade surge da possibilidade de uma intensa liberação dos desejos sexuais. Essas possibilidades de um transbordamento sexual, para além dos interditos, se revelam ao homem através do seu olhar sobre a vida natural dos outros animais, a qual evoca algo de inapreensível e estranho, mas, também, algo de uma profunda familiaridade:

L'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais: c'est la mienne. Elle est aussi c'est qui m'est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de profondeur qui veut dire avec précision *ce qui m'échappe*. Mais c'est aussi la poésie. (...) Je ne sais quoi de doux, de secret et de douloureux prolonge dans ces ténèbres animales l'intimité de la lueur qui veille en nous.<sup>135</sup>

<sup>135</sup> BATAILLE, G. 1973, p. 30-31. “O animal abre, diante de mim, uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, de algum modo, eu a conheço: é a minha. Ela é também aquilo que me foi mais remotamente roubado; isso que merece o nome de profundidade e que quer dizer, com precisão, aquilo que me escapa. Eu não sei o que de doce,

Se a visão de que a vida animal é uma realidade inferior à nossa sair de cena, o que emerge é uma realidade numinosa, que atribula as garantias do mundo racional da descontinuidade. Com isso, Bataille parece sugerir que a dimensão do sagrado está numa aproximação com as nossas raízes animais, em que se opera o primado da continuidade. Aqui não haveria a distinção clara, forjada pela consciência, entre sujeito e objeto, mas sim, um completo acordo e fusão entre ambos, só admissível com a consciência mítica e poética que desarticula a clareza conceitual, que está fundada na instauração das categorias racionais e discursivas do sujeito e do objeto. A impossibilidade de um mergulho completo no mundo brumoso e indistinto, que se supõe aos animais, faz com que a experiência sagrada seja permeada por um sentimento de horror ambíguo, mesclado com sentimentos de atração. É essa ambiguidade fundamental que substancia a experiência sexual humana e seu desdobramento em direção erotismo.

As restrições voltadas à vida sexual humana, segundo Bataille, parecem ter sido forjadas posteriormente aos interditos concernentes à morte. As sepulturas construídas pelo homem de Neandertal, no Paleolítico Médio, indicam que o olhar sobre a morte teria sido anterior às elaborações e representações eróticas da atividade sexual. Conforme supõe a Arqueologia, os primeiros registros do olhar do homem sobre a reprodução e a sexualidade se revelam em imagens itifálicas, do Paleolítico Superior. Tais representações, datadas do período de surgimento do *homo sapiens sapiens*, sinalizam a importância do ato sexual e da reprodução nessas civilizações primitivas e apontam para a formação de uma consciência erótica e para a elaboração dos seus interditos e transgressões. Com o desenvolvimento dessa consciência, nasce o interdito geral de contenção à atividade sexual, possivelmente atuante em todas as épocas e civilizações. A suposta onipresença das interdições sexuais, em paralelo com as ligadas à morte, levam Bataille a considerá-las como característica fundamental e universal da condição humana.

Em todos os tempos e em todos os lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece "interdito" diante da morte e da união sexual. Ele não o é inteiramente, mas num e noutro caso sua reação difere da dos outros animais.<sup>136</sup>

Assim, Bataille considera a existência de uma disposição humana universal a cercear a reprodução e a vida sexual. Tal disposição apresenta-se de forma multifacetada, conforme a singularidade de cada cultura, como, por exemplo, a interdição ao incesto, ao sexo fora da ordem matrimonial, ao sangue menstrual e ao sangue do parto. As limitações à atividade sexual têm por base a compreensão de que o sexo mobiliza energias imediatas de violência, perigosas à ordem racional do mundo do trabalho e da clareza racional, em que o homem constituiu seu domínio privilegiado. Bataille reforça que o que é visado por essas interdições é, essencialmente, a violência imanente ao homem, a qual, na experiência erótica, alcança os limites de abertura à morte, que é a violência primordial.

#### 1.6. *Erotismo e transgressão*

“O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana.”<sup>137</sup>

Em essência, o erotismo é uma atividade de transgressão que toca diretamente os sentimentos de angústia em relação ao tempo e os muros de proteção do mundo do “eu”. Diante de tudo o que se expôs acerca da relação entre Eros e morte, cabe, aqui, elucidar como o erotismo, enquanto uma experiência existencial interior, desenvolve-se em relação direta com a vida sexual humana e seus movimentos de transgressão. Até o momento, seguindo os passos de George Bataille, tendo, como base, as noções de “continuidade” e de “descontinuidade”, pareceu claro que as formas de relação erótica podem levar o sujeito a movimentos de destruição das próprias paredes de hostilidade

<sup>136</sup> BATAILLE, G. 1987, p. 33.

<sup>137</sup> BATAILLE, G. 1987, p. 62.

e de individualismo. Contudo, ainda caberia uma pergunta, que pode se configurar como primária, mas que parece necessária para o esclarecimento da tessitura das ideias então expostas. A pergunta seria: qual a relação entre erotismo, ato sexual e transgressão? Diante disso, refletir-se-á ou, ao menos, deixar-se-á a moldura mais evidente de como se entende a representação do erotismo, em termo de sexualidade e sua participação nas ações transformadoras, criadoras, violentas e na experiência interior.

Dessa forma, outra questão se apresenta: como o erotismo e suas várias formas de amor, sexual, fraterno e divino, relacionam-se com o coito? Como o amor pode surgir de uma experiência erótica marcada pela transgressão?

Para um primeiro esclarecimento, é preciso ter em conta que, segundo Bataille, o espaço da transgressão encontra-se no mundo sagrado. A transgressão erótica, de destruição e/ou reformulação da vida, dá-se na dimensão do sagrado. Tal transgressão, como já se disse, não permite um retorno ao mundo animal, mas dá acesso para além dos limites que são regularmente preservados, sem destruir, de todo, o mundo das regras, ou seja, o mundo profano. Por outro lado, o interdito aciona o desejo, gerando o fascínio do homem pela transgressão e pela condição de imanência da vida animal. Diante disso, esse aspecto de transgressão, fundamental ao erotismo, é paradoxal, porque ele só é possível, graças à organização racional do mundo do trabalho. Sem este, o plano erótico, que também é organizado, não existiria. Assim, na medida em que o erotismo é uma atividade organizada, ele muda com o tempo. Ele se torna mais complexo à medida que o caráter de transgressão se acentua.<sup>138</sup>

Se o erotismo pauta-se no ato da transgressão, ele tem como fundamento um aspecto criminoso ou de pecado, que se opõe à ordem dos seres descontínuos.

Nesse sentido, o erotismo também se configura como um “mal”. Esse mal consiste naquilo que se opõe, necessariamente, às leis, mais especificamente aos interditos relacionados a determinadas possibilidades sexuais e à morte.<sup>139</sup> O domínio do erotismo traz, portanto, as contingências humanas em

<sup>138</sup> BATAILLE, G. 1987, p. 71.

<sup>139</sup> Sobre a concepção de Mal aqui empregada, conferir: BATAILLE, G. *La littérature et le mal*. Paris: Folio, 2010.

sua dimensão mais violenta, mas, também, mais honesta. É nesse entendimento de “mal” que talvez se possa responder à pergunta há pouco lançada acerca da relação entre a amplitude de Eros e as restrições do coito.

Sobre esse “mal”, que, para Bataille, é como que a alma da literatura, ele advém do gênio poético do qual deriva a experiência sagrada genuína. Portanto, as religiões, essencialmente, formam-se desse gênio criativo, próprio de cada grupo. Ainda que os homens sejam infinitamente diversos em seus sistemas de crenças, há uma seiva elementar que circula e nutre o campo do sagrado. Essa identidade poética, que anima as experiências humanas mais profundas, tem o poder de contrariar os esquemas morais e doutrinários de adestramento das energias de violência e de conduzir uma experiência de vida em que “o outro lado” entra em cena, o lado dos sentimentos de incompletude e de imersão no reino de Eros e de Tânatos:

Cette identité de l'homme et de la poésie n'a pas seulement le pouvoir d'opposer la morale et la religion, et de faire de la religion l'oeuvre d'homme (non de Dieu, non de la transcendance de la raison), elle rend à la poésie le monde où nous nous mouvons. Ce monde en effet n'est pas reductible aux *choses*, qui nous sont en même temps étrangères et asservies. Ce monde n'est pas le monde profane, prosaïque et sans séduction, du travail (...): la poésie qui nie et détruit la limite des choses, a seule la vertu de nous rendre l'absence de limite; le monde, en un mot, nous est donné quand l'image que nous en avons est *sacrée*, car tout c'est qui est sacré est poétique, tout ce qui est *poétique* est sacré.<sup>140</sup>

Desse modo, o erotismo configura-se como uma experiência sagrada, em virtude de submeter o mundo à poesia. É um “mal”, se visto pelo ângulo do mundo profano, porque tem raízes na violência e porque deposita no homem a perda das garantias de segurança do mundo descontínuo do ego.

Em contato com a realidade do corpo, no leito do coito e da reprodução, o homem engendra o erotismo, que salta do plano biológico, da agitação e da plethora dos órgãos genitais, para as instâncias psíquicas e

<sup>140</sup> BATAILLE, G. 2010, p. 64. “Essa identidade do homem e da poesia não tem apenas o poder de opor a moral e a religião e de fazer da religião uma obra do homem (não de Deus, não da transcendência da razão); ela submete à poesia o mundo em que nos movemos. Esse mundo não é redutível às coisas, que nos são, ao mesmo tempo, estrangeiras e submissas. Esse mundo não é o mundo profano, prosaico e sem sedução, do trabalho: a poesia, que nega e destrói o limite das coisas, possui a única virtude de nos conceder a ausência de limite; o mundo, numa palavra, nos é dado quando a imagem que temos dele é sagrada, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado.” (Tradução livre)

sociais. É a partir da noção de pletora que Bataille clarifica a transformação do sexo em erotismo e a relação entre ambos. Com a pletora dos órgãos, plenos de sangue, o homem e a mulher assimilam a pletora ampla e impessoal da vida e talham a sua experiência interior, modulando, então, o erotismo. A articulação entre o sexo e a experiência interior erótica se dá pela dimensão da reprodução impressa na atividade sexual, ainda que o gerar não seja uma finalidade. Bataille observa que a relação entre erotismo e reprodução não tem a ver, necessariamente, com uma consciência do procriar, mas sim com a demarcação dos limites de si e do outro:

Se a aproximação dos aspectos objetivos da reprodução com a experiência interior dada no erotismo é possível, é porque ela repousa em uma outra coisa. Há um elemento fundamental: o fato objetivo *da* reprodução mostra no plano da interioridade o sentimento de si, do ser e dos limites do ser isolado. Ele mostra a descontinuidade à qual se liga necessariamente o sentimento de si porque é ela que dá os limites: o sentimento de si, mesmo vago, é o sentimento de um ser descontínuo. Mas nunca a descontinuidade é perfeita. Particularmente, na sexualidade, o sentimento *dos outros*, para além do sentimento *de si*, introduz entre dois ou mais seres uma continuidade possível, opondo-se à descontinuidade inicial. Os *outros*, na sexualidade, não deixam de oferecer uma possibilidade de continuidade, não param de ameaçar.<sup>141</sup>

O parceiro, que é ameaça encarnada, proporciona ao eu a violência da pletora. Num ato de violência contra violência, a explosão pletórica de ambos os obriga a saírem de si, de suas descontinuidades. Desse modo, entende-se que a conjunção sexual é a violência explosiva, e não a união pacífica de corpos. Na medida em que o erotismo é transgressão, no sentido etimológico do termo (trans: *prep.* “para além de” / -gredir: do verbo latino, *gredior*, “marchar”, “andar”), ele rememora o ato sexual e sua dinâmica que leva os parceiros a extrapolarem a própria cerca de contensão e demarcação.

Não se pode falar propriamente de união, mas de dois seres sob o domínio da violência, associados pelos reflexos ordenados da união sexual, partilhando um estado de crise em que tanto um quanto outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada subsiste disso nas

---

<sup>141</sup> BATAILLE, G. 1987, p. 67.

consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres está intacta. Trata-se, ao mesmo tempo, da mais intensa e insignificante crise.

Portanto, o erotismo não existe sem violência. Da violência dos órgãos se tece a experiência interior, que culmina com a transcendência e imanência da carne, a qual, paradoxalmente, forma o erotismo. Tendo suas raízes na carne, o erotismo se dá no processo da transmutação da plethora das gônadas, numa transcendência do orgânico para a realidade do ser íntimo, que se opera entre a transcendência e a imanência, ou melhor, evocando Durand, os sistemas simbólicos diurno e noturno, naquilo que esses apresentam de conformação das experiências do corpo em símbolos e significados.

Como foi visto no nosso capítulo primeiro, as elaborações transcendentais do conhecimento e da razão têm como fonte o mundo encarnado do corpo. Diante disso, o processo de formação do erotismo, assim como qualquer outra elaboração propriamente humana, tanto racional, quanto irracional, surge do manancial da carne e dos gestos corporais. Oriundo das imanências físicas do coito, o erotismo elabora o seu universo a partir das urgências sexuais, mas também leva o indivíduo a transgredir o corpo, a rompê-lo, para o encontro de outras realidades. O erotismo ligado ao divino consiste numa busca pela continuidade para além do mundo imediato, nascendo da paixão do corpo, no que há de dor e prazer no âmbito da passionalidade. Mesmo a experiência mística, de ascese e transcendência, passa pelas imanências físicas, para congratular-se fora dele.

Como se sabe, as experiências estáticas de catalepsia ou paralisação mística, como se verifica em alguns ritos xamânicos, necessariamente começam com a paixão do corpo e se encaminham a uma ascensão celeste. Assim como ocorreu com o Cristo, os rituais xamânicos espalhados pelo globo também fazem com que o corpo dos candidatos a xamãs passem por situações de extrema violência e dor física, para uma morte e ressurreição simbólicas, segundo informa Mircea Eliade.<sup>142</sup> Por outro lado, há os rituais ctônicos, que levam ao encontro com a divindade pelo êxtase ritual, que

<sup>142</sup> Cf. ELIADE, M. *O xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benetti. São Paulo: Martins Fontes 2002.

projeta o homem para fora da consciência, ligando-o, profundamente, às zonas obscuras da imanência noturna do corpo.

Conforme apresenta Jean-Pierre Vernant, verificam-se duas formas distintas de êxtase e transe. Numa, o indivíduo é quem comanda a experiência, mediante o preparo físico e psíquico de educação e disciplina do corpo e da alma. Nesse caso, o corpo é negado e abandonado, para o encontro com outros mundos. Assim, o indivíduo conecta sua alma, num movimento de transcendência, à divindade, como nos rituais xamânicos de ascensão celeste e na ascese cristã. A outra forma de manifestação de transe se dá pelo comando completo da divindade. Não será preciso sair do corpo para conectar-se aos deuses, são eles que descem a terra, para dominar o corpo do mortal e fazê-lo mover-se num frenesi de entrega do corporal à *manía* da dança e do álcool.<sup>143</sup>

Nos ritos delficos a Dioniso, as mulheres consagradas ao deus, as tríades, atingiam estados de transe após uma longa prática de dança frenética, através da qual se desencadeavam energias psicossomáticas para serem dispendidas num ritual de culto físico à vida. O deus da loucura mística e da possessão se dá a conhecer pela afirmação da carne e da bestialidade do corpo, como ocorre com a ira das ménades, que despedaçam suas vítimas sacrificiais em louvor à divindade. A cena do esfacelamento de Penteu pelas bacantes, dentre as quais estava sua mãe, Agave, tanto nas *Bacantes* de Eurípides, quanto nas *Metamorfoses* de Ovídio, apontam para os aspectos ctônicos do ritual, em que o sangue é lançado sobre a terra para fertilizá-la. A partir de um rito sangrento, chamado *sparagmós*, o sangue da vítima é o fluxo vital consagrado a Dioniso, e o vinho é o sangue simbólico da vitalidade sagrada concedida aos mortais.

Nos festejos do deus, as transgressões relacionadas ao sexo e à morte, organizadas pela instituição do rito orgiástico e do sacrifício, têm, como movimento, a passagem da descontinuidade à continuidade do mundo erótico de Dioniso. Não é por acaso que a arte dionisíaca, mais especificamente o teatro trágico, consista na arte do corpo, em que uma vítima sacrificial, o herói,

---

<sup>143</sup> Cf. VERNANT, J-P. “O Dionísio mascarado das bacantes de Eurípedes”. In: VERNANT, J-P & NAQUET, V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 335 – 360.

entra em cena ou sobe no altar para ser imolado e conectado com as forças tremendas (“que fazem tremer”) do ritual. Tânatos e Eros, enquanto forças cósmicas e inerentes ao homem (átomo, célula, indivíduo vivo e psiquismo), enfrentam-se e se assimilam no ritual do teatro trágico, a partir de luta encarniçada que se trava no seio da experiência interior do herói.

## PARTE II: Tragédia ou o ritual de Eros

“Na torrente arquejante  
Do mar do deleite,  
No sonido bramante  
Das ondas olorosas,  
No todo bafejante  
Do alento do universo,  
Afoga-se, afunda-se,  
Inconsciente – supremo prazer!”<sup>144</sup>  
(*Tristão e Isolda*)

### 2.1. A tragédia: forma e conteúdo

A tradição ocidental crítica e teórica da tragédia, do drama moderno e da filosofia do trágico formularam os seus pressupostos seguindo os postulados de Aristóteles desenvolvidos na *Poética*. Até mesmo as leituras em desacordo com o formalismo do estagirita não se desvencilharam de categorias como *hamartia*, catástrofe, catarse etc. Tal onipresença deve-se não só ao peso da tradição. Não obstante o enrijecimento a que a *Poética* foi submetida, ao longo da história da teoria do drama, não se pode negar sua acuidade teórica e capacidade de abrangência e de flexibilização de cada conceito, a começar pela noção de *mimesis*, da arte como representação, não mais como cópia da cópia do mundo perfeito das ideias platônicas. Com efeito, o conceito de *mimesis* aristotélico delimita as especificidades do universo literário, ao revogar a poesia de um compromisso com fatos

<sup>144</sup> WAGNER, R. *Tristão e Isolda*. Ato III, Cena III. Apud. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2003, § 22, p. 131. Últimas palavras de Isolda, na primeira versão, depois modificada por Wagner.

históricos, uma vez que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, mas o de representar o que poderia acontecer.”<sup>145</sup> O poeta não realiza uma cópia servil do real, mas o representa e o recompõe, elaborando uma estrutura segundo algumas diretrizes de composição.

Aristóteles, ocupado com a estrutura poética, estabelece os parâmetros para o alcance da “bela poesia” (*kalos poitikés*), a qual resultará da combinação e medida correta dos elementos estéticos que a compõem. Basicamente, o texto da *Poética* dedica-se à descrição e análise do estofo estrutural do gênero trágico. Mediante a avaliação da composição dos gêneros lírico e épico, Aristóteles chega à conclusão de que a tragédia, graças às suas dimensões de ordem e grandeza, atinge o belo artístico.

O Belo da poesia, para o estagirita, reporta-se à sistematização da produção da forma poética e à sua efetividade em engendrar emoções estéticas sobre o público. Nesse sentido, depreende-se uma fórmula basilar da *poiesis* (da feitura poética) que consiste na relação co-dependente entre forma, conteúdo e recepção. Do mesmo modo que determinados conteúdos se estabelecem segundo a forma que é expressa, a forma é erigida em função do conteúdo que quer expressar, tudo isso com fins a sensibilizar o leitor ou a plateia, inculcando-lhe um *pathos* poético.

Considerando a relação entre forma e conteúdo, há de se convir que, mesmo uma poética que se proponha isenta das molduras lógico-discursivas da língua, ainda assim, ao expressar-se através de um significante poético, submete-se a uma certa ordem e forma. Deve-se considerar que a estrutura sintagmática do significante poético, mesmo sendo plurissignificativa, opera-se a partir de uma demarcação de fronteiras e ordenação verbal. Essa delimitação não se restringe ao espectro lógico-racional da linguagem, mas demarca a forma configuradora e simbólica do universo da poesia.

Assim, entendemos que a linguagem literária, ao se erguer no esteio delimitador do signo linguístico, terá sempre diante de si as relações e operações lógicos-rationais do discurso, mesmo que a conduta poética seja de uma “desautomatização” do signo conceitual. Não é por acaso que movimentos artísticos como o surrealismo, no âmbito da literatura, tentaram

---

<sup>145</sup> ARISTÓTELES, 1971, IX, 1451a.

formular uma estética livre das prisões da causalidade e da conceitualidade linguísticas, utilizando-se da dinâmica fragmentada dos sonhos como referencial mimético. Mas ainda assim, pode-se verificar que a opção por uma estética livre, *non-sense*, onírica se processa na fronteira das restrições da palavra e sua possibilidade de abertura. A natureza da linguagem poética, tendo o signo simbólico como forma, constitui-se no embate entre as delimitações sógnicas e sua possibilidade de plurissignificação, ou melhor, ela se realiza a partir das configurações das formas (o apolíneo) e a ascensão, a partir destas, da informidade sagrada (o dionisíaco).

Como se viu na teoria do imaginário de Durand, a estrutura do signo simbólico constitui-se de um significante, uma imagem que ultrapassa o seu significado objetivo, encarnando sentidos misteriosos, inapreensíveis à inteligência. Contudo, o significante, a imagem configuradora, no caso da poesia, a imagem poética ou metafórica, apresenta parte de seus conteúdos à consciência, à *diánoia*. É por isso que Gaston Bachelard não perde de vista que, na criação poética, as disposições formais da imaginação emolduram e expressam a imaginação material. Assim, seria quase impossível separar ambas as formas de imaginação, uma vez que “toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, a exuberância da beleza formal.”<sup>146</sup>

Nesse sentido, no tocante à forma da tragédia, o *mythos* é a organização interna das ações (*práxis*) dos personagens, que compõe a trama. Para tal organização, Aristóteles pressupõe um método racional fundamentado nas noções estéticas de extensão e unidade. No capítulo VII da *Poética*, ponderando sobre a forma ideal do *mythos*, Aristóteles determina que a ação trágica seja completa, constituindo um todo, com início, meio e fim, de maneira que o enredo evolua ordenadamente do início para uma conclusão, segundo uma lógica de causalidade. Assim, a disposição certa dos acontecimentos, que resultarão na ação trágica, suscitará o belo artístico. Como já se considerou, a noção de belo artístico, na *Poética*, diz respeito à perfectibilidade da forma regida pelos princípios de magnitude e ordem. Vale a pena retomar o que Aristóteles conceitua como belo: “o belo (...) não só

---

<sup>146</sup> BACHELARD, G. 2002, p. 2.

deve ter [as] partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem.”<sup>147</sup>

Em relação à essência da tragédia, a *Póetica* ainda não apresenta o termo “trágico” como uma categoria conteudística e filosófica. Contudo, pode-se dizer que Aristóteles tece, ainda que lacunarmente, os primeiros fios para uma teoria do fenômeno trágico. Ao articular a composição da trama e os efeitos que esta deverá causar sobre o público, a *Poética* sugere qual o tom que determina a tragicidade da trama, ou melhor, como o enredo poderá comunicar, pela *mimesis* artística de uma dolorosa experiência humana, questões fundamentais do engajamento e dos limites do homem no mundo.

O crítico francês de teatro, Pierre-Aimé Touchard, o qual foi uma figura influente no teatro francês, atuando na administração de núcleos teatrais importantes como, por exemplo, *La Comédie Française* e *Le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*, apresenta ponderações interessantes sobre a teoria de Aristóteles em relação à tragicidade. Em seu prestigiado *Dionisos: apologie pour le théâtre*, publicado em 1938, Touchard discute sobre a importância da recepção na constituição da “atmosfera trágica”. Recuperando os pressupostos de Aristóteles acerca do efeito da tragédia sobre o espectador, o crítico observa como a matéria trágica está presente em qualquer forma teatral, seja ela a tragédia, o melodrama ou a comédia. A partir das ponderações aristotélicas sobre o *páthos* trágico, Touchard atenta para o fato de que a essência do trágico não está sedimentada na forma da tragédia, mas que, por ser um fenômeno axial da vida humana, ele se revela nos sentimentos do espectador para com a *práxis* trágica:

Il est incontestable que, de tous les théoriciens de la tragédie, Aristote demeure le plus profond (...) Je souligne qu'après plus de vingt siècles la formule aristotélicienne demeure originale par la conscience très nette que l'atmosphère tragique consiste avant tout en un rapport entre l'oeuvre et le spectateur: la tragedie suscite, dit-il, la *piété* e la *crainte*. Elle n'est pas tragique parce que elle est, mais par ce qu'elle provoque.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, VII, 1450b.

<sup>148</sup> TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionysos, apologie pour le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 1949, 37. (É incontestável que, de todos os teóricos da tragédia, Aristóteles continue sendo o mais profundo. Eu sublinho que, após mais de vinte séculos, a fórmula aristotélica continua original

Diante disso, reconhece-se a genialidade da metodologia teórica de Aristóteles, que, partindo da objetividade da tessitura do enredo, encaminha-se em direção a significados que escapam a uma imediata abordagem racional e objetiva. A tragédia só é trágica em virtude do *páthos* que ela provoca no espectador. Com Touchard, pode-se considerar que a teoria de Aristóteles leva à compreensão de que a tragédia, partindo do conhecimento discursivo (*diánoia*) pretende levar à apreensão de significados mais enigmáticos, só possíveis de serem assimilados por instâncias de conhecimento não racionais, que na tragédia se dá pela *khátarsis* de emoções estéticas despertadas no espectador. Como se vê, a noção de recepção é aferível pela definição do *páthos*, a partir do qual se subentende o sentido do trágico.

Apesar de se concentrar nos elementos internos que compõem o enredo poético (o *mythos*), Aristóteles entende que este só tem razão de ser se concorrer para um efeito sobre o público. A tragicidade da obra se atualiza pela *kátharsis* de emoções específicas que compõem a atmosfera e o tom da tragédia, o “temor” (*phóbos*) e a “piedade” (*éleos*). É na articulação entre *mythos* e *páthos* que se pode depreender o conteúdo a essência da tragédia, o trágico. A relação entre obra e recepção é claramente exposta no conceito que Aristóteles dá à tragédia:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.<sup>149</sup>

Na *Retórica*, Aristóteles discorre mais detidamente sobre essas emoções trágicas. Com fins a mostrar ao orador como o *pathos* pode ser efetivo para a aceitabilidade do discurso pelos ouvintes, tem-se na *Retórica* uma catalogação e definição de emoções a serem usadas em favor do

---

em virtude da consciência muito clara que a atmosfera trágica consiste, antes de tudo, numa relação entre a obra e espectador: a tragédia suscita, disse ele, piedade e medo. Ela não é trágica pelo o que ela é, mas pelo o que ela provoca.)

<sup>149</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. VI, 1449b 24-27.

discurso retórico e de suas finalidades. Acerca do *phóbos*, Aristóteles o define da seguinte forma:

O medo consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso. Nem tudo que é mal se receia, como por exemplo, ser injusto ou indolente, mas só os males que podem causar mágoas profundas ou destruições; isto é, só no caso de eles surgirem não muito longínquos, mas próximos e prestes a acontecer; os males demasiados distantes não nos metem medo.<sup>150</sup>

Note-se, primeiramente, que tal emoção dá-se pela proximidade de um mal, uma vez que se teme aquilo pelo qual se possa ser atingido. Esse grande mal que “provoca mágoas profundas” não é digno de *phóbos* pelo simples fato de ser um mal, mas sim em virtude da iminência em nos atingir. No âmbito da tragédia, essa ideia da “proximidade” implicada no *phóbos* sinaliza um elemento fundamental para a efetivação da *kátharsis*, a saber, a “empatia” do público em relação ao “agente trágico”. Interessante notar que a ideia de “proximidade” também se revela fulcral para o conceito de *éleos* (piedade), efetivando também a “identificação” do público com o herói.

Vamos admitir que a “piedade” consiste numa certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afectando quem não merece ser afectado, podendo também fazer-nos sofrer a nós próprios, ou a algum dos nossos, principalmente quando esse mal nos ameaça de perto. É evidente que, por força das circunstâncias, aquele que está a ponto de sentir piedade se encontra numa situação de tal ordem que há de pensar que ele próprio, ou alguém da sua proximidade, acabará por sofrer algum mal, idêntico ou muito semelhante ao que referimos na nossa definição.<sup>151</sup>

A “empatia” é crucial na determinação da “piedade”, uma vez que esta não se trata apenas de uma sensibilização para com a dor alheia, mas ela advém do fato de se ver na mesma situação aflitiva daquele que sofre. Nesse sentido, aquele que se apieda se vê ameaçado pela possibilidade de ser atingido pelo mesmo mal, identificando-se, assim, com o agente trágico. Para serem despertadas as emoções de temor e piedade, o herói deve apresentar-

<sup>150</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior; Paulo F. Alberto e Abel N. Penas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, II, 1382b, 5.

<sup>151</sup> *Ibidem*, II, 1385b8.

se numa condição mediana de caracterização, isto é, o personagem deverá ser configurado numa posição equidistante da maldade e da bondade, não se excedendo em virtude nem em vileza, mas que apesar dessa “medida”, o herói deverá preservar, componentes éticos, que o determinem como um homem bom. Assim, a tragédia deverá, segundo Aristóteles, tratar de uma ação de sofrimento e desdita, sendo o agente mais propenso à bondade:

Primeiro e mais importante é que devem eles [os caracteres] ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em todas as categorias de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter da mulher] seja inferior, e os [escravos] genericamente insignificantes.<sup>152</sup>

O conceito de “bom” (*kréstos*), enquanto adjetivo atribuído ao herói trágico, está longe de ser um consenso entre os comentadores da *Poética*. Por um lado, acredita-se que tal termo tenha o sentido inequívoco de eticamente bom, por outro lado, refere-se à excelência, no sentido de fora do comum, do trivial. Alfredo Leme de Carvalho, em *Interpretação da Poética de Aristóteles*, propõe que o termo “bom” “não se refere à bondade moral, e sim a um grau de excelência, a uma intensidade maior de determinado predicado.”<sup>153</sup> Essa interpretação se próxima de uma concepção de *ethos* característica dos personagens de Shakespeare, o qual se inspirara “na paixão da vingança e do horror de Sêneca.”<sup>154</sup> A questão da excelência do herói diz respeito à sua excepcionalidade. A observação de que o caráter da

mulher e o do escravo são inferiores sinaliza para a excelência do heroísmo viril. Ao dizer que a “tragédia é imitação de uma ação de caráter elevado”, Aristóteles se refere a um modelo significativo de ação humana, a do “homem elevado” (*espoudaio*), investido de dignidade, virilidade e de coragem. Se o agente trágico se tratar de uma heroína, o seu caráter será posto no nível mais elevado do que é, para o homem grego, peculiar ao ser feminino, qual

<sup>152</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. XV, 1454a, 16-20.

<sup>153</sup> CARVALHO, A. L. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Ed. Rio Pretense, 1998, p. 151.

<sup>154</sup> BERTHOLD, M. *Op. Cit.* 312.

seja, as potencialidade de Eros. O mito de Pandora, sendo esta a mulher arquetípica, ensina a “bondade”, ou melhor, a “excelência” própria do caráter da mulher:

Então ordenou [Zeus] ao ilustre Hefesto que o mais rápido possível misturasse terra com água e ali infundisse fala e força humanas, e que moldasse, de face semelhante à das deusas imortais, uma forma bela e amável de donzela; depois ordenou a Atena que lhe ensinasse trabalhos, a tecer uma urdidura cheia de arte; a Afrodite dourada, que lhe espargisse a cabeça com graça, penoso desejo e inquietação que devora os membros. Que nela colocasse uma mente desavergonhada e um caráter fingido, ordenou a Hermes mensageiro, o matador do monstro Argos.<sup>155</sup>

O caráter da mulher, para o homem grego, miticamente, é concebido como um dom divino. Dois polos fundamentais estruturam o espírito da mulher, por um lado, no polo positivo, tem-se a beleza e a arte da tecelagem; por outro lado, no polo negativo, verificam-se os signos da passionalidade e da vileza. No entanto, essa oposição aparente revela uma profunda imbricação, de forma que cada polo é uma complementação e um desdobramento do outro. A beleza e a tecelagem seriam como que vernizes sedutores a esconder as inquietações provocadas pelo “penoso desejo”, presente de Afrodite, e o espírito desavergonhado e fingido, concedido por Hermes. As belas feições de Pandora e seu talento na arte de tecer seriam, para o imaginário grego, raízes arquetípicas de toda mulher. Arquetipicamente, a mulher está condenada a sofrer de desejo. Assim, a beleza e a tecelagem convertem-se em armadilhas da sedução. Por um lado, a beleza da mulher submete os homens, por outro, a arte de tecer liga-se à natureza do espírito que trama e que detém o “dom de iludir”.

Talvez a excelência da mulher heroica esteja na corajosa atuação dessas competências. Não é por acaso que as heroínas das tragédias trazem como marca de caráter e de ação o erotismo, enquanto presente de Afrodite, e a elevada capacidade de persuadir seus homens, ofertada por Hermes, o deus da comunicação e das negociações.

---

<sup>155</sup> HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro R. de Moura. Curitiba: Segesta, 2012, V. 60-68.

Desse modo, compreende-se que o processo de elaboração da tragédia, desenvolvido pela busca a uma perfeição formal, tem como principal ponto de interesse galgar a empatia do público, para que o efeito trágico, a catarse, seja deflagrado. Na junção produção-recepção, toda a tessitura poética deverá se compor em direção à sensibilização da plateia, a partir da motivação a uma “empatia” com a história contada na tragédia. Assim como as outras formas de imitação, a *mimesis* trágica advém de um desejo humano de conhecimento. Pela via corpórea do *pathos*, o público da tragédia poderá chegar à consciência trágica. A tragédia, figurando-se como um espelho aos olhos do espectador, possibilita ao indivíduo o conhecimento sobre a própria existência e sua condição trágica.

Como se viu, a estrutura da tragédia deverá convergir para o alívio, a *kátharsis* do *pathos* trágico. Parece oportuno considerar que Aristóteles rejeita o investimento gratuito na comoção. O sofrimento deflagrado pelas emoções de “temor” e “piedade” é antes de tudo um sofrimento associado ao prazer estético que a *mimesis* artística promove, pois como afirmou Aristóteles, a imitação é a primeira forma de elaboração de conhecimento, e é por isso que o homem se compraz com o imitado<sup>156</sup>. A catarse, para além do sentido de uma simples purgação de emoções, provê o homem de algum conhecimento, uma vez que a *mimesis* artística conduz à aquisição de saberes. Assim, entende-se que a noção de “sofrer com”, ou seja, da empatia trágica, proporciona o conhecimento pelo *pathos*, facultando um saber em nível de corporeidade, porque, como se viu no *De Anima*, “todas as afecções da alma se dão com um corpo — a ira, a gentileza, o “medo”, a “piedade”, a ousadia e ainda a alegria, amar e odiar”.<sup>157</sup> Nesse sentido, a *khátarsis* das emoções trágicas leva o público a alcançar uma compreensão, tanto noética, quanto estética (afetação sensível). Em síntese, essa relação entre *aísthêsis* e *nóêsis* constitui a base dos postulados da *Poética*.

Aristóteles nunca perde de vista que a estruturação formal do *mythos* (o enredo) não é autônoma. A *Poética* não tem como interesse teórico a forma pela forma. Para o estagirita, a tragédia só alcança sua excelência e

---

<sup>156</sup> Cf. *Poética*, IV, 1448b, 4.

<sup>157</sup> *De Anima*, I, 403a, 15.

significado mais profundo se tiver sempre em vista a codificação emocional do espectador. Somente assim o poeta trágico logrará a essência e a atmosfera que qualificam a sua poesia como trágica. Por conseguinte, graças à *khátarsis*, o espectador apreenderá significados que digam respeito à sua própria condição trágica. Não se trata apenas de reconhecer-se no personagem, mas, sobretudo, de identificar o próprio destino no dele. O herói, realizando o ato em lugar de alguém, leva-o à compreensão das possibilidades e dos limites. A purgação do sofrimento estético promove o prazer do conhecimento, uma vez que, engajado na aventura trágica do herói, o espectador se compraz com o belo da imitação artística de seu próprio destino. Mesmo que se trate de um prazer resultante de afecções dolorosas da alma, ele procede do caráter representacional, e não real, da obra artística. A possibilidade de ter diante dos olhos a imitação da própria condição trágica permite, após o mergulho emocional na trama, o distanciamento ou, melhor, a transcendência necessária ao conhecimento noético.

Atenta à relação estética e noética da tragédia com o espectador, Sandra Luna, a partir do tratado de Aristóteles, propõe que o percurso de produção do *mythos* pelos tragediógrafos gregos desenvolve-se por estratégias de racionalização do trágico. Segundo a autora, a *Poética* de Aristóteles advoga uma coesão interna do enredo para que este seja convincente, verossímil. Como a tragédia apresenta uma ação humana, é importante que tal ação apresente características que levem a plateia a se convencer e a identificar-se. Contudo, Luna observa a complexidade que envolve a forja lógico-causal da tragédia e os conteúdos ilógicos e irracionais que caracterizam o fenômeno trágico.

O fato é que, como estratégia poética de racionalização do trágico, a dramaturgia trágica revela-se fundamentada em duas pilastras, dois paradigmas representativos – um de racionalidade, outro de tragicidade. Interessante é que, embora o paradigma da racionalidade assuma a maior importância estrutural, já que a lógica que alicerça o drama é necessariamente a lógica racionalista, a própria noção de trágico reclama a presença efetiva de componentes sugestivos de tragicidade entendida e sua dupla articulação de *páthos* e inescrutabilidade racional. Não por acaso, os arranjos mais efetivos no universo trágico são aqueles nos quais os elementos sugestivos de tragicidade contribuem, a

um só tempo, para afirmar e para ofuscar a organização racionalista da trama.<sup>158</sup>

Nesse sentido, Luna considera que o poeta, em seu processo de criação, procura domesticar o trágico numa forma constituída por um método racionalmente elaborado. Essa tendência racionalista do processo de produção da tragédia é facilmente percebida a partir das orientações de Aristóteles, as quais, considerando os pressupostos da causalidade, da necessidade e da verossimilhança como fundamentais para o fazer poético, levam à compreensão de que o universo trágico, em sua representação artística, poderá ser racionalmente manipulado através do cálculo realizado pelo poeta na escolha dos elementos componentes do construto dramático. Assim, a noção de racionalização advém do fato de que a captação do imprevisível fenômeno trágico pela lógica de um enredo contribui para a inteligibilidade desse mesmo fenômeno. Porém, esse jogo estratégico, conduzindo à construção de uma forma artística, que traz como conteúdo principal o trágico, precisa também considerar elementos apelativos à comoção, à imprevisibilidade, à inescrutabilidade, os quais caracterizam o acontecer trágico. Assim sendo, nesse percurso racionalista de composição, o poeta terá de lançar mão de elementos efetivos de tragicidade, a qual se caracteriza pelo teor patético e pelo caráter de inescrutabilidade.

O conceito-chave de “verossimilhança”, dentro dessa noção de “racionalidade do trágico” deve ser apreendido no campo do plausível, e não do possível, isto é, do que é crível dentro da lógica interna do enredo trágico, do que na ordem do veraz do mundo externo ao texto. Nesse sentido, Aristóteles considera mais acertado “preferir às coisas possíveis, mas incríveis, as impossíveis, mas críveis.”<sup>159</sup> Isso significa dizer que o princípio da verossimilhança aponta para a importância das estratégias textuais de convencimento e sensibilização do público. Ao determinar que as ações a serem imitadas devem ser “possíveis segundo a verossimilhança e a necessidade”<sup>160</sup>, entende-se que uma ação será crível se resultar do arranjo coerente e coeso da estrutura do *mythos*. Portanto, a verossimilhança poética

<sup>158</sup> LUNA, S. *Arqueologia da Ação trágica, o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005, p.392.

<sup>159</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 145a.

<sup>160</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, IX,

não se identifica com os elementos mais próximos da realidade, mas sim com as ações que convençam o público pela plausibilidade em função da organicidade e da inteligibilidade do enredo. Assim, para Aristóteles, um acontecimento será plausível se resultar da lógica de causalidade, ou melhor, “da necessidade” organizadora do *mythos*.

Num primeiro momento, pode-se entender que o cuidado de Aristóteles acerca da preservação da verossimilhança se refere a uma inteligibilidade do *mythos*, isto é, se este se apresenta coerente e legível ao público. Se se avançar mais um pouco na interpretação da plausibilidade, pode-se considerar o componente da empatia como o “algo” crível, mesmo que seja impossível. A matéria trágica apresenta ações humanas limítrofes, que põem em questão a relação e o conflito de uma individualidade, o herói, com os interesses coletivos. Na tragédia *Antígona*, de Sófocles, na qual se apresenta uma crítica à concepção de lei (*nómos*) do Estado, tem-se uma heroína inelutável em sua decisão de cumprir a lei não escrita, mas legítima, fundamentada no *nómos* religioso, mesmo que, para tanto, tenha que se opor ao *nómos* do Estado, decretado por Creonte, em não inumar Polinices. Diante disso, podemos considerar que o plausível também tem a ver com as questões mais complexas e íntimas da natureza humana. É em função do reconhecimento da natureza ambígua humana, a qual se identifica e se revolta com suas estruturas de sobrevivência social, que se desenvolve o teatro “humanista” da Grécia antiga. Considerem-se as observações de Vernant e Vidal-Naquet a respeito dessa ostentação da dimensão humana na tragédia:

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana, que tem seus caracteres próprios e que, em consequência, os planos humanos e divinos sejam bastante distintos para oporem-se, mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação.<sup>161</sup>

A inteligibilidade de um *mythos* diz muito mais respeito à sua ligação a essas questões conflituosas do humano do que a uma fidelidade fotográfica

<sup>161</sup> VERNANT, J.P & VIDAL-NAQUET, P. 1999, p.23.

da realidade factual. Ademais, cada “estrutura de sentimento” de um dado contexto, formalizada na obra de arte, poderá ser apresentada pela forma poética mais condizente com os conteúdos das experiências e dos pensamentos experimentados de um dado contexto. A escolha por imagens fantasmagóricas ou surreais poderá expressar, plausivelmente, uma experiência humana trágica. As alegações que qualificaram o universo trágico de Sêneca como inverossímil e inconsistente parecem não atentar para essa questão da plausibilidade ligada à identificação do público com questões essenciais da condição humana.

O poeta, na tentativa de apreender em que medida as ações do personagem colaboraram com o evento trágico, tenta empreender relações de causalidade entre as ações do herói e o seu destino. A desventura do personagem se processa pela ambivalência de suas ações, nas quais estão implicados o poder de escolha humana e a intervenção das potências divinas, a *átê*, que, de certo modo, termina por tolher a autonomia do herói.

## 2.2. Filosofia do trágico

Schelling, de maneira não programada, teria sido o primeiro a refletir sobre o sentido do fenômeno trágico, em sua última das *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, de 1795. Se com a *Poética* se tem uma teoria normativa da poesia trágica, com Schelling e os posteriores aprofundamentos de Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche, a tragédia será utilizada como *corpus* de reflexão sobre o sentido e a sabedoria do trágico e suas determinações na *práxis* humana.

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas com Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. (...) Até hoje os conceitos de tragicidade e de trágico continuam sendo fundamentalmente alemães.<sup>162</sup>

A partir das reflexões sobre o trágico e a tragicidade, alcança-se a concepção de que o “fator trágico aparece como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, dimensão fundamental da existência”.<sup>163</sup>

Schelling desenvolve suas reflexões a partir das categorias aristotélicas da *práxis* e do *ethos*, isto é, da ação e do caráter (em termos modernos, da subjetividade). Para Schelling, o herói trágico investe numa tentativa de liberação contra a sujeição de forças extra-humanas. Mesmo subjugada a tais forças, a liberdade é reafirmada pelo poder de luta do agente, que, ao optar pela pugna, termina por revelar uma certa voluntariedade, de modo a não ser, de todo, subordinado aos deuses. Contudo, Schelling reconhece que a dimensão do trágico revela que essa vontade de liberdade termina por voltar-se paradoxalmente contra o herói.

A tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, eleita por Aristóteles como a tragédia perfeita, é representativa dessa ambiguidade do fenômeno trágico. Édipo decide, deliberadamente, investigar o assassino do rei de Tebas, seu próprio pai, e essa investigação leva-o à descoberta do seu crime, o parricídio. Édipo, ao determinar o próprio exílio e ao punir-se fisicamente, arrancando-se os olhos, age num jogo intrincado entre liberdade e subjugação, em que a “vontade” está mesclada com a subordinação tanto à maldição ancestral, que lhe predeterminara o parricídio e o incesto, como ao seu papel de rei, que tem como dever punir os criminosos e zelar pela integridade de seu reino. Em *Édipo Rei*, a resolução de agir por conta própria, ao mesmo tempo que manifesta a subjugação do herói ao destino, também revela a própria escolha de Édipo em receber a punição divina. Diante disso, vale a pena ressaltar que, conforme J-P Vernant, a inexistência de um termo grego apropriado à ideia de vontade é sintomática da “ausência, no plano psicológico, de uma categoria elaborada da vontade. Essa ausência, no plano da linguagem, sugere a falta de um conceito à ideia de ação voluntária, como fruto de uma livre escolha do indivíduo.”

---

<sup>163</sup> MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, p. 42 – 43.

Com isso, depreende-se que o entendimento grego respeitante às ações humanas se dá no reconhecimento de que as escolhas livres e pessoais se operam numa relação inextrincável com forças que estão para além do querer humano. No entanto, o fato de não haver uma palavra que expresse o conceito de “vontade-livre” não significa que o homem grego da antiguidade não tivesse o discernimento da dimensão propriamente humana das ações. Pelo contrário, os gregos parecem apresentar um conhecimento bastante refinado acerca da capacidade de o indivíduo apresentar condutas e práticas em que entram as forças próprias do eu e de suas idiossincrasias. Contudo, a consciência dessa liberdade se dá paralelamente ao reconhecimento de que o ser humano não é o “todo-poderoso” do universo e que o fluxo próprio da vida escapa às aspirações humanas.

Tudo indica que Em *Édipo Rei*, como em qualquer outra tragédia, seja ela sofocliana, senequiana, seja shakespeariana, o que está em pauta é a problemática da responsabilização do herói na instauração do sofrimento em sua vida, na medida em que a trama trágica ostenta a articulação conflituosa entre as ações, os quereres conscientes e as potências que escapam à consciência e à racionalidade humanas.

É da tentativa de entendimento dessa problemática entre uma “*práxis* transgressora” em que se mesclam a decisão consciente do indivíduo e as potências irracionais ou divinas que se edifica a ideia de trágico.

Enquanto conteúdo estético da tragédia grega, como observou Schelling, o trágico ou a essência da tragédia se dá “num conflito real entre a liberdade do sujeito e a necessidade. Tal conflito não se encerra com uma ou a outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas.”<sup>164</sup> Assim, o desenrolar do conflito trágico se encaminha para a superação do embate entre as condutas humanas e as forças divinas, tendo como fim uma “reconciliação” que leva ao retorno, à unidade primordial, a “liberdade-necessidade”. Não muito

distante de Schelling, Nietzsche também considera o termo “reconciliação”, no caso, entre as duas pulsões estéticas da natureza (o apolíneo e o dionisíaco) como essencial à tragédia grega.

---

<sup>164</sup> SCHELLING. A. SCHELLING. F. W. J. *Filosofia da Arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010, p. 316.

Nietzsche, em suas reflexões e conexões afetivas com a cultura grega, reconhece e defende que o a arte helênica alcançara um milagre com a tragédia ática, na medida em que nasceu e se nutriu do emparelhamento do impulso artístico apolíneo com o dionisíaco. Para compreender e explicar esse prodígio dos gregos, o filósofo utiliza-se dos nomes dos deuses Apolo e Dioniso, para explicar as forças que atuam na essência da arte trágica. No seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo* (1872), há duas reflexões basilares que concernem às origens da tragédia ática e ao seu declínio: primeiramente, deve-se entender como os gregos, segundo Nietzsche, “a mais bem-sucedida, mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver”<sup>165</sup>, teriam forjado a arte do pessimismo e do mito trágico; posteriormente, há que se pensar como a lógica e a logicização do socratismo teria contribuído com a fragilização da arte dionisíaca e, conseqüentemente, com o declínio da tragédia. Diante disso, Nietzsche abre o caminho de investigação acerca das origens e dos fundamentos da tragédia.

O principal objetivo de *O Nascimento da tragédia* consiste na busca por uma compreensão do que seria o dionisíaco, enquanto impulso artístico de contato com o ser ôntico, e sua relação com a dor e pesar do fenômeno trágico.

Antes de acessar a matriz dionisíaca, Nietzsche entende que é preciso, primeiro, destrinchar o elemento apolíneo, cujos modos se desdobram para o dionisíaco. O apolíneo relaciona-se com o mundo dos sonhos, enquanto procedimento poético natural e fisiológico da *psique*<sup>166</sup>. Os sonhos ou o universo da “bela aparência” revelam a pulsão criativa apolínea, cujo proceder se dá pela figuração, pela constituição de formas imagéticas.

A divindade da luz reina também sobre a bela aparência do mundo da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e

---

<sup>165</sup> NOTA PREFÁCIO.

<sup>166</sup> Cf. *Ibd.* p. 28.

mesmo das artes, à mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida.<sup>167</sup>

Embora alguns comentadores de *O nascimento da tragédia* sobreleve a relação do apolíneo nietzschiano com a racionalidade, o filósofo reforça que o deus solar está ligado às forças imaginantes, que movem a realidade onírica. A potência artística apolínea, assim como o oráculo de Delfos, em não incidindo diretamente sobre as formas, projeta-se na rota sinuosa do símbolo para franquear significados cifrados através do caminho indireto e plasmador da *mimesis* onírica e artística. Compreende-se, portanto, que Nietzsche faz uma defesa da imaginação, a qual, em conformidade com o espectro solar de Apolo, não se configura como uma aparência ilusória e alienante, mas como um instrumento peculiar de revelação e contemplação da “verdade superior”.

Mesmo imerso nos territórios da aparência e da fantasia, Nietzsche atenta que o mundo de Apolo é solar, não permitindo, então, o mergulho nas sombras do engano e da autoalienação, mas sim se associa ao *principium individuationis* como definido por Schopenhauer<sup>168</sup>. Tal princípio engendra a pluralidade das formas, no tempo e no espaço. Assim, a pulsão apolínea leva à configuração e “clareza” dos corpos. Na arte, Apolo atua pelo princípio da “bela aparência”. Ainda que esta apresente imagens terrificantes, como as que desfilam nos sonhos, e provoquem sensações de dor e sofrimento, haverá sempre, como fundo, o sentimento contemplativo, que a consciência mimética oferece, isto é, o *pathos* estético e sua catarses, como previra Aristóteles, na *Poética*. Não é por acaso que, por vezes, tal consciência surge em meio ao turbilhão assombroso e mítico dos sonhos e, então, consegue-se exclamar: “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”<sup>169</sup>

Se a potência artística apolínea identifica-se com o *principium individuationis*, da delimitação das formas, os corpos emoldurados por Apolo,

<sup>167</sup> NIETZSCHE, F. Op. cit. § 1, p. 29.

<sup>168</sup> Sobre o conceito de *principium individuationis* em Schopenhauer: “Servindo-me da antiga escolástica, denomino tempo e espaço pela expressão *principium individuationis*, que peço para o leitor guardar para sempre. Tempo e espaço são os únicos pelos quais aquilo que é uno e igual conforme a essência e conceito aparece como pluralidade de coisas que coexistem e se sucedem. Logo, tempo e espaço são o *principium individuationis*.” SCHOPENHAUER, A. O mundo como vontade e como representação. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005, II, § 23, p. 171.

<sup>169</sup> Ibid. § 1, p. 29.

no entanto, nutrem-se das imanências do terreno da indiferenciação ou, para recordar Bataille, do mundo da descontinuidade, da ruptura das delimitações formais do tempo e do espaço, em que “o subjetivo se esvanece em completo autoesquecimento” e se funde com o outro e com a natureza. Eis, portanto, o reino da embriaguez dionisíaca:

Sob a magia do dionisíaco, torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada, volta a celebrar a festa da reconciliação com seu filho perdido, o homem. (...) Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente, não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse, diante do misterioso Uno-primordial.<sup>170</sup>

O dionisíaco promove a ruptura do *principium individuationis*, contrariando, assim, o impulso apolíneo. O homem cria a beberagem narcótica do vinho para celebrar e se submeter a essa força artística da natureza, permitindo-se, com isso, diluir sua própria individualidade ou descontinuidade. O véu de Maia, que constitui as aparências, é retirado, e o homem se lança para um mergulho no Ser. É importante ressaltar que, em contato com a potência dionisíaca, o homem acessa o misterioso “Uno-primordial” pela via do corpo, da entrega à embriaguez e ao frenesi orgiástico de Dioniso.

Tendo definido o apolíneo e o dionisíaco como impulsos artísticos, que, “sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza”<sup>171</sup>, Nietzsche parte para uma compreensão desses dois princípios no seio da atividade humana de mimetização. Por um lado, o homem tem em si, como elemento psíquico natural, a competência figural onírico-apolínea, que independe de uma educação e treinamento intelectual de aprimoramento; por outro lado, em acordo com o dionisíaco, há o impulso humano para a ruptura das formas descontínuas e fechadas em si, isto é, uma pulsão de aniquilamento da própria individualidade, através de uma imersão em sentimentos místicos de apagamento do eu, para uma unificação com o “Todo-

---

<sup>170</sup> Ibid. § 1, p. 31.

<sup>171</sup> Ibid. § 1 p. 32.

primordial”, que, como se viu com Bataille, revela-se na experiência interior erótica.

A relação do apolíneo com o dionisíaco é de embate, mas também de complementaridade, “do mesmo modo como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e em que intervêm periódicas reconciliações.”<sup>172</sup>

Assim, segundo Nietzsche, na formulação da tragédia e do trágico, essas duas forças caminham lado a lado, enquanto energias primordiais da arte, movendo a dinâmica da criação artística trágica. Não é difícil supor daí uma relação erótica, em que Eros e Tânatos atuam como substrato da relação entre o apolíneo e o dionisíaco, na tragédia. O próprio Nietzsche associa essa relação com o coito, em que dois seres distintos se debatem e se entregam à violência e ao prazer do sexo, para a formulação de uma nova vida, no caso, numa obra de arte.

Diante disso, o artista forja sua obra pelo procedimento de imitação desses dois estados imediatos da natureza, podendo caracterizar-se como um artista “onírico-apolíneo”, ou como um artista “extático-dionisíaco” ou, enfim, como “apolíneo-dionisíaco”, o qual engendra a tragédia ática. A divina força de individuação das formas surge da necessidade de viver ante os temores e horrores do existir, que se revelam com a atuação das impiedosas Moiras. O impulso apolíneo da beleza, em embate contra a força bárbara e titânica da natureza, leva o grego a forjar o mundo ordenador dos deuses olímpicos. Como legitimação do viver, o homem grego se encaminhou para a elaboração de uma sabedoria do sofrimento. Homero, enquanto artista apolíneo, consciente do inescapável destino dos mortais, erigiu sua *mimesis* artística movido pelo impulso criativo do deus solar. O Aquiles homérico possui um profundo entendimento da condição trágica do homem, isto é, da morte como fim último, do aniquilamento inescapável da individualidade.

Contudo, o fluxo apolíneo forja a aparência da “bela morte” (*kalós thanatos*), só possível com a brevidade da vida heroica. Para Nietzsche, Homero, sendo um artista apolíneo, é um poeta ingênuo, no sentido de que cobre com o véu da bela aparência o fundo terrificante da existência, a morte.

---

<sup>172</sup> Ibid. § 1, p. 27.

A ingenuidade artística não é, aqui, entendida como ilegítima, a sabedoria do sofrer e do morrer é que constituem essa estética. A analogia com os sonhos e sua *poiesis* ilusória da imagem entra mais uma vez como forma de esclarecimento do princípio estético apolíneo. Diferentemente de Platão, que propõe o mundo da aparência como falso e alienante, Nietzsche compreende que “a vida é sonho”, a vida é o lançar do véu de Maia sobre o indistinto, para que, assim, constituam-se os fenômenos. Portanto, o pensamento nietzschiano se dá pela aceitação e louvor a essa realidade, na medida em que concebe que tal procedimento ilusório é próprio da natureza do “Uno-Primordial”.

O Uno-primordial, enquanto eterno padecente e pleno de contradição, necessita, para sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente, isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica.<sup>173</sup>

A vida é uma representação do Uno-Primordial, e o homem, em função do “apetite primevo pela aparência”<sup>174</sup>, reproduzindo a própria conduta da natureza, construiu seu mundo. A arte apolínea, assim como o sonho, é uma *aparência* da *aparência* e, para Nietzsche, é uma forma mais refinada de satisfazer o impulso primordial da configuração que trava constante batalha contra “o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco”.

Se, por um lado, o artista apolíneo tece sua obra com o véu de Maia, imbuído do prazer contemplativo das imagens, por outro, o artista dionisíaco opera seu processo criativo numa imersão completa na dor de se fazer informe, isento de imagem, fundido como o Todo. Para Nietzsche, o poeta lírico seria o tipo de artista dionisíaco por excelência, que, a partir da sua subjetividade, mesmo utilizando-se das imagens oníricas e simbólicas do mundo da linguagem poética e da imposição do “eu”, ou melhor, do eu-lírico, propositadamente, inteiramente mergulhado no sofrer, termina por encontrar a negação da subjetividade e da individuação. Assim, o sentimento ego-poético,

---

<sup>173</sup> Ibid. § 4 p. 39.

<sup>174</sup> Idem.

não é uma afirmação do “eu”, mas sim a celebração da redenção do único “Sujeito”.

Embora Nietzsche defina três tipos de artista, o *onírico-apolíneo*, o *extático-dionisíaco* e o *apolíneo-dionisíaco*, ele termina por afirmar que a matéria e essência da arte só podem ser constituídas pela junção conflituosa entre o apolíneo e o dionisíaco. Enquanto procriação de formas, a *poiesis* artística se dá pela forja de uma aparência, seja ela épica, plástica, musical, teatral, seja lírica. Contudo, entende-se, com Nietzsche, que essas individualidades formais se nutrem do fundo dionisíaco, que só vem à tona ao homem pela unidade das formas, as quais, por sua vez, só existem graças aos mananciais da continuidade do Ser. “Somente na medida em que o gênio, no ato da procriação artística se funde com o artista primordial do mundo é que ele sabe algo da perene essência da arte.”<sup>175</sup> Nesse sentido, o fenômeno trágico, em sua forma artística, dá-se na via de mão dupla em que transitam, concomitantemente, o apolíneo e o dionisíaco. A partir desse pressuposto, pode-se deslindar o emaranhado da relação entre o trágico e o erotismo, através do conflito procriador artístico entre o apolíneo e o dionisíaco.

Em função dessa contradição fundamental do trágico, a experiência erótica, operando-se pela fusão e pelo embate violento entre a descontinuidade e a continuidade, parece abrir ao homem a possibilidade de uma compreensão, em termos de corporeidade, das sutilezas e contradições da própria existência. Essa compreensão poderá ser produzida a partir do desenvolvimento de uma consciência trágica, através da qual o homem poderá aceitar a dimensão de não sentido da própria existência. A esse propósito, vale lembrar a definição de Cassirer acerca da condição contraditória do ser humano: “O homem não tem uma “natureza” de um ser simples e homogêneo. Ele é uma estranha mistura de ser e não ser. O lugar dele é entre esses dois polos opostos.”<sup>176</sup>

A partir da ideia de tensão e reconciliação de forças contrárias como constituintes do trágico, enquanto condição existencial do homem, pode-se

---

<sup>175</sup> Ibid. § 5, p. 47.

<sup>176</sup> CASSIRER, E. *Ensaio Sobre o Homem, introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 26.

aproximar do sentido de erotismo, enquanto um dos percursos trágicos fundamentais à vida humana.

### 2.3. O erotismo como fenômeno trágico

Para refletir acerca do erotismo como um fenômeno trágico, tem-se por pressuposição a ideia de que a experiência erótica, enquanto uma busca interior e psicológica, apresenta ao homem suas dificuldades e realidades mais profundas. Considerando-se, com Bataille, a possibilidade de uma coincidência originária entre o surgimento da consciência de morte e a transmutação da atividade sexual em erotismo, pode-se dizer que Eros é um deus trágico.

Baseando-se no *Érotisme* de Bataille, compreende-se que a experiência erótica é, a um só tempo, prazerosa e terrível, na medida em que promove, paradoxalmente, o gozo e a perda de todas as garantias que sustentam a integridade profana do “eu” descontínuo. Trata-se de um convite para uma morte, *la petite mort*, talvez só atingível se tomada como aperitivo da grande morte. *Pourrais-je vivre pleinement la “petite-mort” sinon comme l’avant-goût de la mort finale?*<sup>177</sup> Nesse sentido, o erotismo e seus fundamentos na excitação sexual aproximam o homem, corporal e psiquicamente, das instâncias de sua própria cosmogonia.

A reprodução sexual, enquanto arquétipo que move as representações simbólicas estruturantes do erotismo, realiza-se num jogo de ambiguidades entre morte e vida; as células sexuais, dissolvendo-se umas na outras, destituem-se da condição individual, morrem, para, então, gerar um novo ser. Em termos batailleanos, essa contradição constitui a gênese das representações imagéticas que nutrem o erotismo.

Ao tratar da corporeidade, no capítulo anterior, identificaram-se, a partir de Aristóteles, no *De Anima*, as raízes sensíveis do desenvolvimento cognitivo humano. Ao chegar à teoria do imaginário, identificou-se que as bases que estruturam o imaginário humano situam-se em gestos dominantes,

---

<sup>177</sup> BATAILLE, G. 2012b, 45. “Poderei eu viver plenamente a “pequena-morte” senão como um aperitivo da morte final?”

os quais servirão de matéria para as elaborações dos símbolos e de seu fluxo linguístico, o mito. Diante disso, torna-se compreensível a interpretação feita por Bataille, ao se considerar a realidade celular do organismo como fonte “corporal” para as elaborações psíquicas da experiência interior do homem. Assim, compreende-se que o universo orgânico e motor que envolve a reprodução opera gestos fundamentais, os quais corresponderiam aos esquemas motores de acasalamento, que serão transformados em representações imagéticas pelos esquemas (*schèmes*), cuja atuação se dá pela transmutação afetiva desses gestos em imagens arquetípicas. Destarte, pode-se considerar a formação do erotismo como um desdobramento da dominante reflexa do acasalamento, que, assimilada e acomodada na *psique*, funda as disposições e representações eróticas.

O corpo, como fonte de forja de Eros, transpõe suas instâncias de animalidade para uma elaboração propriamente humana da sexualidade, a qual passa a atuar eroticamente como experiência interior, projetada nos símbolos e mitos. Vê-se, portanto, que a experiência erótica e sua representação na arte provêm de uma conduta de questionamento do que está posto regularmente na vida, cujos axiomas se encontram nas instâncias corporais, enquanto referências primeiras do *cogito*. O Erotismo, ao surgir à consciência pela dúvida, traz consigo essas referências pré-reflexivas, incrustadas na carne. Para Bataille, *la petite-mort*, registrada arquetipicamente no corporal, é determinante dessa dúvida, que desestabiliza a segurança do mundo profano. Num impulso de vida, com Eros, o indivíduo se lança à continuidade da morte, para um possível retorno numa nova configuração, isto é, o não ser como possibilidade do ser. Daí se extrai o próprio sentido de Eros, como força cosmogônica de criação e de transformação, só possível pela instauração de uma violência, na medida em que as transformações operadas pela experiência erótica passam necessariamente pela via da transgressão de uma ordem anteriormente firmada, a qual será rompida violentamente.

Se se considerar que o erotismo se orienta pelos ritmos do reflexo dominante de acasalamento, numa cultura que não concorda com tais

reflexos, as motivações eróticas poderão irromper na contramão das determinações culturais, pela transgressão. É nesse sentido que Freud justifica sua afirmação de que o homem civilizado termina por ser um neurótico. Talvez, limitando-se à condição do homem europeu de uma dada época, Freud entende o recalçamento da libido como fonte de toda neurose.

Na teoria durandiana, entende-se que há um prolongamento e uma confirmação dos gestos axiais na cultura. Nesse sentido, Bataille considera que a continuidade sagrada do erotismo é transmitida, culturalmente, pela estrutura ritual do sacrifício, em que as condutas celulares sexuais, que se operam pela dissolução da individualidade dos gametas para o surgimento da nova vida, são recodificadas pelo rito, a partir de sua abertura ao ilimitado e à continuidade através da morte sacrificial. O ritual também é a materialização, na corporeidade ritual (a configuração sagrada das vísceras e do sangue) daquilo que Bataille considera como a “verdade da vida”, que, para ele, consiste na concordância da vida com a morte. Tratar-se-á, mais detidamente, da relação entre erotismo e sacrifício, quando se analisar a tragédia de Sêneca, pela perspectiva do *Théâtre de la Cruauté*, de Antonin Artaud. Por ora, pretende-se apenas anunciar, com essa pressuposição, que a tragédia de tema erótico, como se verá na análise da *Fedra* de Sêneca, enquanto uma estrutura ritual, lança ao público essa realidade da continuidade à descontinuidade, tendo a transgressão erótica como mote.

A experiência interior do erotismo constitui um estado de êxtase, de embevecimento, entendida por Bataille como uma experiência mística, contudo, livre de qualquer apego confessional. Para o filósofo, trata-se de uma experiência nua, anárquica, independente de doutrinas e seus dogmas. Como experiência desregrada, nasce da necessidade humana de pôr tudo em questão, malgrado as crenças e orientações religiosas e sociais. Nesse sentido, o erotismo brota da quebra de qualquer pressuposto, sejam eles científicos sejam religiosos. Com efeito, o erotismo nada releva, é uma experiência que *ne mène à aucun havre mais à un lieu d'égarement, de non-sens*.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> BATAILLE, G. 2012, p. 15. “Uma experiência que não leva a nenhum paraíso, mas a um lugar de perdição, ao absurdo.”

Como se viu, a teoria de *L'Érotisme* se desenvolve no sentido de identificar o erotismo, não objetivamente, mas enquanto um aspecto da vida interior do homem. Contudo, Bataille aponta que, mesmo interessado na experiência subjetiva do erotismo, há um acordo necessário e inescapável com a objetividade, uma vez que a experiência do sujeito não se desvincula do objeto.

É por isso que sua abordagem apresenta um certo tom subjetivo, numa tentativa de aproximação dessa dimensão íntima que aciona as forças do erotismo. Essa conduta parte de uma escolha metodológica coerente com suas tendências à fenomenologia. O autor considera que a experiência profunda do filósofo é uma fonte de conhecimento, na medida em que falar de erotismo e seus aspectos sagrados, sem qualquer substância pessoal, pode levar a trabalhos insípidos e sem vida. Isso não significa um relaxamento da objetividade científica, mas é preciso tomar consciência que a experiência pessoal atua nas produções intelectuais, malgrado as intenções objetivas.

No entanto, é com a consciência da irreducibilidade dessa experiência que talvez se alcance a posição de uma *cogito* transcendente. O estudioso, mesmo imerso no fenômeno de estudo, pode alcançar a visão analítica de “fora”. Nesse sentido, o pensamento batailleano identifica-se com uma filosofia fenomenológica, porque assume e considera a existência física do pensador, no tempo e no espaço, para depois operar uma racionalização (redução fenomenológica) dessa condição.

Merleau-Ponty, em suas interrogações em torno da crise das ciências humanas, clarifica como a experiência temporal e encarnada do sujeito-pesquisador pode contar, favoravelmente, ao estatuto das ciências, sem que a pesquisa caia num subjetivismo. Para tanto, vale lembrar como se processa o método da redução fenomenológica, que, mesmo considerando as vivências do pesquisador, procura garantir à filosofia o estatuto de ciência fundada na reflexão racional. Para alcançar a amplitude da causa filosófica, cabe ao filósofo suspender, mas também creditar as realidades que o guiam como sujeito psicofísico.

Mais les suspendre n'est pas les nier et encore moins nier le lien qui nous rattache au monde physique, social e culturel, c'est, au contraire, de le *voir*, en prendre conscience. (...) La

réduction phénoménologique du pacte qu'est bien la rupture établie par la vie entre notre pensée et notre situation physique ou social individuelle, ne nous fait pourtant pas trouver en quelque sorte le temps et passer au-delà du temps dans un domaine de pure logique ou de pensée pure. Jamais on dépasse au-delà du temps. Husserl admet seulement qu'il y a plusieurs façons de vivre le temps.<sup>179</sup>

Portanto, deve-se tomar em conta que o filósofo está no mundo e, por isso, não lhe é possível, enquanto sujeito encarnado, uma absoluta transcendência reflexiva. Mediante essa condição, o estudo assume o risco de balancear a matéria subjetiva com os dados objetivos inscritos no processo de seu ato reflexivo. Não se podem descartar os elementos históricos e objetivos necessários ao estudo do erotismo.

Os significados e as representações do corpo, as práticas religiosas e suas interdições, são cultural e historicamente definidos, e sem isso o próprio sentido de erotismo é intangível. Mas como Bataille visa a elementos universais da postura erótica humana, ele considera as suas próprias possibilidades em relação a essa postura.

Diante disso, entende-se que o estudo da tragédia deve considerar, assim como orientou Aristóteles, os aspectos da produção e da recepção. Enquanto *mimesis* artística de uma subjetividade, uma coletividade específica (o herói e seu povo) e registro documental da produção de um dado sujeito histórico (o autor), a tragédia enuncia sua matéria ficcional a públicos diversos, separados por séculos de história. Pensar no erotismo e sua face trágica, na tragédia, consiste também em considerar ou deduzir a recepção contemporânea ao período de produção e a recepção atual.

Como se sabe, o estudo do trágico precisa considerar o efeito sobre o público, o *pathos* trágico. Portanto, investigar o erotismo e o trágico na tragédia antiga implica também considerar o desenvolvimento histórico de ambos os conceitos. Com Bataille, alcança-se o entendimento de que o

---

<sup>179</sup> MERLEAU-PONTY, M. "Sciences de l'homme et la phénoménologie." IN: *Ouvres*. Paris: Gallimard. 2010, p. 1210-1211. Mas suspendê-lo não é negá-lo e, menos ainda, negar o lugar que nos liga ao mundo físico, social e cultural. É o contrário, é vê-lo e tomar consciência. A redução fenomenológica do fato que é a ruptura estabelecida pela vida entre nosso pensamento e nossa situação física, social ou individual, não nos faz, contudo, encontrar o tempo e ultrapassá-lo, num domínio de pura lógica ou de pensamento puro. Nunca ultrapassamos o tempo. Husserl admite, somente, que há várias formas de viver o tempo. (Tradução livre)

erotismo advém do desenvolvimento de uma tendência humana a tudo questionar. Por isso, o erotismo está tão ligado ao conceito de transgressão e de subjetividade, porque se opera em função das dúvidas instauradas sobre a realidade profana da vida (em termos batailleanos), em relação às suas normas de produtividade.

Com Nietzsche, viu-se que a essência da tragédia, o trágico, constitui-se do embate e da complementaridade dos impulsos naturais de ordem e desordem, isto é, de configuração apolínea e diluição dionisíaca. A leitura de Bataille sobre o erotismo se identifica com essa polaridade complementar vista em Nietzsche. As noções de “descontinuidade” e “continuidade” podem corresponder, respectivamente, ao “apolíneo” e ao “dionisíaco”. Nesse sentido, o erotismo, como uma experiência interior ligada ao sagrado, constitui um drama, um conflito, entre essas duas forças, no foro íntimo de cada indivíduo. Essa coincidência de contrários resultará numa passagem, seja ela transitória, seja definitiva, à continuidade, ao dionisíaco. Por isso, pouco importa se, na tragédia, o final da trama seja feliz ou infeliz. O que conta é essa experiência elementar, ainda que transitória, da diluição das formas configuradas do “eu” nos líquidos sagrados da informidade. Assim, entende-se que o erotismo se dá por esse paradoxo original, cuja dinâmica está na colisão e concordância, a um só tempo, entre as forças genésicas do “ser” e do “não ser”, ou melhor, em termos simbólico-figurativos, de Eros e Tânatos. Com o instinto de morte definido por Freud, o embate erótico é uma afirmação da vida enleada à pulsão que o indivíduo tem de retornar ao inorgânico, talvez para dele extrair suas substâncias originais.

O erotismo, em suas conexões com o coito e com a morte, é a experiência gozosa que leva o homem a mergulhar nos mananciais contraditórios da vida. Sendo uma experiência que atua na realidade psíquica, ele é a conflagração, na corporeidade (considerando-se aqui a abrangência do conceito de conhecimento como o resultado do jogo entre as raízes das sensações, as elaborações da percepção e suas trocas com o plano da consciência) do conflito biológico entre Eros e Tânatos.

Segundo Bataille, essas duas forças se dão a ver e a sentir na pequena morte orgástica, enquanto um *avant-goût* da imersão do indivíduo na

continuidade definitiva da morte. “*La violence de la joie spasmodique est profondément dans mon coeur. Cette violence, en même temps, je tremble de le dire, est le coeur de la mort: Il s’ouvre en moi!*”<sup>180</sup> É nesse sentido, de uma identificação da “pequena-morte” como prelúdio da morte final, que Bataille orienta para uma apreensão do erotismo como fenômeno do trágico.

#### 2.4. Erotismo e tragédia

O erotismo, como experiência interior, implica numa transgressão essencial contra as autoridades, os valores e as fronteiras do humano. É uma experiência conduzida e orientada por si mesma, *vécue jusqu’à la transe*.<sup>181</sup> Esse transe, resultante da fusão entre sujeito e objeto, mina as categorias do pensamento discursivo. Nesse sentido, a experiência erótica interior, partindo do eu que pensa e sofre, estabelece um lugar de diluição das categorias do sujeito e do objeto.

Diante do perigo e do pavor das águas contínuas, o homem renunciou a fusão ardente para preservar sua necessidade das formas descontínuas da cultura.

Contudo, ao mesmo tempo, uma nostalgia primordial produz, culturalmente, as vias de acesso à continuidade perdida, pelo desejo de retorno ao indistinto original, que, em termos freudianos, constitui a pulsão de morte e suas imbricações com as pulsões de Eros.

Talvez pela impossibilidade de uma imanência absoluta, “como a água na própria água”, o homem forjou caminhos para se aproximar dessa fusão original, como as artes e as religiões, as quais terminam por ser ambíguas, não possibilitando um distanciamento completo da racionalidade. É por isso que os símbolos, ainda que busquem um contato com essas instâncias indizíveis, também se utilizam das potencialidades do pensamento discursivo. Possivelmente, é em função do seu contato mais intenso com as dimensões corpóreas articuladoras do imaginário que o símbolo ultrapassa as barreiras e

---

<sup>180</sup> Ibid. p. 46.

<sup>181</sup> “Vivida até o transe”. BATAILLE, G. 2012a, p. 21.

limitações dos conceitos, para, então, expressar os fluxos da continuidade ainda atuantes no ser humano.

Diante disso, supõe-se que são os signos “incrustados” no corpo que parecem agir mais eficazmente como mediadores da angústia que fundamenta a experiência erótica e o desejo pela indistinção. Como já se ponderou, é por essa conexão direta com o corpo que a “dramatização” ritualística e artística será um dos primeiros recursos que o homem se utiliza para exprimir o desejo de se desfazer no absoluto. Para Bataille, a “dramatização” é uma forma de comunicação humana para a exteriorização e comunhão coletiva da necessidade de mergulhos sazonais na continuidade sagrada, pelo sacrifício.

Na morte do animal, seu ser individual, descontínuo, era sucedido pela continuidade orgânica da vida, que a refeição sagrada vincula à vida comunal da assistência. Um odor de bestialidade subsistia nessa deglutição ligada a uma explosão da vida carnal e ao silêncio da morte. (...) É geralmente próprio do sacrifício harmonizar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada à morte, mas, no sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado. Hoje o sacrifício sai do campo de nossa experiência: devemos substituir a prática pela imaginação.<sup>182</sup>

Bataille atenta para a dificuldade de se compreender a totalidade do sentido sagrado do ato sacrificial, uma vez que ele já não faz mais parte de da experiência cultural. O sangue, a matança e o esquartejamento provocam a náusea, de forma que se perde a reversão da náusea para a piedade (devoção) sagrada. A única forma de compreender essa dimensão sagrada da carne imolada é através da imaginação. Para tanto, Bataille propõe uma aproximação do sacrifício com o ato sexual.

O sacrifício substitui pela convulsão cega dos órgãos a vida ordenada do animal. O mesmo acontece com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos num jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes. A essa vontade ponderada sucedem os movimentos animais desses órgãos cheios de sangue. Uma violência que escapa ao controle da razão anima esses órgãos, distende-os até o limite máximo e, de repente, é a felicidade que se atinge ao ultrapassar essa desordem. O movimento da *carne* excede um limite na

---

<sup>182</sup> BATAILLE, G. 1987, p. 60.

ausência da vontade. A *carne* é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência. A carne é o inimigo que nasce dos que são possuídos pelo interdito cristão.<sup>183</sup>

O que Bataille intenta com essa aproximação entre sacrifício e o “ato de amor” consiste em levar à compreensão de que a experiência interior, enquanto experiência sagrada, aproxima o homem ao “secreto do ser”, só possível pela violência, pela transgressão, pela plethora dos órgãos até a explosão da carne, em termos cristãos, pelo pecado, através da “carne indecente”.

O teatro, sendo uma “dramatização”, pela “carne viva”, de uma experiência humana, em nada se distancia da linguagem do sacrifício. Enquanto produção cultural, o teatro articula elaborações de signos pela exposição da carne. As associações dos signos com o corpo do ator-personagem é que configuram a forma própria do teatro. Assim, sua matéria e essência são a carne e o pensamento humanos. O teatro, ao se exprimir através de um mundo ficcional estruturado pela carne-palavra, põe diante do espectador um espetáculo concreto, corporal. Como observa Antonio Candido, sobre a *persona* dramática, “é o personagem que funda, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator)”.<sup>184</sup>

Nesse universo, em que se mesclam corpo e pensamento, encontramos as raízes eróticas, as quais parecem estar nas origens do teatro e em sua relação com os rituais orgiásticos de Dioniso. Pierre-Aimé Touchard (1903-1987), em seu livro *Dyonisos, apologie pour le théâtre*, publicado em 1938, apresenta reflexões sobre a permanente disposição humana para o espetáculo e seus desdobramentos no rito e no teatro. Para o autor, a dramatização aparece desde sempre numa posição privilegiada de comunicação e conhecimento. Forma carnal do teatro, que estabelece uma troca direta, de corpo para corpo, isto é, do corpo do ator para o corpo do público, não se limita a uma decodificação intelectual dos signos. Ela também se opera a partir de uma comunicação imediata, sensível, entre o público e o corpo do personagem que se desloca na cena. Segundo

---

<sup>183</sup> Ibid., p. 61.

<sup>184</sup> Ibid., p. 27.

Touchard, essa comunicação imediata diz respeito a um conhecimento irracional, de intuição direta, entendido como uma “participação”, como se cada espectador pudesse se desdobrar, ser um outro, assumindo a posição da persona em cena.

Essa noção de um conhecimento pela participação é mais claramente entendida se se considerar o conceito merleau-pontyano de “conhecimento encarnado”. No lugar de se considerar uma posição solipsista do espectador em relação a um espetáculo fechado em seu próprio mundo, tem-se aqui uma participação por uma “intencionalidade operante” tal como apreendida por Merleau-Ponty, a qual diz respeito à abertura dos componentes da sensibilidade e da percepção como estruturantes de conhecimento. Ainda que o indivíduo assista ao espetáculo na última fileira de cadeiras, as suas condições de conhecimento se dão não apenas pela atenção dada ao espetáculo, a decodificação dos signos passa também pelas contingências e indeterminações sensíveis, porque o corpo está presente, na dimensão irrefletida da cena e da partilha com a plateia. A intencionalidade do espectador aberta para a intencionalidade do ator instaura o canal da comunicação, não apenas promovida de forma intelectual, mas de modo integral, em que corpo e consciência são atuantes.

A partir da noção de relação de um “eu” com um “outro”, pode-se deduzir que as duas presenças, personagem e espectador, promovem uma comunicação erótica estética, que parece dizer respeito a uma fusão ficcional forjada, em que ator e espectador se comunicam “com” e “através” do outro, para uma posterior tomada de consciência. Tal fusão, segundo Touchard, resulta da “tensão dionisíaca”, que significa o envolvimento de identificação do espectador com o personagem, num processo consciente de embriaguez, em que o espectador se deixa conduzir pela cena, a qual lhe apresenta homens agindo no limite de suas possibilidades. Essa situação limítrofe, assim como ocorre com a tragédia ática, põe à mostra um ato da transgressão, o erro trágico, e a abertura para a morte, seja ela física, seja simbólica, como condição humana:

Qu'il s'agisse de la tragédie, de la comédie ou de la farce, du mélodrame ou de l'opéra, ils [les genres] n'ont qu'une fin: représenter l'homme en état d'ivresse et ils ne se séparent

que selon les divres genres d'ivresse auxquels l'esprit human peut se livrer. Entendons-nous biens pourtant sur ce mot d'ivresse. Il ne s'agit pas, cela va de soi, d'une sorte de divagation anarchique par laquelle l'homme se laisserait posséder. Il y a quelque chose de plus profond, de plus actif dans l'ivresse et dans ce moment fugitif de l'ivresse qui précède l'abandon total: l'homme sans avoir perdu la maîtrise de soi, constate au contraire une étonnante hypertrophie de sa puissance et perd conscience des obstacle matériels ou moraux qui s'oppose soit à la passion, soit à se rêves.<sup>185</sup>

Não muito longe das reflexões de Nietzsche, Touchard enxerga, no teatro, as duas pulsões estéticas da arte, a de figuração apolínea e a do transe dionisíaco. Para o autor, o teatro, através da articulação de suas duas instâncias miméticas, a saber, a literária e a encenação, possibilita, ao homem, o confronto com o seus limites transgressores, tendo o personagem como ser duplo. A embriaguez dionisíaca provocada pelo teatro é uma embriaguez estética, que permite um contato consciente com a inesgotabilidade do fundo dionisíaco do mundo. Nesse sentido, a estética trágica traz como princípio do belo a objetivação do dionisíaco pelo princípio de configuração, o apolíneo, ou melhor, pela urdidura da *mimesis* poética e cênica. Como a ação transgressora se apresenta como *leitmotiv* da arte dramática, certamente o erotismo será uma de suas principais matérias poéticas.

Considerando o sentido nietzscheano de estética, a transgressão é o “erro” ou o “mal” que desestabiliza a integridade do indivíduo. Essa transgressão é expressa pela noção de “erro trágico” do herói, isto é, a *hamartia*, que, para Aristóteles, consiste numa decisão mal-calculada do herói, a qual deflagrará o trágico. Na *Poética*, a noção de *hamartia* tem o sentido de uma ação que gera consequências danosas ao herói. O teor da *hamartia* aristotélica só é compreendido pela noção de ironia trágica. Em

<sup>185</sup> Que seja tragédia, comédia ou farsa, melodrama ou ópera, os gêneros teatrais têm um único fim: representar o homem em estado de embriaguez. Os gêneros só se diferenciam segundo os diversos modos de embriaguez, aos quais o espírito humano pode se render. No entanto, entendamos bem a palavra “embriaguez”. Não se trata de uma divagação anárquica, pela qual o homem se deixa possuir. Há algo mais profundo, mais ativo na embriaguez, nesse momento de embriaguez fugitiva que precede o abandono total: o homem, sem perder o controle de si, constata, contrariamente, uma surpreendente hipertrofia de sua potencialidade e perde a consciência dos obstáculos materiais ou morais que se opõem, seja à sua paixão, seja aos seus sonhos. (tradução livre) (TOUCHARD, P-A. 1949, p. 20)

Édipo, por exemplo, o herói comete uma ação, acreditando que suas ações são benéficas para o povo e consequentemente para si próprio. No entanto, a sua busca pelo assassino de Laio determina sua própria condenação. Tebas não deixa de ser libertada da peste provocada pela Esfinge, mas Édipo descobre o seu ato parricida.

Contudo, subjacente a essa noção de *harmartia*, há um elemento ético fundamental, constitutivo do *éthos* do herói grego, que consiste na sua arrogância semidivina. Tal postura excita o herói a atitudes desmedidas, definidas pelo termo grego *hybris*, a ação que contradiz os limites impostos pelos deuses. É exatamente a *hybris* que determina a noção de transgressão heroica. Mesmo nas formas de *harmatía* que parecem mais fatalistas, aquelas do tipo erro-polução, em que o herói é movido pela *átê*, à maldição divina, não se confirma uma passividade absoluta do agente trágico, uma vez que é através da *hybris* humana que a *átê* encontra o meio de se instalar na vida do herói.

A *hybris* como desmedida, quebra de limites, dentro da matéria erótica, consiste exatamente no componente ético que levará à *hamartia*. Para uma análise das transgressões eróticas, que segundo Bataille se ontrapõem à tendência humana de cercear a morte e a sexualidade, pode-se deduzir que a *hamartia* adquire nuances que dizem respeito ao grau de comprometimento e entrega aos desejos sexuais e de morte. Possivelmente, a dimensão trágica nas tragédias eróticas – considerando-se que o trágico se revela, assim com propunha Nietzsche, no conflito entre o prazer da configuração (o apolíneo) e o desejo pelo aniquilamento das formas (o dionisíaco) – revela-se pelo conflito entre interditos e transgressões vivido pelo personagem, sendo a ação transgressora o ato deflagrador do trágico.

# CAPÍTULO III

## A TRAGÉDIA DE SÊNECA

### EROTISMO, CORPO E CRUELDADE

#### PARTE I: Sêneca e o teatro da carne

Lúcio Anneu Sêneca (4a.C ? – 65d.C), mais conhecido pelos seus escritos morais e filosóficos de orientação estoica, tem também uma significativa produção de poesia dramática, de gênero trágico. Na história da tragédia latina, os textos de Sêneca são os únicos nos foram legados integralmente. Dez tragédias sobreviveram sob sua autoria, a saber: *Hércules Furioso* (*Hercules Furens*), *As Troianas* (*Troades*), *As Fenícias* (*Phoenissae*), *Medéia* (*Medea*), *Fedra* (*Phaedra*) , *Tiestes* (*Thyestes*), *Agamêmnon* (*Agamemnon*), *Édipo* (*Oedipus*), *Hércules no Eta* (*Hercules Oetaeus*) e *Otávia* (*Octavia*). Dentre essas obras, *Hércules no Eta* e *Otávia* são de autoria duvidosa. Acredita-se que tenham sido escritas por imitadores posteriores. Quanto ao período de produção e encenação das tragédias senequianas, não é possível firmar datas. Em Quintiliano, em suas *Instituições Oratórias*,<sup>186</sup> existe uma referência que sugere o início dos anos 50 (século I d.C) como possível momento de produção.

Como único legado remanescente de um gênero bastante consagrado na Roma antiga, a obra de Sêneca nem sempre recebeu avaliações justas de sua estética literária. Acredita-se que isso se deva ao fato de que a tragédia senequiana não parece se enquadrar facilmente às categorias de grande parte da teoria do drama, cujas bases e origens se encontram na *Poética* de Aristóteles. Pelo seu teor ultrapatético, cruento, horripilante, o Sêneca trágico foi visto como arremedo dos tragediógrafos gregos, tidos como superiores, por estarem mais de acordo com as proposições da *Poética*. Mesmo que Aristóteles tenha composto sua teoria a partir da interpretação e

---

<sup>186</sup> Institutiones VII, 3, 31.

categorização da *mimesis* trágica grega e, obviamente, não da latina, o mau emprego das categorias aristotélicas à obra de Sêneca gerou a incompreensão de uma obra que apresenta uma *mimesis* trágica particular, indispensável ao estudo do drama ocidental e do conceito de trágico.

Na verdade, Sêneca compõe um tipo de tragicidade romana, característica das estruturas de pensamento e de sentimento de seu contexto, que são distintas da estética grega analisada por Aristóteles. Parece que, na perspectiva de uma tradição do teatro trágico, Sêneca nela se inclui como que atingindo zonas limítrofes de composição, de modo a tornar algumas categorias dramáticas determinadas por Aristóteles, reformatadas, remoduladas, ao ponto de tornar-se, por vezes, irreconhecíveis. Se se considerar o caráter-médio como sendo um ideal de composição da *persona* trágica na *Poética*, em Sêneca há um excesso no caráter dos personagens. Mesmo assim, ainda é possível vislumbrar nuances do que está na base da noção aristotélica de *ethos*, a qual consiste na identificação de tom de humanidade no caráter dos personagens, cujo sentido, na *Poética*, volta-se para a possibilidade dúbia de o homem pender tanto para o bem como para o mal. Nesse sentido, acredita-se que a *Poética* parece dar conta da estética excessiva, ultrapatética de Sêneca.

O conceito de “ultrapatetismo”, desenvolvido por Erich Auerbach, para definir alguns aspectos da estética latina, no período pós-clássico, esclarece, numa perspectiva sócio-histórica, da estética literária romana, esse quadro excessivo do trágico em Sêneca. Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Auerbach aponta que o “ultrapatetismo” consiste num procedimento mimético que se caracteriza por um forte apelo a emoções de medo e horror através da desfiguração fantasmagórica e horripilante da realidade.<sup>187</sup>

Segundo Auerbach, no contexto romano, os textos historiográficos pós-clássicos empenharam-se em desenvolver, em seus relatos, uma expressiva visualização do *horrível* dentro de um estilo pomposo, retórico, de forte apelo patético. A partir do estudo de um texto do historiador Amiano acerca de um

---

<sup>187</sup> AUERBACH, 2004, p. 44-65.

determinado motim plebeu, o autor de *Mimesis* aponta para a origem desse estilo horripilante na obra de Sêneca:

É evidente que a modalidade de representação de Amiano leva ao mais acabado desenvolvimento, algo que se anunciava desde Sêneca e Tácito, isto é, um estilo altamente patético, no qual o horripilante sensorial ganha destaque: um realismo sombrio e ultrapatético totalmente estranho à Antiguidade clássica.<sup>188</sup>

Esse “realismo sombrio” e “ultrapatético” que caracteriza a *mimesis* trágica senequiana deve-se a vários fatores que demarcam a identidade da produção literária romana. O *ultrapatetismo* se dá, sobretudo, a partir de um empenho retórico-descritivo com fins a presentificar uma realidade extremamente violenta. Desse modo, a cena trágica senequiana revela-se condizente com a estética do “exacerbamento do *pathos*”, o qual se caracteriza, em Sêneca, a partir de descrições imagético-sensoriais de cenas aterradoras de sangue e morte, na passionalidade convulsiva dos seus heróis, na exteriorização, ao nível do corpo, dos conflitos existenciais vividos, na hiper-erotização presente na descrição física de determinados personagens. É em função dessa característica estética e estilística que a obra de Sêneca terá uma difícil aceitação na tradição crítica do gênero trágico, sobretudo pelas críticas e teorias teatrais neoclássicas, as quais adquirirão maior força na França do século XVII.

De acordo com a perspectiva neoclássica, falta em Sêneca uma certa “perfectibilidade” dramática e teatral, o que levará a um alheamento de sua obra em relação à história oficial do teatro. Prova disso é que a maioria dos compêndios críticos e históricos consultados dedica pouquíssimas páginas à obra trágica de Sêneca. Apesar de alguns avanços, ainda é presente o descuido em relação ao gênero trágico romano. O compêndio de Marvin Carlson<sup>189</sup>, por exemplo, dedica apenas oito páginas à tradição latina, dentre as quais a obra dramática de Sêneca, mesmo sendo o único legado do gênero trágico romano, é mencionada apenas uma vez. Isso se verifica também num outro compêndio de notoriedade, o *História Mundial do Teatro*

<sup>188</sup> AUERBACH. op. cit., p. 52.

<sup>189</sup> CARLSON, M. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 38.

(1968), de Margot Berthold, no qual, ainda que se proponha a uma história vasta do teatro, abordando manifestações de todos os continentes, não se apresenta uma investigação mais detida à tragédia romana, limitando-se a umas poucas alusões, quando trata dos ecos da cultura latina no teatro elisabetano.

Como se sabe, Sêneca foi umas das principais influências clássicas para Shakespeare, que articulou uma série de estratégias ficcionais e teatrais preconizadas por Sêneca. A esse respeito, Margot Berthold afirma que parte dos personagens de Shakespeare, como na peça *Titus Andronicus*, “está embebida na paixão da vingança e do horror de Sêneca.” Diante dessa comprovada assimilação de alguns componentes estéticos da tragédia de Sêneca por Shakespeare, o universo ficcional senequiano, com toda sua fantasmagoria e horror, foi um campo fértil de formas trágicas a serem aproveitadas e remodeladas.

Ainda sobre a crítica ao Sêneca trágico, no compêndio de René Pichont, *Histoire de la Littérature Latine*, publicado em 1897, encontra-se um registro emblemático dessa tendência a eclipsar a importância das tragédias de Sêneca para a história do teatro ocidental. Para melhor compreender a história da crítica senequiana, considerem-se as seguintes observações de Pichon:

C'est qui est pire, c'est qu'elle [sa tragédie] n'est pas, non plus, “de la vie”, la vraisemblance moral en est aussi absente que la logique dramatique. Précisément parce que ces oeuvres ne sont pas destinée à subir l'épreuve de la représentation, le poète se croit dispense de preter a ses personnages des sentiments vraie. Ses héros sont dehort de l'humanité.<sup>190</sup>

Esses argumentos resumem as principais alegações críticas e teóricas acerca das “falhas” de composição realizadas por Sêneca em suas tragédias. Ao apontar a falta de verossimilhança, a ilogicidade dramática, a falta de teatralidade e a desumanidade de seus heróis, Pichon reproduz as

<sup>190</sup> PICHON, R. *Op. Cit*, p. 539 “O pior é que ela [sua tragédia] também não é “da vida”. A verossimilhança moral é tão ausente quanto a lógica dramática. Precisamente porque essas obras não são destinadas a passar pelo teste da representação, o poeta se crê dispensado de prestar a seus personagens sentimentos verdadeiros. Seus heróis estão fora da humanidade.”

abordagens feitas pelas teorias neoclássicas francesas, que idealizaram uma estética dramática pautada num engessamento das proposições de Aristóteles na *Poética*, sobretudo em função de um apego ao conceito de verossimilhança.

Como já foi apontado, as categorias aristotélicas, em Sêneca, não são de todo minadas. É exatamente esse *dehort de l'humanité* (fora da humanidade) que aparece como pedra de toque da crítica a Sêneca. O problema está nos conceitos de “monstruosidade” e “humanidade”, os quais não podem ser alheados do contexto de produção da obra e da matriz mítica, da qual as tragédias de Sêneca se alimentam. Definir o que é humano e desumano, numa perspectiva universalizante, diante das complexidades das culturas, parece um trabalho monumental e não se sabe até que ponto possível. Assim, para se definir o que propriamente se apresenta como humano numa obra literária, há que se considerar, além do contexto externo, o universo ficcional e sua própria lógica interna de composição, que, por vezes, contradiz ideologias dominantes.

### 1.1. O trágico senequiano: a mimesis do monstruoso humano

Conduzido pelas proposições filosóficas do Estoicismo, o poeta latino lança mão das paixões humanas para emoldurar a sua concepção de trágico. Enquanto filósofo estoico, Sêneca considera que a condição trágica humana dá-se por suas tendências passionais, isto é, o homem, em se deixando conduzir pelas paixões, chama para si o trágico. A cena senequiana converte-se, portanto, em um palco de paixões transbordantes, vertiginosas, as quais irão engendrar o trágico. Os excessos passionais dos heróis dão a ver um gestual convulsivo, irado, vertiginoso. É em função dessa caracterização passional que a crítica descreditou a humanidade dos heróis senequianos, ao ponto de considerá-los como figuras monstruosas.

O monstruoso foi tomado como pedra de toque do afastamento da tragédia senequiana da categoria estética da “verossimilhança”. Como observou René Pichon, os personagens de Sêneca estão fora dos horizontes

do humano. Trata-se de figuras vingativas, convulsivas, insanas, em virtude do alto nível de passionalidade que marca os seus caracteres. De fato, o nível de malignidade e de desejo que estrutura tais personagens é algo proeminente no conjunto da obra trágica de Sêneca. Diante disso, parece premente questionar: qual a medida do humano? Aquilo que se apresenta como transbordante, ou melhor, transgressor, não corresponderia de fato ao humano, em seu completo desnudamento?

Na afirmação de René Pichon acerca de uma “inverossimilhança moral” dos heróis senequianos, ele se refere à moldura do *ethos* dos personagens, que parecem exceder em malignidade e em vícios, depreendendo-se, portanto, nuances moralistas nessa afirmação crítica. Parece ter havido, aqui, mais um reducionismo ou exacerbação, pela crítica, da inescapabilidade da categoria aristotélica do caráter-médio, como moldura ideal de um herói trágico e o fundo ético que subsiste no *ethos* do agente trágico.

A eminência dada a essas marcas de caráter, na obra de Sêneca, pode ter levado a uma interpretação das personagens como caricaturas dos vícios humanos, o que afastaria o espectador de uma possibilidade de identificação genuína, uma vez que um personagem caricato não apresentaria qualquer grau de complexidade, podendo ser inteiramente boa ou completamente má, sem as nuances que favorecem a empatia do espectador para com o personagem. Contudo, o que se vê nas personagens de Sêneca é uma densidade humana subjacente a essa camada aparentemente caricatural. Essa dimensão profundamente humana parece se revelar nas entrelinhas do símbolo, cuja natureza mítica e onírica pode apresentar formas terrificantes e monstruosas. Nesse sentido, a verossimilhança senequiana liga-se à mimetização de comportamentos humanos condizentes com a Roma imperial da dinastia júlio-claudiana, conhecidamente marcada por uma ambiência sócio-política particular, em que atuam personagens igualmente excessivos e vertiginosos, como Calígula, Messalina e Nero.

A afirmação de René Pichont acerca do caráter de desumanidade dos personagens senequianos não deixa de tocar numa questão fundamental,

que consiste no emprego do “monstruoso” como categoria estética. O problema dessa crítica está no lastro dogmático que a sustenta. A recomendação de Aristóteles para que se evite o “monstruoso” na *mimesis* trágica se converteu, sob a ótica das pretensões realistas e intelectualistas, num dos principais argumentos contra a concepção de trágico moldada na *mimesis* senequiana. O termo monstro significa um “prodígio”, um evento ou um nascimento anormal, fora das leis naturais. Aqui se encaixa o sentido de monstruoso como uma aberração do natural. O prodígio, se se considerar que sua raiz etimológica, liga-se ao termo latino *prodigus* e refere-se a algo que é dispendioso para o equilíbrio natural, porque come em excesso ou é exageradamente grande.<sup>191</sup>

É exatamente na valorização da categoria do “monstruoso” que aparecerão, no século XX, abordagens mais atentas à constituição estética do teatro senequiano e suas singularidades. A interpretação da professora Florence Dupont, especialista em teatro romano, constitui um desses trabalhos que suscitarão uma reviravolta na fortuna crítica de Sêneca. A autora defende o “monstruoso” como categoria estética central, não mais como “erro” ou ilegitimidade artística.

O título de seu livro *Les monstres de Sénèque* (1995) já anuncia essa centralidade do “monstruoso” na sua análise sobre Sêneca. A partir de investigações sobre a história do teatro em Roma, a autora identifica, como ideia-chave do código teatral do teatro romano antigo, a questão da desumanização furiosa dos heróis. Nesse sentido, a *práxis* dos personagens trágicos romanos se desenvolve para compor *l’scenário d’une métamorphose*, um espetáculo de transformação de um ser humano num monstro.

Tomado pela cegueira de um “furor”, o personagem realizará um crime terrível, incompreensível para as representações das ações entendidas como “humanas”, de forma que só poderá ser apreensível dentro do universo do monstruoso. Assim, “la notion-clef autour de laquelle s’organise le récit est

---

<sup>191</sup> Cf. Definição do verbete latino *prodigus*: pródigo, dispendioso, enorme, demasiadamente grande; *ne prodigus obsit* (para que não seja prejudicial pelo fato de só comer) TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 2002, p. 691.

celle du *furor*, car tout héros tragique deviant un *furiosus* pour accomplir le crime qui fera de lui un monstre.”<sup>192</sup>

Diferentemente da tragédia grega, mesmo que esta trate de ações criminosas exponenciais, como o infanticídio realizado por Medeia, na peça homônima de Eurípedes, por exemplo, a ira da personagem eurípideana é bem diferente do *furor* que acomete a Medeia de Sêneca. A personagem grega parece hesitar muito mais na sua decisão de matar os próprios filhos do que a furiosa Medeia senequiana.

Medea nunc sum; creuit ingenium  
malis: iuuat, iuuat rapuisse  
fratrum caput, artus iuuat  
secuisse et arcano patrem  
spoliasse sacro iuuat in exitium  
senis armasse natas.

(Agora é que sou Medéia: meu talento tornou-se grande no mal. Sou feliz, sim, sou feliz por ter cortado a cabeça de meu irmão; feliz por ter esquartejado seu corpo, por ter despojado meu pai de seu tesouro sagrado que ele guardava tão cuidadosamente; feliz por ter armado as filhas para que matassem seu velho pai.)<sup>193</sup>

Medeia, aqui, vangloria-se da história de crimes realizados por ela, vendo-se inteiramente capacitada para vingar-se de Jasão. Como um “monstro” que imprime a desgraça sobre todos, a heroína atinge o grau máximo de sua monstruosidade quando mata os próprios filhos, sem qualquer sinal de piedade, tripudiando dos corpos e da dor de Jasão. É esse nível de perversidade e de fúria, aparentemente em desacordo com a categoria aristotélica do caráter-médio, que caracteriza o núcleo estético do trágico em Sêneca. É sensível a essa particularidade que Dupont propõe uma descrição das etapas que constituem a trajetória desses heróis monstruosos.

Diante de um sofrimento tido como insuportável (*dolor*), o agente é acometido por um *furor* impulsionador de um tipo de crime (*nefas*), que

<sup>192</sup> DUPONT, F. 1995, P. 20 “A noção chave em torno da qual se organiza o enredo é furor, visto que todo herói trágico torna-se um furiosus por realizar um crime que o torna um monstro.” (Tradução livre)

<sup>193</sup> SÊNECA. *Medea*. V. 910- 913.

ultrapassa todos os limites do que se entende por “conduta humana” e que, por isso, é qualificada como uma ação bestial. Na ordem do *nefas* estão os crimes que transgridem tabus limítrofes da cultura, como o infanticídio, o parricídio, o matricídio e o incesto. Como se sabe, Arístóteles considerava esses tipos de crimes como os mais catastróficos, e por isso, mais motivadores do *pathos* trágico.<sup>194</sup> Não é por acaso que as relações conflitivas familiares constituem um dos temas centrais dos mitos, na medida em que os afetos nelas envolvidos estão permeados, constantemente, das tensões humanas mais contundentes entre amor e morte. Nesse sentido, para Dupont, a ação trágica romana constitui-se de três etapas: *dolor*, *furor* e *nefas*, que culminarão na metamorfose do herói num monstro.<sup>195</sup>

O *dolor*, enquanto primeira etapa, consiste numa dor, acima de tudo moral, que decorre de uma ofensa ou traição lançada sobre o herói, arruinando-lhe o seu lugar social de prestígio e sua integridade moral. Para Dupont, é a indignação provocada pela injúria e ofensa sofrida que suscita a loucura furiosa, para reivindicar o direito perdido. Nas tragédias de Sêneca, os personagens Fedra, Medeia, Atreu e Clitemenestra são movidos pela perda dos direitos que lhes foram privados por Teseu, Jasão, Tiestes e Agamêmnon, respectivamente. Fedra, estrangeira em Atenas, reclama a pátria perdida e a honra abalada pelas traições do marido, que realiza expedições moralmente questionáveis, com o amigo Piríto; Medeia, tendo dedicado todas as suas forças e magia ao amor por Jasão, perdendo a pátria e os familiares para beneficiar o amado, indigna-se com a atitude do marido que a abandona para casar-se com outra; Clitemnestra, tendo a filha sacrificada em favor dos interesses de guerra de Agamêmnon, mobilizada pela dor materna, busca vingar-se do marido; Atreu, que teve a esposa seduzida pelo próprio irmão, Tiestes, reivindica a honra perdida. Enfim, é a vingança, seja ela dissimulada, como em Fedra, ou explícita, que compõe o objetivo da *práxis* trágica de grande parte dos heróis senequianos.

Assim, o *furor*, como segunda etapa da ação trágica, estabelece-se para que a vingança seja realizada. Do sofrimento à cólera, dá-se a

<sup>194</sup> ARISTÓTELES. Poética. XIV, 77.

<sup>195</sup> DUPONT. 1995, p. 55-73.

passagem do *dolor* ao *furor*. O furor trágico, como assinalado por Florence Dupont, constitui uma categoria da *fabula* trágica romana, ou melhor, senequiana, que induz o agente à realização do *nefas*. O furor, entre os romanos, não consiste em uma doença mental, esta é denominada pelo termo *insania*. O furor indica a perda temporária do discernimento, podendo perturbar o estado mental de qualquer pessoa. Considere-se a distinção feita por Dupont entre *furor* e *insania*:

Le furor est un aveuglement general de l'esprit – *mentis caecitas*. L'expression latine indique la perte de tout discernement. Le furieux ne sait donc plus qui sont ses amis et qui ses ennemis, où est le bien, où est le mal, si c'est le jour ou la nuit. Ce *furor* peut atteindre n'importe qui, n'importe quand et peut disparaître dans l'instant. La folie ordinaire – *insania* – est plutôt une imbecilité chronique, une faiblesse d'esprit - *imbecillitas mentis* – définitive mais qui souvent n'empêche pas un comportement à peu près normal, cette folie se manifeste surtout par une imbecilité du caractère, un manque de maîtrise de soi. Cependant l'*insania* peut aller jusqu'à la nuit de l'esprit, *amentia* ou *dementia*, qui est une sorte de idiotie définitive.<sup>196</sup>

O *furor*, de acordo com Dupont, é um conceito unicamente latino, porque o espectro das paixões, segundo revela a cultura romana, difere do *páthos* grego. O termo mais apropriado para discernir o conceito das paixões no mundo romano está na expressão *motus animi* (movimento da alma). Segundo a autora, enquanto o termo grego *pathos* está ligado à noção de passividade, assujeitamento, o *motus animi* constitui uma reação, uma perda do controle da *mens* (mente, discernimento) sobre o *animus*.<sup>197</sup>

O *furor* é uma antiga categoria do direito romano que, dentro da perspectiva da tragédia, promove o debate do grau de comprometimento ético e moral do herói em suas ações. Dupont apresenta alguns comentários

<sup>196</sup> DUPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Éditions Belin, 1995, p. 73. (O *furor* é uma cegueira geral do espírito – *mentis caecitas*; a expressão latina indica a perda de todo discernimento. O furioso não sabe mais quem são seus amigos e quem são seus inimigos, onde está o bem, onde está o mal, se é dia ou noite. Esse furor pode atingir, não importa quem e quando, e pode desaparecer rapidamente. A loucura ordinária – *insania* – é muito mais uma imbecilidade crônica, uma fraqueza de espírito - *imbecillitas mentis* – definitiva, mas que frequentemente não impede a ocorrência de um comportamento mais ou menos normal. Essa loucura se manifesta por uma imbecilidade do caráter, uma falta de controle de si. Portanto, a insânia pode levar até a noite do espírito, *amentia* ou *dementia*, que é um tipo de idiotice definitiva.)

<sup>197</sup> *Ibid.* p. 75.

jurídicos em torno dos quais pode se depreender a apropriação do termo *furor* pelo teatro. Dentre as primeiras concepções do direito, o sujeito que é tomado como “furioso”, acometido por um acesso de fúria, não poderá ser punido, tendo em vista que perpetrou o ato sem consciência do que fazia. Segundo Dupont, a tradição concebe esse indivíduo como um incapaz e, por isso, dentro das concepções mais antigas, ele não é considerado inteiramente culpado:

Il est dit que les victimes du fou le seraient de la même façon d'une tuile ou d'un animal. Un furieux est comme un muet, un sourd, un enfant, une femme, un homme endormi ou saisi de langueur, un absent un mort. D'une façon general, il ne comprends pas, ne perçoit pas, est insensible “*sensum non habet*”, “*non intellegit*”, il est incapable de communiquer avec l'environnement.<sup>198</sup>

Posteriormente será acrescentado um componente ético a essa forma tradicional de enxergar juridicamente no furioso a ausência da culpa. Marco Aurélio, dentro da perspectiva estoica, entende que o assujeitamento da *mens* ao *furor* constitui uma fraqueza ética, de forma que a imprudência consiste na falta de uma postura moral firme e decidida. Aqui fica claro o componente ético-moral como determinante desse conceito<sup>199</sup>. Assim, Marco Aurélio, dentro do seu estoicismo, aponta que a conduta ética se mede pelo vigor da mente para salvaguardar os valores morais que estruturam a conduta do cidadão.

Contudo, a questão do *dolor* associado ao *furor*, no universo da tragédia senequiana, tende a minimizar ou problematizar o teor de responsabilidade do crime a ser realizado. Nesse sentido, a própria categoria aristotélica do caráter-médio, enquanto medida do humano, assume novos tons de significação, dentro dessa causalidade, *dolor*, *furor*, *nefas*. Assim, a lógica interna da obra de Sêneca leva a uma atitude, que parece proporcionalmente “humana” ante a dor e indignidade impostas ao herói. Como se disse, é uma ofensa moral dolorosa e insuportável. O herói, que tem

<sup>198</sup> Ibid. p 76. (Diz-se que as vítimas de um louco são como vítimas de uma telha ou de um animal. Um furioso é como um mudo, um surdo, uma criança, uma mulher, um homem adormecido ou tomado de langor, um ausente ou morto. De modo geral, ele não compreende, não percebe, está insensível “*sensum non habet*”, “*non intellegit*”, é incapaz de comunicar-se com o meio.) Tradução própria.

<sup>199</sup> Cf. Meditações.

um pé na divindade, age, portanto, no limiar entre o humano e o monstruoso. É assim que as narrativas míticas configuram o heroico, marcado pela *hybris*, a desmedida, o insucesso em reconquistar o seu lugar de prestígio, promovendo um movimento de alma (*motus animi*) devastador. É diante dessa incapacidade de ser reintegrado nos espaços morais, relativos aos costumes (*mos*), que o furioso encaminha-se rumo ao *nefas*.

O *nefas* exprime uma transgressão à ordem dos deuses, uma negação do *fas*, que, segundo o dicionário latino de Francisco Torrinha, significa o direito divino, o qual difere de *ius*, que é o direito ou justiça humana. Embora seja um crime realizado por um humano, o seu enquadramento na justiça dos homens não atinge uma representação plena, capaz de dar significado a tal crime. Assim, segundo Dupont, o *nefas*, diferente do *scelus*, isto é, o crime apreendido na ordem do que é “comum”, desestabiliza a ordem humana e divina, por isso é um crime inexpiável.

Conforme Dupont, o significado do *nefas* imprime o caráter mítico à ação humana, de forma que é pelo *nefas* que o personagem senequiano alcança o *status* mitológico. De fato, a ação mítico-heroica se afirma em função do seu caráter sobre-humano, que envolve uma articulação intrincada entre um ideal de conduta exemplar e ações trágicas exponenciais, dentre as quais os crimes nefastos. É a partir desse crime que se inicia a metamorfose do herói senequiano em monstro mítico.

Diante disso, a causalidade modulada por Dupont identifica a própria causalidade da *mimesis* trágica, tal como concebida por Sêneca. Veja-se que as amarrações e conexões do enredo de Sêneca estão no nível das paixões que resultaram no ato terrível do *nefas*. Pode-se, portanto, considerar que as orientações aristotélicas para que o enredo trágico preze pela causalidade e desenvolva-se pela necessidade dos acontecimentos; em Sêneca, as ações são modeladas numa imbricação entre *pathos* e *práxis*. Entende-se que a causalidade dos estados passionais leva, na lógica interna da *mimesis* trágica senequina, a uma ação inescapavelmente nefasta e, nesse sentido, verossímil. É nesse nível de verossimilhança, atrelada ao construto ficcional do tragediógrafo, que se procurará identificar valores humanos dentro de

atitudes “monstruosas”, uma vez que não se está lidando com uma estética realista.

### 1.2. *Carne crua, ou o teatro da cruauté de Sêneca*

A tragédia de Sêneca, ainda que tenha seus vínculos com os interesses artísticos da aristocracia imperial romana, é herdeira de uma tradição teatral, cujas raízes estão no entretenimento, daí o termo latino que define os fundamentos do teatro romano, *ludi scaenici* (jogos cênicos). Conforme orienta Florence Dupont, o termo *ludi* é tipicamente latino, não havendo nenhum equivalente no teatro grego, o qual é marcado pelo viés da competição, *agônes*, na medida em que os dramaturgos apresentavam suas peças para um concurso julgado pelo público. Quanto ao dramaturgo latino, ainda que por trás houvesse interesses competitivos, a estrutura dos jogos cênicos se reservava à exibição ao público, sem intervenção de um júri. Como afirma Dupont, enquanto o teatro grego é agonístico, o teatro latino é lúdico<sup>200</sup>.

O corpo será um dos principais elementos cuidadosamente trabalhados e intensificados por Sêneca para a forja do seu espectro patético e trágico. Há uma constante poética do corpo desnudo, violentado, despedaçado, como signo de expressão ultrapatética. Na tragédia de Sêneca, *As Troianas*, as mulheres de Troia, após a derrota na guerra contra os gregos, terão suas vidas inteiramente modificadas e destruídas. No prólogo da peça, a rainha Hécuba convoca suas compatriotas a exteriorizarem no corpo toda a dor sofrida com as perdas na guerra, os maridos e filhos mortos, os lares e a pátria destruída.

Fidae casus nostri  
comites, solvite crinem,  
per colla fluent maesta  
capilli tepido Troiae  
pulvere turpes: paret  
exertos turba lacertos;  
veste remissa substringe  
sinus utroque tenus  
pateant artus. cui  
coniugio pectora velas,

<sup>200</sup> Cf. DUPONT, Florence. *Les monstre de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.

captive pudor? cingat  
 tunicas palla solutas,  
 vacet ad crebri verbera  
 planctus  
 furibunda manus— placet hic  
 habitus, placet: agnosco  
 Troada turbam.<sup>201</sup>

(Fiéis companheiras de infortúnio, Desamarrai a cabeleira. Que as madeixas, ainda sujas da cinza quente de Troia, caiam tristemente sobre o pescoço. Que a multidão ponha-se de braços desnudos. Soltai as vestes até a altura do útero E prendeí as dobras com um nó. Que o vosso manto cinja as túnicas soltas, Que vossas mãos furiosas sejam liberadas para golpeardes com pancadas contínuos. Amo esses hábitos, como amo! Eis que reconheço o povo de Troia.)<sup>202</sup>

Como se vê, a condição passional dos heróis senequianos os leva a uma postura convulsiva que expõe seus tormentos interiores expressos pelos apelos retórico-imagéticos do texto. Hécuba diz que não há mais necessidade de pudores com o corpo, porque as conveções não fazem mais sentido, diante de um estado de tormento. “Por qual cônjuge escondi os seios, tomadas de pudor?” A dor, encarnada no desnudamento, é a exposição e entrega completa ao trágico. Uma vez que não há mais nada a ser preservado, o corpo e sua inteireza serão golpeados.

A esse respeito, a questão do *ethos*, em Sêneca, não é moldada por um estado de introspecção psicológica, mas por uma codificação somática que compõe todo o texto literário e o subscrito texto cênico. Essa codificação do *ethos*, no nível corpóreo, carrega um valor singular na representação e na linguagem cênica. O *ethos* não é apenas identificado nas falas e nos pensamentos dos personagens, mas sobretudo na ação, como afirmara Aristóteles, na *Poética*. Em Sêneca, a linguagem do corpo é também fala e pensamento e ação. Foi a partir do reconhecimento de que a força poética de Sêneca se reporta ao lugar físico e simbólico dos corpos furiosos e

<sup>201</sup> SÊNECA. *Troades*. Texto latino estabelecido por François-Régis Chaumartin. In: SÊNEQUE. *Tragédies*. Traduit par Olivier Sers. Paris: Belles Lettres, 2011, v. 83 – 94.

<sup>202</sup> Tradução própria (as traduções dos fragmentos latinos das peças de Sêneca estarão no corpo do texto, para melhor visualização face ao texto original).

monstruosos de seus personagens, que a crítica sobre Sêneca tomou novos rumos. Oliviers Sers, no prefácio à sua recente tradução das tragédias de Sêneca (2009), pela *Les Belles Lettres*, aponta que é preciso esperar o século do jazz, do surrealismo, da psicanálise e sua pulsão de morte para que se comece a pôr termo a esse anátema lançado à tragédia de Sêneca.

Em 1932, após séculos de negação às potencialidades cênicas e dramáticas da obra trágica senequiana, a *Medeia* será encenada sob a direção de Georges e Ludimilla Pitoëff, no *Théâtre de l'Avenue*, em Paris. O espetáculo teria tocado profundamente Antonin Artaud, que, com sua proposta de um retorno às origens sacrificiais do teatro, a partir do conceito de *théâtre de la cruauté*, concede a Sêneca um lugar de destaque em suas reflexões e formulações para a instauração de um teatro sacrificial. Segundo Artaud, Sêneca foi

le plus grand auteur tragique de l'histoire, un initié au Secrets qui mieux qu'Eschyle a su les faire passer dans les mots. Je pleurs en lisant son théâtre d'inspiré, et j'y sens sous le verbe des syllabes crépiter de la plus atroce manière le bouillonnement des forces du chaos... Dans Sénèque le force primordiales font entendre leur écho dans la vibration spasmodique des mots.<sup>203</sup>

Para Artaud, a obra de Sêneca vai além da mimetização formal da linguagem, ou do *mythos* poético, enquanto a crítica herdeira do aristotelismo francês, a qual, diga-se de passagem, ainda aparece em estudos recentes, dedica-se a noções estreitas de *mimesis* e de verossimilhança. De acordo com a perspectiva de Artaud, o teatro deve quebrar os limites da palavra para encontrar as obscuridades da vida.

Para o sentido de “vida”, há que se suspender a exterioridade dos fatos, para o alcance de *cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touche pas les formes*<sup>204</sup>, ou, como diria Georges Bataille, para o encontro com a continuidade desprovida de forma.

<sup>203</sup> SÉNÈQUE. Apud. SERS, Olivier “Préface” à SÉNÈQUE. *Tragédie*. Traduction de Olivier Sers., Paris: Les Belles Lettres, 2011, p. XXI. (O maior autor trágico da história, um iniciado nos segredos que, melhor que Ésquilo, soube transmiti-los em palavras. Choro quando leio seu teatro inspirado. E, em seu texto, sinto, sob o verbo das sílabas, crepitar, na forma mais atroz, a ebulição das forças do caos. Em Sêneca, as forças primordiais fazem ouvir seus ecos na vibração espasmódica das palavras.)

<sup>204</sup> ARATAUD, A. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Folio/Essais, 2011, 18. (Esse frágil e agitado facho, o qual as formas não tocam).

O teatro da crueldade é, portanto, o acesso a um indeterminado que abriga as possibilidades cruas (por isso *cruauté*) que subsistem num povo ou num indivíduo. E nesse sentido, a crueza da obra de Sêneca aponta para instâncias do *théâtre de la cruauté* artaudiano *avant la lettre*. A crueldade está relacionada à expressão de um “mal”, que desestabiliza o lugar da cultura, na medida em que põe a nu, de forma crua, todos os conflitos em nós adormecidos. Esse mal aproxima-se do conceito desenvolvido por George Bartaille, em *La Littérature et el Mal*, através do qual o filósofo propõe que o lugar do discurso literário é assinalado pelo “mal”, no sentido de transgressão. Sendo uma linguagem que põe tudo em questão, o discurso literário, inseparável da questão do erotismo, tem como principal alvo de questionamento as leis e os sistemas morais que regulam a coletividade. Logo, o sentido de “mal” aqui empregado não corresponde à malignidade gratuita destrutiva, mas às disposições humanas mais viscerais de enfrentamento a determinadas interdições fundamentais relacionadas à morte e a determinadas formas de relação sexual.

É nesse sentido que o teatro da crueldade de Sêneca, lidando com as transgressões fundamentais, sustenta-se num “mal”, porque não economizará em compor uma ambiência sangrenta e erótica, como expressão das possibilidades de violência e transgressão do homem. Contudo, o confronto artístico com esse mal, a partir de uma visão estoica do autor, configura-se como uma advertência ao leitor de uma dimensão que lhe é imanente. Nesse sentido, fazer com que esse mesmo leitor crie possibilidade de confrontar questões essenciais de sua condição humana e desumana estabelece condições de uma formação mais profundamente humanizada.

A pedagogia de Sêneca, assim como a pedagogia dos mitos, mostra que a formação de seres humanos deve passar por uma tomada de consciência e pelo enfrentamento aos perigos que a literatura mítica representa. Somente pela conscientização das ações limites é que se alcança uma educação, no caso de Sêneca, estoica, isto é, atenta à importância do *pathos* em nossas ações devastadoras e destrutivas. Se, num primeiro olhar, as tragédias do filósofo são tomadas como doutrinárias, num segundo olhar a

---

doutrina estoica, dentro da moldura trágica, transforma-se num “rasgar o verbo” problematizador sobre as tendências avassaladoras.

Em Sêneca, como já foi apontado, há uma determinação da linguagem gestual como alma do teatro. A palavra poética, na produção do texto dramático, articula-se com o domínio corporal e espacial da cena, para além de uma introspecção psicológica, em que a palavra apresenta-se como um lugar constante de ponderação analítica das realidades psíquicas dos personagens, como se a palavra teatral se limitasse a exprimir o pensamento dos personagens.

Em Sêneca, o lugar da *poiesis* trágica está num teatro físico do gesto. Uma explicação de Artaud sobre o lugar do gesto no seu ideal de teatro esclarece o que se intenta com a identificação do lugar do corpo na matéria trágica de Sêneca:

O domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso afirmá-lo. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de alcançar as mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se ela pode exprimir tão bem os sentimentos e as paixões que as palavras, mas se não há no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras são incapazes de tocar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atinge com mais precisão que as palavras.<sup>205</sup>

Aqui se chega a um ponto de confluência entre tudo o que se tem refletido ao longo deste trabalho. A questão de Artaud se lança sobre a possibilidade de que a inteligência e o pensamento possam apresentar potencialidades só atingíveis pela relação corpo e espaço. Nesse sentido, Artaud aproxima-se da noção de corporeidade merleau-pontyana, através da qual se identificam as bases corporais do desenvolvimento do conhecimento humano. É a percepção o lugar arquetipal de todo tipo de conhecimento, a partir da qual os impulsos carnis e sensíveis transmutam-se em vetores cognitivos.

Diante desse reconhecimento, faz-se necessário atentar para a corporeidade como a forma estruturante do teatro de Sêneca. Vale considerar

---

<sup>205</sup> ARTAUD, A. Op. Cit. p. 109.

que as ideias de Artaud são transgressoras, ao ponto de excluir o texto literário na composição do espetáculo. No caso da obra de Sêneca, que é um texto literário, remete a considerar o lugar do corpo dentro do verbo poético, uma vez que se tem como objeto de análise apenas o texto dramático, e não o espetáculo. Mas ainda assim, supõe-se extrair do palco das palavras literárias a formação e o conhecimento vivenciados pelos personagens de Sêneca através de seus corpos e sensibilidades, já que se acredita que, em Sêneca, a palavra literária não se limita à mera estruturação dos diálogos ou à expressão psicológica dos personagens. Ela cria um corpo, tal como um objeto sólido. Em Sêneca o corpo é extraído dos signos poéticos do texto, é um corpo escrito, mas nem por isso deixa de remeter à realidade cruenta e sensível de sua matéria.

### 1.3. Corporeidade e erotismo na mimesis de Sêneca

Como foi visto, segundo a interpretação de Florence Dupont, em seu *Les monstres de Sénèque*, as tragédias de Sêneca estruturam-se em três categorias miméticas: *dolor*, *furor* e *nefas*. A ação trágica passa por esses três degraus, que, na trama, apresentam-se como etapas através das quais se desenvolve a *práxis* dos personagens, para compor, enfim, o quadro global do enredo, que, segundo Dupont, forma *l'scénario d'une métamorphose*. A tragédia de Sêneca seria, portanto, um espetáculo de transformação de um ser humano num monstro. O agente furioso, eneguecido pelo *furor*, atinge um estado de alma impulsionador a um tipo de crime, que ultrapassa todos os limites do que se entende por “conduta humana”, de modo que apenas um monstro poderia realizá-lo. Na ordem do *nefas*, estão os crimes como o infanticídio, o parricídio, matricídio e o incesto.

Nesse sentido, identifica-se que, no arcabouço mítico tal como manipulado por Sêneca, as noções de corporeidade abrem espaço para uma mimetização do erotismo, o qual, como se viu em Bataille, apresenta aspirações sagradas, e por isso monstruosas e cruentas, uma vez que essas noções se aproximam das categorias tremendas (*mysterium tremendum*) do sagrado, conforme definição de Rudolf Otto. A propósito, as noções de cru,

crueza e crueldade, tão caras ao drama senequiano, constituirão a matéria erótica, a partir da qual se entende o sentido de “teatro da crueldade” de Sêneca. O poeta vai além da elucidação de conflitos profanos, pois se fixa na dimensão misteriosa e perigosa veiculada pelos mitos, os quais, para dar conta do sagrado e do horror que os envolvem, formulam-se a partir de imagens cruentas, em que a morte e a vida aparecem entrecruzadas e em conflito. Nesse sentido, o teatro da crueldade senequiano é a corporificação desse universo obscuro, em que forças de destruição e de criação interagem. Diante disso, supõe-se que a arte teatral de Sêneca fundamenta-se na ação transgressora, para um questionamento das estruturas descontínuas profanas e para uma evocação das faces do sagrado e seu caráter, paradoxalmente destrutivo e procriativo.

Essa definição do teatro como crueza procriativa, que revela ao homem suas sombras escondidas e destrutivas, traz de volta a noção batailleana de erotismo. Numa dimensão muito mais ampla que a relação com a sexualidade, pode-se inferir que, no teatro de Sêneca, o erotismo constitui as potencialidades sombrias (*puissance sombre*) da coletividade ou do indivíduo, que estão sublimadas pelas estruturas da ordem profana, no caso, da moralidade romana. O erotismo cruel e sombrio pode ser entendido, a partir dessa perspectiva da *cruauté*, como condição de humanização e de heroísmo, e não, unicamente, de monstruoso. É nesse sentido que o erotismo em Sêneca se conecta com o plausível e verossímil, isto é, enquanto possibilidade de ação humana, uma vez que o objetivo da tragédia não está em imitar o que aconteceu, mas na imitação das possibilidades humanas, em suas associações ao trágico.<sup>206</sup>

Diante dessa articulação entre erotismo e crueldade, poder-se-á iniciar a investigação sobre as linhas de força que estruturam o universo trágico e erótico do *corpus* literário que foi eleito como objeto de análise, a tragédia *Fedra*, como uma das obras de Sêneca emblemáticas das disposições eróticas humanas. Assim, para maior clareza do percurso analítico, aponta-se a presença de dois polos metodológicos, os quais dizem respeito, por um lado, à identificação de elementos conteudísticos, como os termos, erotismo,

<sup>206</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. IX1451b.

corpo, crueldade, trágico e sagrado e, por outro lado, a elementos formais e poéticos, como signo simbólico (símbolo) e estrutura mítica.

## PARTE II- *Fedra*: um corpo para o trágico

### 2.1. *A mulher está condenada a amar*

O desejo erótico feminino, nos mitos de criação greco-romanos, aparece como um terrível penar que se apropria do corpo da mulher, deixando-a fisicamente enferma. Como se viu em *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, Afrodite lançou sobre a primeira mulher, Pandora, “o penoso desejo e inquietações devoradoras de membros”. No mito hebraico, o castigo de Eva consiste em sangrar ciclicamente e sofrer dores terríveis no momento do parto. No mundo greco-romano, a mulher recebe também sua condenação: ela será condenada a amar, com todo seu corpo, devorado pelo desejo. Sendo um belo-mal (καλός κακόν – *kalós kakón*)) imposto aos homens, em represália ao roubo do fogo divino por Prometeu, a mulher carrega, em meio a seus encantos, o ardor de Afrodite.

Os transtornos físicos que acometerão Pandora, em função do desejo erótico, são enunciados, em *Os Trabalhos e os Dias*, a partir da expressão “inquietações devoradoras de membro”. Na *Teogonia*, também de Hesíodo, as menções ao deus Eros aparecem sempre acompanhadas pelo epíteto “solta-membros” (λυσιμελής – *lysimelés*). Uma das expressões mais contundentes dessa soltura dos membros lançada por Eros no corpo dos amantes é realizada por Sêneca na sua *Fedra*:

nil dubiae placet,  
artusque uarie iactat incertus  
dolor. Nunc ut soluto labitur  
moriens gradu et uix labante  
sustinet collo caput.<sup>207</sup>

(Nada agrada a sua alma inquieta, e a dor incerta agita os membros vacilantes. Ora corre com os passos soltos, como

---

<sup>207</sup> Versos 365-368.

se estivesse embriagada, e com dificuldade sustém a cabeça no pescoço.)<sup>208</sup>

A manifestação física da paixão erótica provoca uma “moleza”, um “quebranto”, uma soltura nas articulações, tirando a firmeza do corpo. O ser apaixonado perde o controle de seus membros, cambaleia em seus movimentos. Diante disso, miticamente, o desejo erótico é um penar originalmente lançado sobre a mulher. O epíteto “solta-membros” também é recorrente na lírica erótica de Safo. Sobre a lassidão física que o deus do amor lhe provoca, diz o eu-lírico safiano:

de novo, Eros me arrebatava,  
Ele, que põe  
quebrantos no corpo,  
Dociamaro, invencível  
serpente.<sup>209</sup>

Embora o mais belo dos deuses, Eros, acometa, não só as mulheres, mas também os homens e os outros deuses, a sua potencialidade sobre o ser humano é enviada através da mulher primordial. Em termos junguianos, o arquétipo é uma sedimentação multimilenar do cultivo de padrões de comportamento emocional e intelectual, na imaginação humana. Eros, em suas relações cosmogônicas com a mulher, aparece como uma figuração primitiva do conceito do deus e dos comportamentos entendidos como femininos. Os mitos gregos contam que a paixão erótica humana nasceu na mulher e, esta, passando a ser a progenitora da grei humana, transmite tal paixão para os seus descendentes. Antes, o homem surgia da terra, como as plantas e as pedras. Uma vez que Pandora é enviada aos homens, estes passarão a procriar por força do Eros sexual. Assim, no lugar de nascerem do útero da terra, as gerações futuras nascerão das entranhas passionais da mulher. Parece que, assim, o erotismo, como um estado de diluição e morte no outro (Bataille), só é possível com o encontro de duas energias míticas distintas, a masculina e a feminina.

Ainda no fragmento de Safo, Eros é a “invencível serpente”. Aqui há um esquema simbólico recorrente em várias culturas, o símbolo da serpente

---

<sup>208</sup> Tradução própria.

<sup>209</sup> SAFO, “Fragmento XVIII”. In. FONTES, Joaquim B. *Eros, tecelão de Mitos*. São Paulo: Iluminura, 2003, p. 407.

como semantismo da dinâmica sexual e erótica. A partir das tipologias de Gilbert Durand, essa configuração simbólica, em que o arquétipo da mulher está associado ao mal, relaciona-se com o *Regime Diurno* do imaginário, cujas dinâmicas semânticas se voltam “à fuga diante do tempo e à vitória sobre o destino e a morte.”<sup>210</sup>. Se na *Gênese* bíblica, essa relação entre mulher, erotismo e morte é mais evidente, já que a conduta de Eva em incitar Adão a comer o fruto da árvore do conhecimento é o que leva à condição de mortalidade e à desnaturalização do sexo, passando o corpo ao signo do erotismo<sup>211</sup>, no mito de Pandora, essa aproximação entre mulher, erotismo e morte é dita de forma cifrada.

Entende-se que tal aproximação se verifica para além da questão cíclica de nascimento e finitude. Sendo o ventre da mulher o lugar onde se inicia a vida e o ventre da terra o lugar onde se finaliza o ciclo vital, há a dimensão da continuidade erótica como deflagradora desse semantismo da morte, cosmogonicamente, ligado à mulher. No mito de Hesíodo, é a mulher que introduz, na raça humana, os estigmas físicos de uma diluição de si (o desfalecimento corporal). A força de Eros, enquanto paixão erótica, promove essa soltura e diluição de uma postura de batalha heroica, a qual caracteriza o esquema postural de verticalização do regime diurno. O erotismo promovido pela “moleza” dos membros não constitui o desejo viril da verticalidade, materializado no símbolo do falo ereto. Parece que o Eros-serpente é envolvente, desconjunta as articulações de sua vítima, quebrando-lhe os ossos. É o Eros da continuidade, como Bataille o compreende.

No mundo romano, as tendências femininas à paixão erótica são categoricamente censuradas para o homem que deseja alcançar um ideal de virilidade. O termo latino *virtus*, que engloba o sentido de homem virtuoso, é contrário paixão erótica, sendo esta entendida como “uma coisa de mulher”. Assim, a virtude do homem da Roma antiga “refere-se menos à conformidade

---

<sup>210</sup> DURAND, G. 2002, p. 123.

<sup>211</sup> “A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava, e ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram.” *Gênesis* III, 6-8. Tradução da *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

com valores abstractos do que à afirmação em acto da qualidade de viril por excelência, ao domínio de si – atribuindo, não sem desdém, à fraqueza feminina a *impotentia sui*, a incapacidade de dominar a natureza.”<sup>212</sup>

Essas raízes culturais e arquetípicas que imbricam o feminino com o erotismo é uma constante também nas admoestações morais que orientaram esse ideal de virtude masculina. A esse respeito, diz o imperador Marco Aurélio em suas *Meditações*: “quem peca por concupiscência, dominado por um prazer, se revela um tanto incontinente e feminino nos pecados.”<sup>213</sup>

Parte da obra de Sêneca, ao tratar da paixão exponencial dos seres femininos, sustenta-se dessas raízes arquetípicas de Pandora, que tocam questões totalmente verossímeis à realidade arquetípicas do nosso *pathos*. Nesse sentido, o conceito aristotélico de verossimilhança, enquanto determinante às linhas de força que regem um texto dramático, em Sêneca, revela a plausibilidade das paixões expressas pelo semantismo dos mitos. Na noção de plausibilidade, estaria articulada, em certa medida, a ideia de empatia, na medida em que algo precisa ser convincente, se quiser promover a empatia. Nesse sentido, um universo dramático regido por forças arquetípicas é inteiramente suscetível a um processo de adesão da recepção, porque lida com raízes emocionais. Talvez exatamente por isso o drama trágico de Sêneca tenha sido tão censurado, para não dizer, em termos psicanalíticos, recalçado.

As paixões humanas, sendo a principal preocupação moral do Estoicismo, são as principais linhas de força do sentido trágico expresso na obra senequiana. Como se sabe, Sêneca, adepto da doutrina estoica, tem uma vasta obra de interesse doutrinal, cujas principais recomendações se voltam ao cultivo de uma vida regida pelo equilíbrio emocional, de controle das paixões, isto é, uma vida regada pela “ataraxia”, pela ausência de inquietude, pela impertubabilidade, que, no estoicismo, está relacionada à apatia, à ausência de paixões. O ideal de um homem soberanamente

<sup>212</sup> GRIMAL, Pierre. *A civilização Romana*. Lisboa: Ed. 70, p. 38, 2000.

<sup>213</sup> AURÉLIO, M. *Meditações*. Livro II, 10, p. 487.

racional, o filósofo, teria todas as condições para se preservar do *pathos*, tendo a razão como principal arma de combate. Contudo, pode-se supor que, através das tragédias, Sêneca sabe bem do quão esse homem apático está longe da realidade passional humana.

As tragédias de Sêneca, como se repetiu por muito tempo, ao longo da história da crítica, seriam textos doutrinários em forma de drama. Sendo a paixão o maior perigo da condição humana, os heróis de Sêneca terminam por promover o trágico em função da entrega às paixões.

Contudo, ainda que essa tenha sido a “intenção” do autor, percebe-se que a forma dramático-poética termina por flexibilizar uma possível rigidez doutrinária, para uma abertura à reflexão, que poderá ou não produzir efeitos doutrinários. No teatro de Sêneca, um conhecimento possível talvez advinha das próprias experiências passionais, às quais estamos inescapavelmente sujeitos. Esse saber advém de um contato com as dimensões abismais do *pathos* e o quanto esse contato possibilita o encontro com as entranhas míticas que estruturam as potencialidades, ações e vivências.

A tragédia *Fedra* de Sêneca, ao tratar do desejo incestuoso de uma mulher madura pelo jovem enteado, apresenta problematizações da ordem do interdito e da transgressão erótica. Nesta leitura, considera-se que a forja poética da matéria mítica, por Sêneca, não corresponde a uma afirmação doutrinária. Munidos do conceito de corporeidade e da teoria do imaginário. Será visto que as palavras míticas e suas origens imaginárias, implicadas no que foi entendido como “erro moral” de Fedra, parecem evocar questões mais densas relacionadas às pulsões eróticas e de morte.

## 2.2. O mito de Fedra

O mito de Fedra insere-se nas narrativas do ciclo minoico, que envolvem os feitos do herói Teseu no reino de Minos, em Creta. Fedra era uma das filhas de Minos com sua esposa Pasífae. Nesse ciclo também se insere a lenda do Minotauro, monstro com corpo de homem e cabeça de touro, fruto do amor interdito da rainha Pasífae por um touro mandado a Minos por Poseidon. Horrorizado, Minos mandou Dédalo, figura conhecida

por sua habilidade e engenho em todas as artes, por construir um enorme labirinto, para lá encerrar o Minotauro. Anualmente, o rei de Creta oferecia ao monstro, como alimento, sete donzelas e sete rapazes advindos de Atenas, em tributo à morte de seu filho Androgeu. Tencionando livrar Atenas desse tributo cruel, Teseu oferece-se, voluntariamente, para integrar o grupo de jovens a ser enviado ao Minotauro. Com a ajuda de Ariadne, o herói consegue executar o monstro e sair do labirinto, utilizando-se do estratagema do novelo de lã, desenrolado de modo a indicar o percurso pelo qual Teseu adentrara, guiando depois o herói à saída do labirinto.

Segundo uma das diversas versões da lenda, Teseu, na viagem de volta a Atenas, ancora sua nau na ilha de Naxos, onde abandonou Ariadne, a pedido de Dioniso, que se apaixonara pela moça. Depois de um longo período de guerra entre atenienses e cretenses, a paz é instituída entre ambas as nações e, para selar o acordo, Fedra é dada como esposa a Teseu. A paixão de Fedra por Hipólito, filho de Teseu, segundo o mito, advém da ira de Afrodite, por se sentir preterida pelo rapaz, que se dedicava exclusivamente à deusa Ártemis. A deusa do amor vinga-se do herói, levando Fedra a se apaixonar por ele. A rainha, temendo ter sua paixão descoberta pelo marido, acusa Hipólito de ter tentado violentá-la. Teseu, tomado de cólera, recorreu ao seu pai, o deus Poseidon, rogando-lhe que executasse Hipólito. O deus envia um monstro marinho, que salta do mar e corre em perseguição ao carro do rapaz. A corrida apavorada dos cavalos de Hipólito o levará a cair do carro e, com os pés presos pelas rédeas, terá o seu corpo arrastado sobre os rochedos. Ao descobrir que provocara a morte do amado, Fedra suicida-se.<sup>214</sup>

O tratamento do amor de Fedra por Hipólito variou não apenas nas lendas populares, mas na própria dramaturgia e até na obra de um mesmo dramaturgo, Eurípides, que escreveu duas versões dramáticas de tal lenda. Embora só se conheça, na íntegra, a segunda versão, há alguns escassos fragmentos que autenticam uma primeira versão euripidiana dessa obra, denominada *Hipólito com o Rosto Encoberto*, para distingui-la da versão

<sup>214</sup> Cf. GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 232-233.

remanescente. Além desta, há notícias esparsas de uma *Fedra* de Sófocles, porém não foi encontrado qualquer fragmento dessa peça. Conforme referências de Mario da Gama Kury na introdução à sua tradução do *Hipólito* a nós legado, há, em alguns manuscritos dessa obra, comentários da época bizantina elucidativos das diferenças entre ambas as versões: “É evidente que este *Hipólito* foi escrito depois do outro, pois o que chocava e o que se prestava a censuras foi corrigido no presente drama. A obra é de primeira qualidade”. Portanto, infere-se que a primeira versão continha passagens indecorosas para os bizantinos, possivelmente ousadas do texto relacionadas à postura de Fedra para com Hipólito.

Alguns fragmentos do primeiro *Hipólito* são esclarecedores do comportamento erotizado de Fedra: a heroína vangloriava-se de ser seguidora de Eros e não titubeava em se declarar a Hipólito, o que o levava a encobrir o rosto devido ao constrangimento, daí essa versão intitulada *Hipólito com o Rosto Encoberto*.<sup>215</sup> O segundo *Hipólito* de Eurípides teria sido uma espécie de retratação da primeira versão, o que lhe rendeu um dos poucos prêmios que conquistara em participações nos concursos das Grandes Dionísias, pois, além da excelência compositiva, adequava-se aos padrões de decência da época.

### 2.3. O enredo da Fedra de Sêneca

A ação trágica da *Fedra* de Sêneca situa-se diante do palácio de Teseu, em Atenas, tendo, como únicos personagens envolvidos na trama a rainha Fedra, sua conselheira, a ama, Hipólito e Teseu. Desenvolvida em cinco atos, a peça tem como prólogo uma monodia de Hipólito, através da qual o herói prepara-se, junto com seus companheiros, para uma caçada.

Em seguida, iniciando o primeiro ato, tem-se a fala de Fedra, uma espécie de monólogo, a partir do qual a heroína revela o estado emocional conturbado em que se encontra. Em oposição à paixão de Fedra, surge a ama,

---

<sup>215</sup> Mario da Gama Kury. Introdução à tradução de *Hipólito*. In: EURÍPIDES. *Tragédia Grega: Medéia, Hipólito, As Troianas*. Tradução, notas e introdução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 86.

proferindo um discurso de orientação estoíca, na tentativa de reconduzir sua senhora à razão. Todo o primeiro ato concentra-se nas investidas estoico-moralizantes da ama para convencer a rainha a não se deixar dominar pelos impulsos do coração. No entanto, a decisão de Fedra de encontrar na morte a única via de salvação dá início à complicação do conflito trágico. A partir desse momento, temendo a morte de sua senhora, a ama abre mão das palavras estoico-moralizantes, assumindo um novo discurso, agora em defesa do amor, e toma a decisão de persuadir Hipólito a corresponder os desejos de Fedra. O ato é finalizado com a primeira ode do coro (párodo) em que se canta o poder de Cupido sobre os deuses, os homens e os animais.

No segundo ato, o furor de Fedra intensifica-se, numa cena em que a rainha dá mostras de seu completo desvario. Logo a ama vai ao encontro de Hipólito, na tentativa de convencê-lo a ceder aos desejos eróticos. Num debate retórico, ela critica a rejeição de Hipólito em relação ao sexo e a outros prazeres da vida. Em contrapartida, ele defende sua vida casta nas florestas, livre das ações viciosas encontradas nas cidades e sobretudo entre as mulheres. Diante da altivez de Hipólito, a ama convence Fedra a declarar-se pessoalmente. Fedra confessa seu amor ao jovem, que foge horrorizado com as declarações da rainha. Para garantir a honra de sua senhora, a ama, com a concessão de Fedra, dissemina entre o povo ateniense a calúnia de que Hipólito tentara estuprar a rainha. A segunda ode do coro traz como tema a beleza de Hipólito e os perigos a ela associados.

No terceiro ato, ocorre o retorno de Teseu das regiões infernais, o qual acredita nas acusações de Fedra contra Hipólito e por isso clama a Poseidon vingança contra o rapaz. A terceira ode do coro apresenta o caos que se estabelece na vida do homem, em contraste com a ordem do universo. O quarto ato traz como núcleo a notícia de um mensageiro acerca da morte de Hipólito, contada a partir de um relato minucioso, que presentifica a terrível cena do esfacelamento do corpo do herói. O quarto canto do coro relata o poder da fortuna sobre os nobres, ilustrando a desventura que abate o palácio de Teseu.

No quinto ato, Fedra assume a culpa diante do corpo esfacelado de Hipólito e suicida-se, trespassando-se com a espada do rapaz. Por fim, Teseu,

dilacerado pelo sentimento de culpa, reúne os pedaços do corpo do filho para cumprir com os rituais fúnebres.

### PARTE III- *Leitura mitocrítica da Fedra de Sêneca*

A leitura que se intenta fazer neste momento parte do princípio investigativo da “mitodologia” durandiana, que leva a repensar ou talvez reformular as noções de causalidade e necessidade aristotélicas, para uma leitura mais condizente com a *mímesis* da *Fedra* de Sêneca. No lugar de seguir apenas a linha discursiva da causalidade imediata dos episódios do enredo da peça, buscar-se-á, concomitantemente, uma leitura hermenêutica dos símbolos, através do método mitocrítico. É preciso considerar aqui um aspecto fundamental do método mitocrítico, para que, assim, fique clara a marcha desta interpretação. A expressão francesa *ça me regarde* é utilizada por Durand a fim de que fique patente que a sensibilidade e as escolhas do leitor não são menos importantes do que a estrutura interna da obra, investigada através do escopo mitocrítico. Nesse sentido, o olhar mitocrítico, movido pelo próprio trajeto antropológico (relação corpo-cultura), busca ultrapassar os significantes imediatos que compõem a causalidade discursiva, para dialogar com o trajeto antropológico expresso na obra. Esse olhar afirma o que defende Durand acerca da importância da recepção do mitocrítico, sem perder de vista a objetividade científica que se identifica no respeito ao trajeto antropológico do texto.

Assim, como a hipótese é de que a transgressão de Fedra instaura o transbordamento e a continuidade erótica (Bataille), à qual os personagens serão submetidos, a mitocrítica de Durand aparecerá como alternativa metodológica para investigar o elemento crucial do construto poético senequiano, que é a amarração entre mito e corpo na composição da matéria trágica. Lembrando que a antropologia do imaginário de Durand identifica como raiz das imagens os gestuais corporais e sua relação com o meio cultural.

### 3.1. O dardo e o falo: as armas do Amor

O prólogo da peça constitui-se de uma prece votiva ao mundo silvestre de Diana a partir de uma na monodia do personagem Hipólito, em que expressa apaixonadamente sua dedicação à arte da caça e à deusa. Em Sêneca, a caracterização de Hipólito, como caçador, é superdimensionada. Assim como sua mãe, a amazona Hipólita ou Antíope, o jovem dedica-se inteiramente à floresta e aos votos a Diana, tornando-se alheio à vida na cidade e aos interesses conjugais.

Ades en comiti, diua  
uirago, cuius regno  
pars terrarum secreta  
uacat,  
cuius certis petitur telis  
fera quae gelidum potat  
Araxen et quae stanti  
ludit in Histro. tua  
Gaetulos dextra leones,  
tua Cretaeas sequitur  
ceruas nunc ueloces figis  
dammas leuiore manu;

Aproxima-te de teu seguidor, deusa varonil. Teus reinos dominam as partes secretas da terra Teus dardos certos atingem a fera que bebe no gélido Araxe. Tua destra segue os leões da Getúlia e as corças cretenses. E, com mãos leves, prendes as cabras velozes.<sup>216</sup>

Como fala de abertura, a prece de Hipólito a Diana, num primeiro nível textual, concentra-se na exaltação dos atributos de caçadora da deusa. O trecho escolhido parece se referir apenas a elementos de caça e à abrangência geográfica dos poderes de Diana. O rio Araxe, a Getúlia e Creta são as referências que parecem remeter à grandiosidade dos domínios da virgem caçadora. Contudo, num segundo nível de leitura, é possível identificar significados secretos por trás desse verniz silvestre do caráter de Hipólito. A “fera”, o “leão”, a “corsa” e a “cabra” são vítimas frequentes do universo da caça. O rio Araxe, no qual a fera vem sorver suas gélidas águas, é uma alusão ao mundo das amazonas, cuja morada tem localização imprecisa, em

---

<sup>216</sup> Tradução livre

função das diversas variantes míticas. Uma delas seria na antiga Cítia, região habitada por povos iranianos, banhada pelo Rio Araxe. Assim, a palavra *fera* pode ser interpretada como um duplo da figura de Hipólito, que, sendo filho de uma amazona, acolhe características hostis e ferozes. Também há a figura selvagem dos “leões da Getúlia” (*leos Getulos*). Talvez se possa relacionar esse leão, o rei da selva, com o próprio Hipólito, cuja virilidade e virtude se concentram na relação de poder sobre as florestas. O herói também aponta os domínios de Diana sobre as *ceruas Cretaea* (corças de Creta) e a *dammis veloces* (as “damas” ou cabras velozes), que parecem se reportar a uma figura feminina, uma dama cretense, lembrando que Fedra é filha do rei de Creta, Minos.

Diante dessa interpretação supõe-se um caudal subjacente que tem como unidade temática ou mitema a “caçada erótica”. Como se verá, vários signos e símbolos na peça irão remeter o desejo erótico muito mais à figura de Diana do que à de Vênus, de forma que essa identificação de um erotismo silvestre não põe apenas Fedra como vítima de Eros, mas também o próprio Hipólito.

A “caçada erótica”, enquanto tema mítico, parte de uma atividade fundamental para o ato de reprodução. No reino animal, há o código sexual que determina o predador e a presa. Antes do coito, o jogo de sedução entre os parceiros diz respeito à busca sensual por “envolver” o objeto de desejo. Do mesmo modo, a caçada propriamente dita envolve instâncias de sedução, e não só de violência, como atrair a presa para uma armadilha. Assim como a caçada, o ato sexual tem instâncias de violência, porque a cópula, por si, promove o embate dos corpos, isto é o “embate amoroso”, em que haverá o lugar do predador e da caça. Enquanto tema mítico, a “caçada erótica” é uma constante nas narrativas sobre Zeus e suas metamorfoses em animais para ter relações com as mortais, como por exemplo o episódio do rapto de Europa, em que Zeus, transformado em touro, rapta a indefesa menina pelo jogo da sedução e da força.

Na *Fedra*, “a caçada erótica” é uma constante mítica que revela um Eros silvestre atuante ao longo de toda peça. Por um lado, o Eros silvestre de Hipólito se manifesta na caçada ativa aos animais da floresta, em que uma

corsa cretense aparece como uma das presas possíveis do caçador; por outro lado, o Eros silvestre, na personagem Fedra, impõe-se com toda evidência, manifestando o seu poder de subjugação sobre o ser que ama. Adianta-se aqui uma fala de Fedra do primeiro ato, para facear à fala de Hipólito essa ambivalência erótica e virginal de Diana. Fedra, tomada pela paixão, deseja mergulhar no universo da caça:

Maior alius incubat maestae dolor.  
non me quies nocturna, non altus  
sopor soluere curis: alitur et  
crescit malum  
et ardet intus qualis Aetnaeo  
uapor exundat antro. Palladis  
telae uacant et inter ipsas pensa  
labuntur manus; non colere  
donis templa uotiuus libet, non  
inter aras, Atthidum mixtam  
choris, iactare tacitis conscias  
sacris faces, nec adire castis  
precibus aut ritu pio adiudicatae  
praesidem terrae deam:

iuuat excitatas consequi  
cursu feras et rigida molli  
gaesa iaculari manu.  
Quo tendis, anime? quid furens saltus  
amas? fatale miserae matris agnosco  
malum: peccare noster nouit in siluis  
amor.<sup>217</sup>

Outra dor maior debruça-se sobre mim. O repouso noturno não me liberta dessas inquietações. Um mal se alimenta, cresce e arde dentro de mim, qual o vapor que transborda do antro do Etna. Os teares de Palas estão vazios. E a lâ escapa entre minhas mãos. Não me agrada adornar os templos com presente votivos, e, entre os altares, misturar-me aos coros atenienses, nem agitar as tochas testemunhas dos ritos secretos, nem tampouco dirigir castas preces ou ritos piedosos À deusa tutelar dessas terras. Agrada-me seguir, em corrida, as feras excitadas e lançar dardos rígidos com mãos suaves. Para onde te diriges, ó alma? Por que, delirante, amas os bosques? Reconheço o mal fatal da minha mãe. Nosso amor costuma pecar nas florestas.<sup>218</sup>

O desejo de Fedra não lhe permite se dedicar à condição de rainha de Atenas. Os cultos de Palas Atena, a deusa patrona das terras atenienses,

<sup>217</sup> SÊNECA. *Fedra*, V. 99 – 118.

<sup>218</sup> Tradução livre.

deverão receber a devoção da rainha Fedra, a qual, na condição de esposa do rei de Atenas, é responsável pelos cultos dos lares da pátria. Contudo, Fedra rejeita não só o “tear”, mas também as “castas preces”. No lugar de um rito casto, ela interessa-se por seguir “feras excitadas” e “lançar dardos rígidos com “mão suave.” Não é difícil de se identificar o substrato erótico da fala de Fedra, que deseja a “fera” e o “dardo”. Do mesmo modo que sua mãe Pasífae, Fedra ama um animal, uma fera ou um leão. O amor de Pasífae pelo touro de Poseidon se apresenta como herança materna que Fedra recebera, isto é, o amor à bestialidade.

Como os referidos fragmentos consistem nas primeiras falas de Hipólito e Fedra, pode-se supor que elas servem como prólogo da atuação de cada um desses personagens. Considerando as reincidências de determinados termos, ou redundâncias sígnicas, alcança-se o mitema “a caçada erótica”. Tais redundâncias, em ambas as falas, verificam-se na repetição das palavras “mãos” e “dardos”. No discurso de Hipólito, esses termos se relacionam aos domínios de Diana; no discurso de Fedra, os mesmos vocábulos se associam a uma “dor maior” (*maior dolor*), um mal (*malum*), que consiste no “amor silvestre” (*in siluis amor*).

Por ora, pode-se dizer que a configuração do aspecto sagrado, a partir da representação de Diana, aparece tanto no formato de uma feminilidade solar, masculinizada, como se verifica com a Diana de Hipólito, como também no formato de uma feminilidade terrível, nictomórfica. O “dardo” poderá ser enxergado como um símbolo a acolher essas duas vertentes da deusa. No polo poético de Hipólito, essa arma refere-se à estrutura heroica do regime diurno que rejeita o repouso, pois tem sempre a arma empunhada. O herói, com sua arma, impõe-se à bestialidade das feras a serem caçadas. Nessa relação diurna com a arma que domina, Hipólito ainda não é identificado com as feras. Assim como o gládio do herói que mata o dragão, o dardo perfura e aniquila os seres selvagens. Embora distante da vida urbana, Hipólito extermina a ferocidade das matas e, talvez, a sua própria bestialidade, em prol daquilo por que tanto prezam os símbolos solares, a força de sublimação espiritual, por isso que “o protótipo de todos os heróis, todos mais ou menos

solares, parece ser Apolo trespassando com seus dardos a serpente Píton.”<sup>219</sup>

A arma de Hipólito associa-se à virilidade e à verticalidade na medida em que o herói não se deixa submeter pela animalidade e voracidade que poderão destruí-lo. Essa é, então, uma atitude de enfrentamento às faces de Cronos, que lançam ao homem a finitude da vida. A equação diurna, aferível a partir do dardo de Hipólito, consiste em matar para dominar e não sucumbir, exterminar a fera para não se submeter a ela. Entenda-se, aqui, sucumbir a Eros, uma vez que este também implica em morte; por isso, no sistema diurno do imaginário, os símbolos se voltam contra as potências eróticas da morte. Hipólito isenta-se da vida familiar e da relação com as mulheres, principal ameaça erótica, para se dedicar ao extermínio das feras selvagens, das *dammás veloces*.

No polo simbólico de Fedra, o dardo aparece com outra configuração afetiva. Nesse caso, a arma é empunhada por uma mulher, com “mãos suaves” (*manu molli*), de forma a sugerir que a mão da mulher domina docemente a virilidade da arma. Segundo Durand, a feminilidade, no sistema diurno, é encarada, em sua grande parte, numa perspectiva de misoginia da imaginação, que se apresenta na associação do feminino à morte e aos perigos da sexualidade. A feminilidade é veiculada pelas formas de simbolização “nictomórficas”, oposta à iluminação espiritual promovida na jornada do herói solar. Como o sistema diurno das imagens é definido como um regime da antítese, suas formulações simbólicas têm como base um maniqueísmo, cuja antítese-mor identifica-se na oposição sombra-luz. Assim, a feminilidade costuma aparecer como ameaçadora, sombria.

Em função da estrutura antitética do regime diurno, estabelecem-se, nas motivações de simbolização, o negativo e o positivo, o bom e o mal, o claro e o escuro. Daí a feminilidade, em sua potencialidade erótica e sedutora, aparecer no polo negativo, mal e noturno, que, em oposição ao Sol ou ao “Bem”, manifesta-se no isomorfismo noturno, lugar das trevas das noites, da lua, das águas escuras e profundas. É recorrente, em várias narrativas heroicas, de caráter diurno, a feminilidade erótica aparecer como a “Mãe-

---

<sup>219</sup> DURAND, G. 2002, p. 161.

terrível”, as feiticeiras envolventes, prontas a interromper a jornada por meio de seus encantos amorosos. A mulher, que sangra, é cíclica como a lua, é o protótipo da mulher-fatal, que longe da iluminação solar, identifica-se com a escuridão da noite, com o horror das trevas, as quais suscitam a indistinção das formas, a continuidade erótica. Nesse sentido, o ser feminino engloba tudo que a jornada solar abomina, os perigos que envolvem Eros, Cronos e Tânatos.

Porém, no regime diurno, há um tipo de valoração positiva do feminino, como, por exemplo, a que se apresenta na configuração da deusa Atena, a qual, ligada às semantizações da luz e das batalhas, favorece o eixo do heroico solar. Não é por acaso que Fedra diz não se agradar mais dos ritos dirigidos à deusa tutelar da cidade de Atenas. Interessada em seguir as feras excitadas na escuridão dos bosques, a recusa aos espaços de Atenas indica a relação de Fedra com as energias nictomórficas do erotismo feminino.

Veja-se que, um mesmo símbolo, como o “dardo” pode assumir eixos isomórficos distintos; uma “lança” na mão de uma mulher tomada de desejo erótico assume valores negativos de entrega e morte, contrários à virilidade. A mesma lança na mão de um guerreiro empreende a vitória sobre o destino e a morte.

Quando se fala da entrega à morte pela conduta erótica, é preciso considerar a ambiguidade aqui implicada. De acordo com as proposições de George Bataille sobre o Erotismo, a diluição das formas, como instância de morte, é necessária à constituição da vida e ao nascimento de novas formas. Portanto, “o dardo”, na mão de Fedra, ao mesmo tempo em que deseja essa diluição no amado, é busca por vida, por reconfiguração de sua existência desditosa. Também é violência, em termos eróticos, que levará à continuidade, uma vez que romperá as amarras da continuidade da rainha e suas obrigações sociais e conjugais. A violência do dardo, diferente, de uma violência repressora, promove um alargamento de vida, uma instauração de um novo tempo.

Essa estrutura antitética do regime diurno evidente na *Fedra* se verifica na ambiguidade dos valores divinos, estrategicamente utilizada por Sêneca para compor a dualidade da evocação divina na peça. Se do lado de

Hipólito o que está em evidência é o poder de virilidade de Diana, do lado de Fedra, o que entra em ação é a evocação dos poderes eróticos da deusa. Ao conhecer a natureza dúbia da deusa, Sêneca realiza um jogo verbal que afirma a *coincidentia oppositorum* da atuação do aspecto divino na peça.

Diante disso, vale lembrar que as leituras que vislumbram apenas os aspectos doutrinários da peça velam essa riqueza sígnica que envolve o elemento sagrado na peça. Parece que uma leitura unicamente dos aspectos doutrinários inviabiliza a percepção da ambiguidade trágica da peça. Talvez sob esse ponto de vista, a divindade seria considerada apenas como um jogo retórico de palavras, para afirmar, no fim de contas, que os deuses não atendem ao pedido dos seus fiéis, tendo em vista que nem Hipólito, nem Fedra serão salvos pelos deuses.

### 3.2. *O Amor no corpo ou o furor erótico*

O desejo de Fedra pelo filho do marido tem raízes numa série de questionamentos dolorosos (*dolor*) sobre sua condição subalterna ao mundo das leis e às negociações entre sua pátria Creta e Teseu, um marido infiel. O erotismo, enquanto experiência interior, fundada numa busca psicológica por sentido, manifesta-se, na *Fedra* senequiana, a partir de sua situação de descontentamento, a distância da amada pátria e a submissão a um casamento com o inimigo. Não por acaso que Sêneca produz a entrada da protagonista, no primeiro ato, a partir de um discurso doloroso de insatisfação e dissabor pela vida.

O magna uasti Creta dominatrix  
freti, cuius per omne litus  
innumerae rates tenuere pontum,  
quidquid Assyria tenuis tellure  
Nereus peruium rostris secat,  
cur me in penates obsidem inuisos datam  
hostique nuptam degere aetatem in malis  
lacrimisque cogis? profugus en coniunx  
abest praestatque nuptae quam solet  
Theseus fidem.

fortis per altas inuii retro lacus  
uadit tenebras miles audacis  
proci,

solio ut reuulsam regis inferni  
 abstrahat; pergit furoris socius,  
 haud illum timor pudorue tenuit:  
 stupra et illicitos toros Acheronte in  
 imo quaerit Hippolyti pater.

(Ó grande Creta, soberana do vasto Oceano, cujos inúmeros barcos ocupam todos os litorais, Nereu permite acesso a todas as tuas naus, até os confins da Assíria. Por que me obrigas, entregue a penates odiados, e casada com um estrangeiro, a passar os meus dias em pranto? O meu esposo está sumido. Como de costume, Teseu presta fidelidade à sua esposa. (...) No imo do Aqueronte, o pai de Hipólito, procura adultérios E leitos ilícitos.)<sup>220</sup>

O *dolor* de estar entregue aos “penates odiados” de Teseu é o primeiro grito de sofrimento de Fedra na peça. Os deuses lares (Penates) da pátria de Teseu têm a deusa Atena como patrona. A recusa de Fedra a participar dos rituais da deusa denota a sua resistência em fazer parte de um lar que lhe foi imposto. A pulsão de vida surgirá, portanto, pela via violenta do erotismo. A única forma de destruir essa subjugação é abalar, exatamente, as estruturas do casamento indesejado. Assim, o desejo erótico, atrelado à pulsão de vida, lança-se em direção ao filho do seu algoz. Uma vez que o erotismo não se dissocia da violência, a batalha e a guerrilha de Fedra pela transformação de sua vida nutrem-se, paradoxalmente, das energias mortíferas de Eros. Nesse sentido, o desejo de Fedra clama pela destruição de uma lei instaurada, de uma pacificação entre dois povos, de uma descontinuidade organizadora, que aparece como antagonista da busca interior da personagem.

Após a expressão de seu *dolor*, Fedra recebe, em contraposição ao seu pensamento atordoado, as orientações de sua ponderada ama. A figura da “ama”, personagem típica das tragédias gregas, apresenta-se como uma serva dedicada, geralmente ligada à figura das rainhas. Costumam ser mulheres de idade, sábias e veiculadoras de discursos razoáveis, sempre em prol do equilíbrio e do bem-estar de suas senhoras. Na *Fedra*, no primeiro ato, Sêneca imprime, no discurso da ama, as orientações da doutrina estoica. Assumindo o status do sábio estoico, ela tenta dissuadir Fedra de sua paixão,

---

<sup>220</sup> Tradução livre.

orientando-a o exercício da virtude através de um trabalho intelectual de contenção do “fogo amoroso”. Eis um trecho da primeira aparição da ama, em que se verificam suas admoestações estoicas direcionadas à rainha:

Thesea coniunx, clara progenies  
 louis, nefanda casto pectore  
 exturba ocius, extingue flammās  
 neue te dirae spei  
 praebe obsequentem: quisquis in primo  
 obstitit pepulitque amorem, tutus ac  
 uictor fuit;  
 qui blandiendo dulce nutriuit  
 malum, sero recusat ferre quod  
 subiit iugum. nec me fugit, quam  
 durus et ueri insolens ad recta flecti  
 regius nolit tumor. quemcumque  
 dederit exitum casus feram: fortem  
 facit uicina libertas senem. Honesta  
 primum est uelle nec labi uia,  
 pudor est secundus nosse peccandi modum.  
 quo, misera, pergis? quid domum infamem  
 aggrauas superasque matrem? maius est  
 monstro nefas:  
 nam monstra fato, moribus scelera imputes.<sup>221</sup>

Esposa de Teseu, ilustre raça de Júpter, expulsa rapidamente do teu casto peito esses horrores. Extingue estas chamas e não te entregues a esperanças funestas. Quem resistiu e rejeitou o amor, desde o princípio, foi seguro e vencedor. Mas aquele que nutriu o doce mal, afagando-o, tarde recusa o jugo que recebeu. Estou ciente do quão cruel é a régia soberba, que recusa a vergar-se à retidão. Suportarei qualquer sorte que a fortuna tiver dado, pois a liberdade próxima faz forte o velho. Em primeiro lugar, a honestidade está em não fugir do caminho reto, em segundo, o pudor consiste em conhecer as feições do pecado. Para onde te precipitas desventurada? Por que agravas a tua casa infame e superas tua mãe? O crime é mais grave que do que um monstro. Os monstros devem-se ao destino e o crime ao caráter.<sup>222</sup>

Para a ama, a paixão e o desejo de Fedra por Hipólito configuram-se como “chamas” que consomem a capacidade de firmeza e retidão da alma. O termo *nefanda*, que se traduz por “horrores”, expressa o quanto o desejo de Fedra é “terrível” e criminoso, na perspectiva estoica da ama. O amor de Fedra

---

<sup>221</sup> Fedra, v. 130 – 141.

<sup>222</sup> Tradução livre.

é nefasto porque rompe com as leis divinas: é um “pecado”, semelhante ao pecado cristão, enquanto uma falta contra as leis de Deus. Vale considerar ainda que o verbo *peccare* (“dar um passo em falso”, “cometer uma falta”, “errar”) também era utilizado para expressar, especificamente, a concepção de “desonra” e “despudor” femininos.<sup>223</sup> Portanto, pode-se inferir que o “pecado” propriamente feminino está nas atitudes que envolvem o desejo erótico em sua oposição à lei divina ou jurídica.

Em contrapartida, a mulher virtuosa por excelência é aquela que não peca, isto é, que não erra em função do desejo. Sendo esse o crime maior de uma mulher romana, a Fedra senequiana é uma pecadora em grau elevado, na escala das faltas do ser feminino, uma vez que irá intentar contra sua condição de passividade sexual, assumindo uma postura ativa, para lutar pelo próprio desejo e prazer, invertendo, assim, a hierarquia dos sexos. Não por acaso, Sêneca considera um horror “as mulheres que cavalgam os homens”.<sup>224</sup>

O empenho retórico da fala da ama se encaminha no sentido de apresentar a Fedra o quanto o seu desejo é criminoso e amoral. Para tanto, a ama recorda o amor bestial de Pasífae, que, unindo-se ao touro enviado por Poseidon ao rei Minos, gera um monstro, o minotauro. A argumentação da ama tenta demonstrar que o amor de Fedra excede em criminalidade em relação ao amor de Pasífae; para esta, o desejo foi fruto do destino, mas o amor de Fedra por Hipólito é um *nefas* e *scelerus*, proveniente unicamente do caráter (*mōs, ris*). Para o polo estoico da peça, todas as motivações que engendram a paixão de Fedra são resultantes dos *moribus* (forma dativa do substantivo *mōs*), termo complexo, cuja abrangência de significados aponta para a questão da “moralidade”, que constitui a concepção de “falta” ou “erro”, veiculada na *Fedra*. A *moralis* diz respeito aos costumes, logo, o conceito latino de “caráter reto” refere-se ao ajustamento da conduta individual às normas morais. Destarte, uma mulher de “caráter” só pode ser aquela que tem suas

<sup>223</sup> *pecco, avi, atum. Ibid.* p. 613.

<sup>224</sup> VEYNE, Paul. *Sexo e Poder em Roma*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, 242.

ações voltadas para o cumprimento dos costumes da “pátria”, regida pelas determinações do *pater familia*.

No que diz respeito à afirmação da ama de que o nascimento de um monstro deve-se, sobretudo, ao destino, vale a pena tomar o sentido do termo latino *monstrum*, para esclarecer a injunção argumentativa “destino-monstro”. Segundo Francisco Torrinha, trata-se de “um prodígio que revela a vontade dos deuses.”<sup>225</sup> Já a equação retórica “caráter-crime” é constituída, por Sêneca, para produzir o campo semântico da subjetividade de Fedra, daquilo que diz respeito estritamente às suas tendências e disposições de ânimo relacionadas ao *nefas*.

Essa subjetividade trágica, marcada pela tendência ao *nefas*, é o ponto de partida da estrutura da *mimesis* da *Fedra*. Primeiramente, tem-se toda uma articulação retórica, tanto da ama quanto de Fedra, em torno do poder e da natureza desse crime. Por um lado, o estoicismo impregnado na fala da nutriz aponta os perigos abismais e irreversíveis do *nefas* e a necessidade premente e decidida de evitá-lo. Por outro lado, o *pathos* de Fedra, movido pelas “chamas amorosas”, afirma a impossibilidade de autocontrole, de forma a inviabilizar a própria força da razoabilidade estoica. Assim, Fedra, diante da impossibilidade de um recuo racional, contesta o poder da razão:

Quae memoras scio  
uera esse, nutrix; sed furor cogit  
sequi peiora. uadit animus in  
praeceps sciens remeatque frustra  
sana consilia appetens. sic, cum  
grauatam nauita aduersa ratem  
propellit unda, cedit in uanum labor  
et uicta prono puppis aufertur  
uado. quid ratio possit? uicit ac  
regnat furor, potensque tota mente  
dominatur deus.<sup>226</sup>

Reconheço que tua fala é verdadeira, nutriz. Porém, o amor obriga-me a seguir o pior. Meu ânimo arremessa-se consciente ao precipício, mas, em vão, volta-se desejoso de conselhos sãos, assim como o marinheiro que impele uma nau pesada contra uma onda adversa, mas, em vão, se

<sup>225</sup> *monstrum*, i. In: TORRINHA, Francisco. Op. Cit. p. 34.

<sup>226</sup> *Fedra*, vs 177 – 185.

esforça, pois a embarcação vencida, é arrebatada pelo mar.  
O que poderia a razão? O furor venceu e reina, toda minha  
alma é dominada por um deus poderoso.

Fedra utiliza o termo latino *furor* para se referir ao seu estado de ânimo, o qual passa a constituir-se totalmente fora do controle da racionalidade. Tal sentimento nasce como consequência do sofrimento ocasionado pela tristeza, dor e inconformismo de Fedra, enunciados em sua primeira fala. A distância de sua pátria, o casamento indesejado e o desejo interdito forjam a matéria da loucura furiosa da rainha. A dor provocada por essa série de vicissitudes descambará no *furor* erótico, cujos efeitos serão descritos minuciosamente no nível da corporeidade de Fedra.

Ao cabo do primeiro ato, entra em cena o párodo, primeiro canto coral, no qual Sêneca apresenta imagens e símbolos que trazem aos olhos os poderes do deus Amor sobre as criaturas, de modo a reforçar a impossibilidade de os personagens da peça se desenredarem das malhas da paixão erótica:

Diua non miti generata ponto,  
quam uocat matrem geminus  
Cupido: impotens flammis  
simul et sagittis iste lasciuus  
puer et renidens  
tela quam certo moderatur arcu!

(Ó deusa gerada do mar impiedoso chamada de mãe do  
dúbio Cupido, nem flamas nem dardos o detém, este ridente  
e lascivo menino, Certeiro, ao atirar as flechas com o arco.)

A riqueza de elementos poéticos do coro da *Fedra* revela um núcleo importantíssimo de compreensão do substrato mítico da peça. Apesar das diversas falas contrárias à efetividade dramática do mito, volta-se aqui à questão da *topique systemique*; não é na perspectiva da causalidade aristotélica da *práxis* que poderá ser identificada a coerência do coro com a totalidade da peça, mas naquilo que Durand denomina de uma estrutura não causal, mas coesa, sob a forma de constelação, em que os símbolos míticos se relacionam para formatar o enredo da peça. Esse conceito de *topique systemique* leva a imaginar o fio do enredo, não como uma linha encadeada de relação de causa efeito da ação, mas como uma constelação de imagens

redundantes e insistentes que clamam ao leitor ou espectador para ligarem os pontos que formularão o “corpo” da peça. Para tanto, considerem-se a imagens eloquentes e fulcrais enunciadas já nos primeiros versos do coro.

Nesse pequeno trecho identificam-se dois símbolos essenciais à compreensão que se intenta da representação do erotismo ou do Amor-Cupido na peça, quais sejam, o “mar” e a “flecha”. A flecha/o dardo de Cupido, como já foi sinalizado, aparece repetidamente nos núcleos de composição dos personagens Fedra e Hipólito. Ambos os personagens, embora envernizem esse dardo com as particularidades que lhes são próprias, parecem evocar, no fim de contas, aos dardos ou flechas de Cupido.

No que concerne a “mar”, como fonte do nascimento de Vênus, acena para um valor cosmogônico das águas, das quais emerge a energia impulsionadora da vida, que se traduz na deusa agenciadora das relações sexuais e da procriação. A propósito, vale retomar aqui a aproximação que Bataille faz entre o conceito de “continuidade” com a informidade imanete das águas fluidas.

Há ainda outra possibilidade de significação latente nessa repetição do mar, a qual seria uma identificação deste com a Fedra. Como se viu, na primeira fala de Fedra, o mar ou o *Pontus* aparece como domínio da sua cidade, Creta, a “soberana do vasto mar”. Nesse sentido, não parece forçoso inferir uma conexão entre Fedra e as águas marítimas e, talvez, um *status* de poder que Fedra, herdeira de Creta, teria em relação a esse “vasto mar”.

Além dessas imagens, a figura da Fedra, do animal selvagem, também tem seu papel na constelação simbólica que revela os mitos diretores da peça. O canto do párodo, a partir da menção a feras – leões, touros, monstros –, sugere um liame entre os polos, aparentemente antagônico, em que se movimentam Fedra e Hipólito:

Poeni quatiunt colla leones,  
cum mouit amor; Tum silua  
gemit murmure saeuo. –  
amat insani belua ponti  
Lucaeque boues: uindicat  
omnes natura sibi,  
nihil immune est,  
odiumque perit, cum iussit  
amor; ueteres cedunt  
ignibus irae. quid plura

canam? uincit saeuas cura  
nouercas.<sup>227</sup>

(Os leões de Cartago  
balançam as júbas, quando  
o Amor se manifesta. A  
selva geme e murmura o  
feroz rugido. Amam os  
monstros do mar insano e  
os elefantes. A natureza  
reclama tudo para si, nada  
está imune, o ódio extingue-  
se quando o Amor comanda.  
Antigas iras cedem ao seu  
fogo. A paixão vence as  
terríveis madrastras.)<sup>228</sup>

Como já se identificou, há vários momentos em que Hipólito é identificado com animais, no caso do trecho acima, com o “leão de Cartago” e “elefantes”. Porém, um novo elemento, “os monstros do mar”, traz uma complexa ambiguidade que problematiza a aparente recusa de Hipólito ao Amor. Assim como no mito, o Hipólito senequiano é morto por um touro monstruoso que emerge do mar. Nesse canto coral, sabemos que, como o leão e o elefante, “os monstros do mar” também amam. Por ora, deixe-se apenas sugerida essa aproximação entre Hipólito, as feras, os monstros e o Amor, como uma amostragem da tensão e do paradoxo em que o erotismo é delineado por Sêneca na *Fedra*.

No segundo ato da peça, será ratificado tudo o que foi dito pelo párodo, a partir da completa servilidade de Fedra ao amor. O detalhamento dos maneios vacilantes do corpo e a exposição simbólica das perturbações psíquicas da personagem trarão, de forma mais enfática, o retrato de uma corporeidade erótica, enquanto um dos núcleos da peça. Com a composição de um quadro dos efeitos somáticos da paixão sobre Fedra, Sêneca tenta representar, imagetivamente, a repercussão da experiência erótica. A fala da ama, que abre o segundo ato, expõe o corpo cambaleante de Fedra, tomado de Eros.

---

<sup>227</sup> vs. 348-357.

<sup>228</sup> Tradução própria.

Spes nulla tantum posse leniri  
 malum, finisque flammis nullus  
 insanis erit. torretur aestu tacito  
 et inclusus quoque, quamuis  
 tegatur, proditur uultu furor;  
 erumpit oculis ignis et lassae  
 genae lucem recusant; nil idem  
 dubiae placet, artusque uarie  
 iactat incertus dolor: nunc ut  
 soluto labitur marcens gradu  
 et uix labante sustinet collo caput,  
 nunc se quieti reddit et, somni  
 immemor, noctem querelis ducit;  
 attolli iubet iterumque poni corpus et  
 solui comas rursusque fingi: semper  
 impatiens sui mutatur habitus. nulla  
 iam Cereris subit cura aut salutis;  
 uadit incerto pede,  
 iam uiribus defecta: non idem uigor,  
 non ora tinguens nitida purpureus  
 rubor;  
 [populatur artus cura, iam gressus  
 tremunt, tenerque nitidi corporis cecidit  
 decor.]  
 et qui ferebant signa Phoebeae  
 facis oculi nihil gentile nec patrium  
 micant. lacrimae cadunt per ora et  
 assiduo genae rore irrigantur,  
 qualiter Tauri iugis  
 tepido madescunt imbre percussae  
 niues. Sed en, patescunt regiae  
 fastigia:  
 reclinis ipsa sedis auratae toro  
 solitos amictus mente non sana abnuit.<sup>229</sup>

(Não há alguma esperança que tamanho mal seja  
 abrandado; também não há qualquer fim para essas  
 chamadas insanas. É consumida pelo fogo tácito; a paixão,  
 ainda que encoberta, manifesta-se em seu semblante. O  
 fogo irrompe-lhe dos olhos, as faces cansadas recusam a  
 luz, também nada agrada a sua alma inquieta. A dor incerta  
 agita os seus membros de diversos modos. Ora corre com  
 passos soltos, como se estivesse embriagada, sustém a  
 cabeça, com dificuldade, no pescoço vacilante. Ora entrega-  
 se ao repouso, mas, esquecida do sono, prolonga a noite  
 em queixumes; ora ordena que seu corpo seja erguido, ora  
 que seja largado; que os seus cabelos sejam desfeitos, mas  
 logo em seguida que sejam arrumados. Impaciente consigo  
 mesma, ela muda sua aparência. Já nenhum cuidado presta  
 a Ceres ou à saúde. Caminha com pés incertos, sem o

<sup>229</sup> V. 360-385

antigo vigor e sem o púrpuro rubor que tingia as belas faces. Os membros, sem controle, levam a passos trôpegos. A beleza delicada do corpo vistoso pereceu. Os olhos já não cintilam mais pela família nem pela pátria. As lágrimas caem entre os lábios e irrigam as faces sem cessar, como no cume do Tauro, onde a neve derrete-se sob a chuva tépida. Eis, vede, abrem-se as portas do palácio. Recostada nas almofadas do trono dourado, ela, insana, rejeita as vestes habituais.)

Seguindo a tradição mítica, na qual Eros é caracterizado como o “solta-membros”, há, no trecho acima, uma série de referências aos movimentos do corpo de Fedra, que se voltam a este epíteto do deus do amor, como se verifica no verso “A dor incerta agita os seus membros de diversos modos”. Tais efeitos dolorosos levam a “passos soltos”; “passos trôpegos”, “pescoço vacilante” etc, de modo que Fedra é descrita como se estivesse “embriagada” (*marcens*).

A “dor amorosa”, marcada no corpo, mina o interesse de ação relacionado aos deveres sociais. Fedra já não cuida mais dos ritos da deusa Ceres, nem possui brilhos nos olhos direcionados à família e à pátria. Há, portanto, uma morte da *persona* social, em virtude do não cumprimento das práticas e dos compromissos que constituem a Fedra descontínua, cuja individualidade só é legítima se em consonância com os ritos da *pólis* ateniense (Ceres e o lar). A descrição da transformação corpórea da personagem projeta o domínio de Eros sobre sua integralidade psico-física e social, a qual será o motivo do segundo ato da peça. Fedra perderá as rédeas que asseguravam sua segurança moral. O seu corpo, enquanto lugar dos afazeres, compromissos, papéis e desejos, será violentamente modificado por Eros.

Nesse momento, vale retomar as proposições de Florence Dupont, acerca da metamorfose, em monstro, das personagens senequianas. No caso da *Fedra*, a protagonista passa por uma transformação radicada no seu corpo, o qual acolhe o conflito erótico, na medida em que reserva tanto o lugar da Fedra rainha como da Fedra amante. O desejo incestuoso a levará a uma transformação. Como será visto, a trajetória do desejo de Fedra, pela via do corpo, transformá-la-á numa mulher selvagem, tal como a mãe de Hipólito, a amazona Hipólita, e numa caçadora similar a Diana.

Remouete, famulae, purpura atque auro  
 inlitas uestes, procul sit muricis Tyrii  
 rubor,  
 quae fila ramis ultimi Seres  
 legunt: brevis expeditos zona  
 constringat sinus, ceruix monili  
 uacua, nec niueus lapis deducat  
 auris, Indici donum maris; odore  
 crinis sparsus Assyrio uacet.

sic temere iactae colla perfundant  
 comae umerosque summos, cursibus  
 motae citis uentos sequantur. laeua  
 se pharetrae dabit, hastile uibret  
 dextra Thessalicum manus: [talís  
 seueri mater Hippolyti fuit.]  
 qualis relictis frigidi Ponti plagis  
 egit cateruas Atticum pulsans  
 solum Tanaitis aut Maeotis et  
 nodo comas coegit emititque,  
 lunata latus protecta pelta, talis  
 in siluas ferar.

Cho. Sepone questus: non leuat miseros  
 dolor; agreste placa uirginis numen  
 deae.

(Servas, afastai as vestes cobertas de púrpura e ouro. Removei das minhas faces o rubor do múrice tírio e afastai a seda que os distantes chineses colhem. Uma estreita faixa aperte os meus seios soltos, as joias libertem o pescoço, nem níveas pérolas, presentes do Oceano Índico, pendam das orelhas. Os meus cabelos, dispersos, estejam sem qualquer perfume, e, assim, ao acaso, caiam sobre os ombros, e, agitados, sigam os ventos. A mão esquerda se oferecerá à aljava, e a destra brandirá o dardo tessálico, tal qual foi a mãe do severo Hipólito, a qual, tendo deixado as plagas do gélido Ponto, impeliu suas tropas, marchantes, ao solo ático. Como essa amazona, filha de Tânaís ou de Meótis, com os cabelos presos e com o flanco protegido por escudo em forma de lua, eu, desse mesmo modo, me arrojarei pelas florestas.)

Essa transformação, como se vê, dá-se pela recusa de Fedra em portar as vestimentas ou qualquer elemento que demarque, visualmente, sua posição de rainha, tais como joias, tecidos nobres e maquiagem. Toda a riqueza que carrega sobre o corpo não condiz mais com o desejo que lhe habita. Ela se despe do manto, como se se despisse de uma condição corporal pesada, imprópria ao seu íntimo, agora modificado por Eros. Essa marcha corporal, a partir da mudança do visual de rainha para o de caçadora e amazona, constitui um momento importante na peça, como um rito de

passagem. É então que se instala o *furor*, enquanto uma das estações da transformação do herói senequiano em monstro, tal como propôs Florence Dupont.

O mito, cuja lógica se dá numa contradição fundamental, acolhe entidades de significados opostos para compor o próprio aspecto conflituoso de seu saber. A transformação de Fedra em Diana/Hipólita guarda um conflito base para se entender a questão do erotismo aferível na peça. Considera-se, portanto, que a divindade Diana e o mito que lhe constitui apontam para um saber provocativo sobre o sentido do que é criminoso, desrespeitoso, ilegítimo. Diana é uma deusa virginal. Sêneca, ao transformar Fedra num duplo da deusa, leva a problematizar o próprio sentido de impureza relacionado ao erotismo de Fedra. Parece estar aqui subjacente uma estrutura mítica, em que bem e mal, certo e errado são flutuantes entre si. Se pelo discurso estoico veiculado pela ama, o desejo de Fedra é sujo e errado, pela imagem de Diana, pode-se supor que Fedra passa por uma purificação ritual, readquirindo uma pureza perdida, que se opera na afirmação do desejo erótico, na recusa às correntes do marido Teseu e da *pólis* ateniense.

O que parece vergonhoso para a imagem mítica está subscrito no “rubor do múrice tírio”. Fedra limpa as faces e purifica-se da vergonha a que foi submetida, ao livrar-se do posto de rainha de Atenas. Assim, fica sugerida uma ampliação do sentido do virginal. A virgindade evocada por Diana/Artêmis personifica a pureza da natureza em seu aspecto mais selvagem e virgem. Por extensão, a deusa expressa a natureza humana, em seu aspecto também selvagem.

Sendo essa a primeira fala de Fedra, no segundo ato, pode-se interpretar que se instaura, a partir desse momento, um novo rumo para a ação da peça, um engatilhamento para uma peripécia, em termos aristotélicos, na medida em que, se inicialmente havia uma disposição à reflexão e a esconder a paixão, a partir dessa cena em diante, em que ocorre a metamorfose da rainha, a corporificação de Eros pela carne de Fedra impulsiona uma nova condução dramática da trama.

A ama de Fedra, embora amparada num discurso de temperança estoica, nada consegue com suas palavras de culto à contenção das paixões,

de forma que suas palavras não surtem qualquer efeito sobre o mal que acomete a rainha. Após a entrega completa de Fedra à paixão, sendo, portanto, impossível reverter o patológico da rainha, a ama decide tomar a frente da situação e logo reconhece que o desejo de Fedra deverá ser satisfeito. Sua postura, após várias investidas contra o amor de Fedra, será de forjar estratégias que facilitem a consumação erótica. Para favorecer seus novos intentos, a ama evoca, em preces, a Diana lunar. Ironicamente, a prece inicial de Hipólito à deusa da caça, converte-se, na boca da ama, numa prece de motivação sexual:

Regina nemorum, sola quae  
montes colis et una solis montibus  
coleris dea, conuerte tristes  
ominum in melius minas. o magna  
siluas inter et lucos dea, clarumque  
caeli sidus et noctis decus, cuius  
relucet mundus alterna uice,  
Hecate triformis, en ades coeptis  
fauens. animum rigentem tristis  
Hippolyti doma: det facilis aures;  
mitiga pectus ferum:  
amare discat, mutuos ignes  
ferat. innecte mentem: toruus  
auersus ferox in iura Veneris  
redeat.<sup>230</sup>

(Ó Rainha das florestas, tu que sozinha habitas os montes. Converte as tristes ameaças dos augúrios em algo melhor. Ó grande deusa, entre as selvas e os bosques, astro claro do céu e ornamento da noite, cuja luz alternadamente ilumina o mundo. Hécate triforme, vem favorecer nosso plano. Doma o rígido ânimo do irado Hipólito. Que ele, abrandado, nos dê ouvido. Amolece o peito fero. Que ele aprenda a amar. Que ele sinta o fogo da paixão. Dobra-lhe o espírito ameaçador. Que ele se entregue às leis de Vênus.)

Numa leitura imediata, a nova postura da ama, que abandona uma possível convicção estoica, para assumir a condição de agenciadora da união erótica entre Fedra e Hipólito, pode se configurar como uma incoerência de caráter. Contudo, sua atuação deixa flagrar a tensão simbólica que fundamenta a peça.

---

<sup>230</sup> *Fedra*, v. 406 – 423.

Considera-se que no plano do imaginário, a atuação da ama é decisiva para que a configuração poética do trágico senequiano se revista dos tecidos diáfanos do simbólico, estabelecendo, portanto, a ambiguidade característica de Eros e a ambivalência da libido, manifesta na duplicidade da deusa Diana, que, na mitologia greco-romana, também é identificada à lua e a Hécate, deusa das trevas. A evocação da ama para que Diana seja favorável ao amor de Fedra traz à tona a tensão de significados simbólicos em relação à figura da deusa. Diana, no primeiro momento da peça, está associada ao isomorfismo da arma solar (dardo), que purifica e enfrenta o destino e a morte, servindo de proteção a Hipólito. Contudo, com a fala da ama, o leito simbólico do texto de Sêneca estabelece ambivalências e a coexistência dos dois regimes do imaginário na formatação da figura divina.

O discurso moralista estoico considera a paixão de Fedra como um "pecado", na medida em que procura a purificação e o combate do destino passionai e erótico, pela busca por uma transcendência de negação do corpo e do desejo. Já a prece à Diana lunar, que, na peça, é modulada como um duplo de Eros ou Vênus, é mais ambígua ainda. Se se considerar apenas o regime diurno como principal autor do código simbólico senequiano, a Diana lunar entra para a configuração do feminino terrível, nictomórfico, destruidor do heroico Hipólito. Nessa perspectiva, a devoção viril e casta do jovem corre riscos de uma subjugação à outra Diana atuante, aliada ao nefasto poder de sedução do ser feminino, representado pela ama e por Fedra. A leitura, sob o ponto de vista unicamente diurno, é condizente com as ambições estoicas de Sêneca. O problema é que a visão unívoca do estoicismo vela o outro lado do sagrado simbólico que a deusa Diana representa, tanto para Fedra como para Hipólito.

Faz-se necessário, portanto, o reconhecimento da coparticipação dos dois regimes do imaginário, o diurno e o noturno, na composição dramática da peça. Na verdade, é esse conflito entre diurno e noturno que edifica o drama da *Fedra*. Se para o regime diurno as imagens femininas nictomórficas são terríveis e ameaçadoras, para o regime noturno, o feminino lunar assume, eufemicamente, valores maternos de proteção e de renovação. Considere-se essa ambivalência de Diana como o núcleo do trágico em Sêneca. A

propósito, suspeita-se que é exatamente através da apreensão dessa coexistência do regime noturno e diurno na *Fedra* que se poderá chegar ao cerne erótico e trágico da peça.

Durand aponta que a possibilidade de inversão simbólica se deve à ambivalência essencial de Eros, que acolhe, simultaneamente, instâncias de vida e morte. A partir de uma valorização do feminino, o “Regime Noturno” do imaginário converte a libido e o desejo, associados à feminilidade, em aspectos positivos. Se para Hipólito, o que interessa são os aspectos masculinos e guerreiros de Diana, para a ama, a deusa converte-se em mãe noturna e lunar, acolhedora e favorável a Eros. Sobre esse processo imaginário de inversão dos valores afetivos dos símbolos, movida pela dupla faceta de Eros, orienta Durand:

A ambivalência Eros-Cronos-Tânatos, da pulsão e do destino mortal marca o próprio limite a partir do qual os grandes temas simbólicos [do regime diurno] só podem inverter o seu valor. Se Eros tinge de desejo o seu próprio destino, Então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo. Ao lado do processo metafísico que, pelos símbolos antitéticos, pela fuga ou pelo gládio, combate os monstros hiperbólicos engendrados pela angústia temporal (...), a duplicidade, ao permitir a eufemização da própria morte abre ao imaginário e às condutas que ele motiva uma via completamente diferente.<sup>231</sup>

Essa inversão das faces do tempo e da morte, promovida pela valorização do feminismo imaginário é o que determina a ambivalência fundamental em que os símbolos repousam. Como Eros traz em seu cortejo a morte e o tempo, por um lado, os aspectos temporais e mortíferos da libido dão uma coloração terrível à pulsão erótica, por outro, suavizam esse cortejo do amor, conduzido pelo devir e pela morte. Assim, instaura-se um processo de eufemização, em que se converte a angústia relacionada ao tempo em fatores de estabilidade, de acolhimento, que, em termos nietzschianos, constitui o *amor fati*. Nesse sentido, em vez de opor a pulsão de vida à de morte, Durand entende que ambas são movimentos simultâneos da libido. É exatamente nessa ambiguidade que se constitui o drama trágico da *Fedra*.

---

<sup>231</sup> DURAND. 2002, P. 194.

Como já se referiu em outro momento da análise, no regime diurno, há o isomorfismo do gládio, em que se insere o dardo de Hipólito, o qual remete a todas as imagens de armas cortantes e perfurantes que agem como instrumentos heroicos de combate contra os monstros e a barbárie. Nesse sentido, o dardo, que pode ser associado à virilidade, à ascensionalidade fálica, representa a força viril do herói que busca contornar, pelo enfrentamento, o destino e a morte. Porém, o “dardo” nas mãos suaves de Fedra parece se aproximar não mais das dominantes reflexas da verticalidade, às quais se associam as armas e o falo viril, mas sim às dominantes dos gestos rítmicos da sexualidade, que estabelece a noção de eterno retorno, em que a morte aparece como uma transição para a retomada do ciclo da vida. O ritmo das mãos no dardo leva a uma ascensionalidade fálica em direção à morte suave, a pequena morte do prazer. Com essa dualidade do “dardo” que cede ao poder de Eros, verifica-se a flexibilização dos símbolos, que não podem ser categorizados como pertencentes a um único regime. O dardo, feito de madeira, tem fortes vínculos com o simbolismo da árvore, a qual, embora se reporte aos movimentos de ascensionalidade e transcendentalidade uraniana (como a árvore da vida), também se reveste de um valor cíclico de fertilidade e renovação da vida terrestre. O semantismo erótico do dardo, da madeira e da árvore se opera em sua relação com o elemento fogo, engendrado pela fricção da madeira. Aqui se verifica, claramente, o trajeto antropológico (gesto – instrumento – símbolo) que subjaz nesse simbolismo. O gesto de fricção sobre o pau é um desdobramento imagético do movimento sexual, o qual engendrará o fogo. Assim, ocorre aqui um isomorfismo sexual ligado ao nascimento do fogo. É por isso que o elemento fogo costuma a aparecer dentro das constelações de imagens relacionadas ao desejo erótico. A própria Fedra tem fogo nos olhos, em função da paixão que sente.

Spe nulla tantum posse leniri  
malum, finisque flammis nullus  
insanis erit. torretur aestu tacito et  
inclusus quoque,

quamuis tegatur, proditur  
uultu furor; erumpti oculis  
ignis et lassae genae lucem  
recusant.<sup>232</sup>

(Não há qualquer esperança de ser abrandado tamanho mal e de se esgotarem essas chamas insanas. A rainha é consumida por um calor tácito, e o furor, ainda que encoberto, também se manifesta em seu semblante. O fogo irrompe-lhe dos olhos, e as faces cansadas recusam a luz.)

Segundo Durand, o fogo é um arquétipo do esquema (*schème*) cíclico de simbolização. Vale retomar aqui a própria noção de arquétipo para se evitar confusões. O *schème* faz a junção dos gestos primordiais com as representações imagéticas. Portanto, os *schèmes* constituem a transição do corporal para estruturas motoras da imaginação. Já os arquétipos são concretização dessa modulação esquemática (gestos corporais com motor imaginário) em imagem. Assim, o fogo, dentro do esquema cíclico, constitui um arquétipo, concernente à fertilidade, ao ciclo da vida e à sexualidade, uma vez que está ligado a fatores germinativos da vida.

Gaston Bachelard fala da existência de um “fogo sexualizado”, cuja ambiguidade une o desejo do conhecimento com o desejo erótico de poetização da vida:

O fogo é precisamente o primeiro objeto, o primeiro fenômeno, sobre o qual o espírito humano refletiu; de entre todos os fenômenos, só o fogo merece, da parte do homem pré-histórico, o desejo de conhecer, pelo fato de se fazer acompanhar do desejo de amar. É certo que muitas vezes se tem dito que o fogo separa o homem do animal, mas talvez nunca ninguém reparasse que o espírito com a sua poesia e a sua ciência se formou na contemplação do fogo. (...) o homem sonhador, diante da fogueira é o homem das profundezas de um devir, ou melhor ainda, o fogo dá ao homem que sonha a lição de uma profundidade que possui um devir.<sup>233</sup>

Nas palavras de Bachelard, o fogo, enquanto vetor da imaginação poética, está tanto ligado à clarificação científica, quanto ao desejo de sonhar pelo erotismo, inserindo, portanto, a sexualidade do fogo, nas potencialidades

<sup>232</sup> *Fedra*, v. 360 -365.

<sup>233</sup> BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa/Portugal: Estúdios Cor, s/d, p. 100.

poéticas do homem. Na verdade, como já foi considerado, o erotismo, como experiência interior, é uma pulsão de poetização da vida, na medida em que busca abalar e fertilizar a estabilidade e estagnação do mundo descontínuo das formas estabelecidas. Para Durand, o “fogo” não possui variações semânticas no *schème* cíclico, no qual ele sempre estará ligado a essa noção de gérmen da vida. Já no *schème* antitético do regime diurno, o fogo não se dissocia da ideia de iluminação.

Veja-se que o que é fixo nas estruturas do imaginário são os esquemas, enquanto estágio inicial do processo de formação da imaginação e da consciência. Para se compreender essa relação entre o gesto corporal e a imagem, mediada pelos *schèmes*, vale a pena retomar a seguinte classificação: aos gestos posturais correspondem dois esquemas: o da verticalização ascendente e o da divisão, quer visual, quer manual; ao gesto do engolimento, correspondem os esquemas da descida e o acocoramento na intimidade; já aos gestos sexuais correspondem os *schèmes* rítmicos cíclicos e sazonais e à fricção tecnológica. Nesse sentido, o fogo, nos *schèmes* tecnológicos da fricção, constitui um símbolo da sexualidade.

Portanto, o dardo friccionado suavemente e eroticamente por Fedra estabelece um germe de vida, e a inversão de uma virilidade inicial para uma rendição. A fricção da mão de Fedra no dardo cria o fogo erótico, de modo que a rainha passa a deter nas próprias mãos a chama instauradora de vida e da própria virilidade de Hipólito. Ver-se-á, mais uma vez, o símbolo do dardo aparecer, num desdobramento semântico, a partir da espada de Hipólito tocada por Fedra, na cena em que a rainha declara o seu desejo ao amado:

*Hippolytus*: Procul impudicos corpore a casto amoue  
Tactus quid hoc est? Etiam in amplexus ruit?  
Stringatur ensis, merita supplicia axigat.  
En impudicum crine contorto caput  
Lauea reflexi: iustior numquam focis  
Datus tuis est sanguis, arquitenens dea.

*Phaedra*: Hippolyte, nunc me compotem  
uoti facis; sanas furentem. maius hoc uoto  
meo est,  
saluo ut pudore manibus immoriar tuis.

*Hippolytus*: Abscede, uiue, ne quid exores,  
et hic contactus ensis deserat castum latus.

quis eluet me Tanais aut quae barbaris  
 Maeotis undis Pontico incumbens  
 mari? non ipse toto magnus Oceano  
 pater tantum expiarit sceleris. o siluae,  
 o ferae!<sup>234</sup>

(*Hipólito*: Afasta para longe essas mãos impuras deste corpo casto. O que é isto? Também se atira como num abraço? Desembainhada a espada, que reclame o castigo merecido! Torço-lhe os cabelos e, com a mão esquerda, dobro para trás sua despudorada cabeça: nunca sangue mais justo foi oferecido aos teus altares, arquirregente deusa!

*Fedra*: Hipólito, agora, atende meu desejo ardente. Cura meu furor. É tudo que desejo, morrer em tuas mãos para salvar meu pudor.

*Hipólito*: Desaparece! Vive! Não terás o que queres! O ferro que te tocou se afastará do meu flanco casto. Que Tanais, que Méotis de fluxo bárbaro que se lança no mar Ponto? Nem mesmo o grande Pai me purificaria, no Oceano, desse crime.)

Tal diálogo entre Fedra e Hipólito revelam as várias camadas semânticas compostas pelas imagens corporais dos dois personagens. Aqui, verificam-se duas constelações de imagens, uma que se refere ao “corpo casto” (*corpore casto*) de Hipólito, a outra concernente ao desejo ardente e impuro de Fedra. A espada (*ensis*) é o objeto que parece mediar os dois polos, transitando entre um e outro. Hipólito ensaia degolar Fedra, puxando sua cabeça para trás, pelos cabelos. A espada, arma-fálica, intenta imolar a fera erótica, que, com doces palavras, diz concordar com a morte pelas mãos do amado, para assim, preservar o seu pudor. A dimensão simbólica dessa entrega à morte pelas mãos de Hipólito denuncia, na verdade, uma entrega de subjugação erótica e um ataque pela sedução. Diante disso, Hipólito recusa conceder-lhe a morte, talvez apenas lhe proporcionando um aperitivo da morte, *la petite mort*. A “espada” que tocou o corpo de Fedra será abandonada pelo herói.

As últimas palavras de Hipólito anunciam a corrente simbólica que irá configurar o semantismo de sua morte. Por trás do questionamento sobre quais águas poderiam purificá-lo do despudor de Fedra, há uma ironia latente,

---

<sup>234</sup> Vs. 704-718.

a qual será confirmada na relação da morte de Hipólito com os domínios marítimos de Netuno.

### 3.3.O corpo e sacrifício: a morte iniciática de Hipólito

Após a cena entre Hipólito e Fedra, o segundo ato é concluído com a ama incriminando, publicamente, Hipólito de tentativa de estupro:

Deprensa culpa est. Anime, quid segnis stupes?  
Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam  
Venerem arguamus scelerem uelandum est scelus;

tutissimum est inferre, cum timeas,  
gradum. Ausae priores simus an  
passae nefas, secreta cum sit culpa,  
quis testis sciet? Adeste, Athenae!  
fida famulorum manus, fer opem!  
nefandi raptor Hippolytus stupri instat  
premitque, mortis intentat metum,  
ferro pudicam terret--en praeceps  
abit enseque trepida liquit attonitus  
fuga.<sup>235</sup>

(Descobriram a culpa. Minha alma, tu dormes? Incriminemos a ele; que seja acusado de amor incestuoso! Que um mal vele outro mal. Quando se teme, é sempre melhor atacar. Quem o autor do crime; quem, sua vítima, sendo a culpa secreta, e sem testemunhas? Atenienses! Vinde, atenienses! Mãos fiéis dos fâmulos, Socorrei!! Infame sedutor, Hipólito, movido pela paixão incestuosa, avança e ataca, levanta a espada contra esta casta mulher! Vede! precipitado, como num delírio, deixa cair a própria espada!)

Como se vê, as principais deliberações e estratégias racionais partem da *práxis* da ama. Fedra, dominada pelo erotismo, tem o seu corpo e sua consciência movidos pelo *pathos*. Após o repúdio de Hipólito, o que resta à personagem é a espada do amado, mas não por acaso. Há uma sugestão erótica marcante nesse ato de abandonar a espada, deixando-a com Fedra.

O Eros “solta-membros” já se apoderou por completo do corpo da rainha, então cabe apenas à ama encontrar meios de reverter a situação, evitando que descubram as investidas eróticas de Fedra. Assim, a atitude

---

<sup>235</sup> V. 719-729.

da serva se configura como um ato de dedicação à sua senhora e de proteção de si mesma, uma vez que todo o ardil foi, por ela mesma, arquitetado.

O terceiro ato inicia-se com a chegada de Teseu, que ressurgue de sua expedição aos infernos, surpreendo a todos, uma vez que raríssimos foram aqueles que conseguiram voltar do mundo de Hades. Não demora muito, e Teseu já ouve os prantos da Fedra, que, com a espada do amado, tenta suicídio.

*Phaedra:* Te te, creator caelitem, testem  
inuoco, et te, coruscum lucis aetheriae  
iubar,  
ex cuius ortu nostra dependet  
domus: temptata precibus restiti;  
ferro ac minis non cessit animus:  
uim tamen corpus tulit. labem hanc  
pudoris eluet noster cruor.

*Theseus:* Quis, ede, nostri decoris euersor fuit?

*Phaedra:* Quem rere minime.

*Theseus:* Quis sit audire expeto.

*Phaedra:* Hic dicet ensis, quem tumultu  
territus liquit stuprator ciuium accursum  
timens.<sup>236</sup>

*Fedra:* O teu testemunho invoco, criador do céu; E a ti, coruscante esplendor da luz do éter, de cujo nascimento nossa casa depende: Atacada, com preces, resisti; à espada ou ameaça, Minha alma não cedeu: contudo meu corpo foi violado. Meu sangue purifique o ultraje ao pudor.

*Teseu:* Quem de nós, responde, foi o destruidor de nossa decência?

*Fedra:* Quem menos suspeitas.

*Teseu:* Espero ouvir seu que é.

*Fedra:* Esta espada, que, assustado pelo tumulto do povo, o estuprador deixou.

Note-se que o ritmo dramático elaborado por Sêneca faz com que os personagens ajam em função do imediatismo. Teseu chega enquanto Fedra,

---

<sup>236</sup> V. 888 – 897.

ainda em prantos, sofre a recusa do amado. Confrangida a dar uma resposta ao marido, em virtude da decepção de ter sido preterida, a rainha termina por incriminar Hipólito, sem que haja tempo para grandes reflexões. As circunstâncias da peça não dão espaço para que ocorra uma elaboração refinada de um plano de vingança contra Hipólito. Fedra reproduz a acusação da ama diante de todos os atenienses. Talvez por isso a noção de “culpa” de Fedra pareça arrefecida, pelo tratamento dado ao ritmo do conflito e do mergulho absoluto da consciência da heroína no *pathos*. A heroína busca sua trajetória erótica. É esta a deliberação dela: o encontro com a Fedra perdida, a selvagem, a amazona. Tudo que saia desse horizonte está fora do alcance de Fedra. Tentar suicídio com a espada é o ato simbólico maior do seu erotismo.

Diferentemente dos arroubos da Fedra senequiana, a personagem eurípideana é mais conscienciosa ao escrever uma carta acusando Hipólito de tê-la seduzido. A escrita, ainda que movida por impulsos, passa por um ato maior de reflexão. Fedra, em Sêneca, reflete pelo corpo, ou melhor, é refletida pelo corpo. É a urgência das circunstâncias que a faz adotar o plano da ama. Essa suavização da culpabilidade de Fedra emoldura um dos aspectos do trágico na peça.

Se se considerar, com Aristóteles, que a tragédia tem como finalidade despertar o *pathos* trágico (“temor” e “piedade”), para promover as catarses dessas emoções na recepção, poder-se-á considerar que a condição pulsional de Fedra dá sim espaço para a efetividade trágica. Como se viu, a partir da leitura da *Poética* de Aristóteles, a construção do personagem trágico deverá ser feita com códigos de composição que levem à empatia do espectador. Uma culpabilização extrema do personagem não promoveria o efeito trágico, uma vez que as emoções de “temor” e “piedade” fundamentam-se nesse processo de identificação do público com a *dramatis persona*. Ter piedade e temor implica em se ver na condição de risco que o outro sofre. Assim, uma vileza extrema, sem elementos que minimizem o grau de culpabilidade, obstacularia o *pathos* trágico. Por outro lado, Fedra não é inteiramente vítima. Há um processo de descoberta de si mesma. Porém, pelo caminho do desejo, e não do *logos*. A orientação da personagem na trama está no encontro com o seu mito particular, o de amazona. Fedra sai de uma

condição subalterna de rainha do povo rival de sua pátria, Creta, e encontra o seu lugar, na selva, caçando o amor.

Diante da acusação de Fedra, Teseu evoca o seu pai divino, Poseidon, para punir o crime do jovem. Recorde-se que Hipólito, no segundo ato, após a cena de confronto verbal com Fedra, foge para buscar purificação do corpo então “maculado” pelo desejo da senhora. No entanto, essa busca por purificação se converterá no encontro com a sua própria morte. Através da fala de um mensageiro, a qual compreende todo o quarto ato, tem-se toda uma crueza de detalhes que reveste a cena de Sêneca de ultrapatetismo, em que o horror e o macabro aparecem com toda potencialidade imagética. O mensageiro relata o momento em que um touro monstruoso, enviado por Poseidon, sai do oceano para perseguir Hipólito:

caerulea taurus colla sublimis gerens  
erexit altam fronte uiridanti iubam;  
stant hispidae aures, orbibus uarius  
color, et quem feri dominator  
habuisset gregis  
et quem sub undis natus: hinc  
flammam uomunt oculi, hinc relucet  
caerula insignes nota.<sup>237</sup>

Um enorme touro, com o pescoço azulado erguido para o alto; erige, em sua fronte esverdecida, uma juba. Portando orelhas isurtas e com olhos furtivos. Aparecendo ora um dominador que rege as feras de uma manada, ora um ser nascido sob as ondas. A um só tempo, os olhos vomitam chamas e reluzem reflexos com tons de azul marinho.

O touro, em vários momentos da trama, foi dubiamente identificado a Hipólito. Parece que essa identificação, mais uma vez, faz-se ver nessa cena. Sob essa leitura do monstro aquático como um duplo de Hipólito, pode-se supor que o touro seja o próprio desejo do herói, modelado como uma força selvagem avassaladora, que emerge das águas profundas do próprio herói. Não há decisão racional que baste ante a força do desejo, que para o jovem trata-se de um monstro terrível que o persegue sem trégua. As águas da imanência sagrada e erótica buscam destruir a resistência individual de

---

<sup>237</sup> V. 1036 - 1041

Hipólito. Talvez seja esse jogo entre razão e desejo, que configura a morte do personagem como trágica. Por não ter dado vazão ao desejo próprio, Hipólito termina, por ele, sendo tragado.

Na intimidade do mito do Hipólito senequiano, o mundo selvagem do rapaz não é mais possível sem Eros. As matas evocam o tempo todo a vida, a fecundidade, o desejo. A própria Artêmis, dúbia, atua nesse universo. As entrelinhas do texto apontam, o tempo todo, para as imanências eróticas da qual todo o espaço de atuação do jovem está preñado.

A continuidade da fala do mensageiro dá a ver todos os detalhes cruentos do despedaçamento do corpo de Hipólito. Com a perseguição do touro, os cavalos que puxavam o carro do rapaz perdem o equilíbrio e derrubam o jovem, que terá seu corpo inteiramente esfaqueado em virtude da queda.

Late cruentat arua et inlisum caput  
 scopulis resultat; auferunt dum  
 comas, et ora durus pulcra  
 populatur lapis peritque multo  
 uulnere infelix decor.  
 moribunda celeres membra peruoluunt  
 rotae; tandemque raptum truncus  
 ambusta sude medium per inguen stipite  
 ingesto tenet; [paulumque domino currus  
 affixo stetit] haesere biiuges uulnere et  
 pariter moram dominumque rumpunt.  
 inde semianimem secant uirgulta, acutis  
 asperi uepres rubis  
 omnisque ruscus corporis partem  
 tulit. Errant per agros funebris  
 famuli manus, per illa qua  
 distractus Hippolytus loca longum  
 cruenta tramitem signat nota,  
 maestaeque domini membra uestigant  
 canes. necdum dolentum sedulus  
 potuit labor explere corpus--hocine est  
 formae decus? qui modo paterni clarus  
 imperii comes  
 et certus heres siderum fulsit  
 modo, passim ad supremos ille  
 colligitur rogos et funeri  
 confertur.<sup>238</sup>

(Sua cabeça se despedaça, estalando nas rochas; sarças arrancam-lhe os cabelos, e a dura pedra vai retalhando seu

<sup>238</sup> V. 1093 – 1114.

nobre semblante, esvai-se em mil feridas aquela beleza maldita. Turbilhonando, as rodas levam seus membros palpitantes; e finalmente neste vórtice, uma estaca queimada vêm detê-lo, com a ponta cravada no centro do seu sexo. O carro durante um momento prende o amo, transfixo, o ferido bloqueia a parelha – depois ela rompe o entrave e o homem. Ramos de espinheiros laceram o agonizante, e as sarças agudas, as ásperas silvas, todo ramo eriçado lhe arranca da carne um retalho. O fúnebre cortejo de servos erra pelos campos, seguindo os lugares em que Hipólito foi desmembrado; uma extensa vereda que um rastro de sangue assinala.)<sup>239</sup>

A estética pictórico-sensorial escolhida por Sêneca, numa leitura imediata, pode considerar o quadro como um “sadismo” e gosto pelo terrível, o que talvez seja, mas pretende-se, aqui, junto com tudo que se tratou sobre conhecimento corporificado, isto é, corporeidade, imaginário e erotismo, discernir as linhas de força que sustentam essa poética do macabro. É possível enxergar, por traz dessa imagem cruenta da morte de Hipólito, um arcabouço mítico-simbólico revelador da sensibilidade de Sêneca para questões humanas profundas, como desejo, morte, trágico, liberdade e destino. Essa passagem da morte de Hipólito parece colaborar, na verdade, com os fluidos eróticos da infirmitude e da continuidade.

Vê-se aqui um retorno às instâncias de ritos de fertilidade dionisíacos, que tinham como ápice, na dramatização religiosa, o despedaçamento da vítima sacrificial. O *sparagmos* (o despedaçamento do corpo) consistia num ritual em louvor a Dioniso, como repetição do episódio mítico, em que o deus, ainda criança, fora desmembrado, cortado em pedaços e devorado pelos titãs. Em meio a esse ato terrível, Apolo consegue salvar apenas o coração de Dioniso, que será engolido por Zeus, para então gerar novamente o filho. A partir da articulação entre mito e rito, o culto dionisíaco traz na teatralidade ritual o *sparagmos* e a *omophagia* (consumo da carne crua).

A apresentação cultural do corpo em carne viva, sangrando, possibilita o contato com as forças naturais que impulsionam a vida, zoé. Diferente do termo *bíos* que define a vida particular, a palavra zoé significa vida em geral, presente em todas as formas de *bíos*. Zoé não tem contornos delimitadores. É

<sup>239</sup> Em excepcional, optou-se, aqui, pela tradução de Joaquim B. Fontes, pela clareza e vivacidade com que verte esses versos para português.

a “vida” não caracterizada, subjacente em todo *bíos*, é a vida que não admite aniquilação. Essa vida indestrutível sempre se renova, ciclicamente, dando a origem ininterrupta a novos seres. A *bíos* morre, mas *zóe* é infinito. “O mito de Dioniso exprime a realidade de *zoé*, sua indestrutibilidade e seu peculiar vínculo dialético com a morte.”<sup>240</sup>

Essa noção de *zoé* se aproxima da reflexão de Georges Bataille acerca da conjunção entre sacrifício e erotismo. A carne cultural, ainda carregada das energias impessoais da vida que se expressam no sangue, dá a ver a passagem da descontinuidade da vida particular da *bíos* da vítima a ser imolada, para a continuidade da vida impessoal exposta pelos órgãos.

Antes de ser sacrificado, ele [o animal sacrificial] estava fechado na particularidade individual. A sua existência é então descontínua. Mas esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência de particularidade. Essa ação violenta — que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado e o infinito que pertencem à esfera sagrada — é desejada em sua consequência maior. (...). É geralmente próprio do sacrifício harmonizar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada à morte, mas, no sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado.<sup>241</sup>

Para Bataille, o sacrifício é a encenação do mergulho de uma individualidade na continuidade sagrada. O aniquilamento de uma descontinuidade orgânica, no âmbito sacrificial, traz aos olhos do grupo o lugar de fusão da vida com a morte, a partir das vísceras palpitantes e do sangue quente. É na exposição sagrada do corpo no limiar entre vida e morte que o sacrifício presentifica a passagem da descontinuidade à continuidade. Entende-se que a morte de Hipólito localiza-se nessa significação sacrificial, em que uma vida é interrompida para dar vazão a energias de criação de vida, isto é, energias eróticas. Os seus membros, órgãos e sangue espalhados pela natureza e recolhidos pelo pai formam um quadro cruento dos ritos de fertilização.

Considerando-se esse valor vital da morte no sacrifício, pode-se ler o *sparagmos* de Hipólito como uma abertura para *zoé*, a vida contínua e

<sup>240</sup> Cf. KERÉNYI, C. *Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. de Ordep T. Serra. São Paulo: Odisseus, 2002, p. 206.

<sup>241</sup> BATAILLE, G. *O Erotismo*, p. 60

impessoal. Os elementos imagéticos que cruzam o caminho da corrida dos cavalos de Hipólito apresentam uma razão de ser ritual. Toda a natureza age no despedaçamento ou *sparagmos* do corpo de Hipólito. As sarças, as rochas e a madeira desfiguram, retalham e perfuram o corpo preso na roda do carro. Dentre todos esses componentes da natureza, surge uma estaca que perfura o pênis de Hipólito. Entra-se mais uma vez num símbolo constante dentro da poética da *Fedra*, o “dardo”. Não é por acaso que Sêneca escolhe uma “estaca queimada” para penetrar o sexo de Hipólito, que, vale lembrar, foi deixado, através do símbolo da espada, com Fedra. Por um lado, tal acontecimento pode se referir a uma punição terrível contra o desinteresse de Hipólito pelas mulheres e pelo coito com elas. Contudo, parece que essa imagem, dubiamente, evoca significações ainda referentes ao rito dionisíaco. A castração ou emasculação trata-se de uma prática ritual realizada em Creta, em honra a Dioniso. De acordo com Erich Neumann, a emasculação da vítima sacrificial constitui um dos procedimentos significativos no ritual do *sparagmos*. No culto a Dioniso, esse procedimento é uma rememoração da morte do deus, a “criança divina”. “Os titãs mataram Dioniso com o *labris*. Trata-se de um instrumento de castração sacramental com o qual o touro, que mais tarde serviu de substituto de Dioniso, era sacrificado.”<sup>242</sup>

Outra leitura também parece possível. O fogo associado à estaca pode ter implicações sexuais. É um fogo germinativo, elementar, do qual outras vidas se constituem. Para a produção das centelhas, há a técnica de duas varetas. Essa imagem projeta a morte de Hipólito num jogo fundamental de germinação, em que o fogo aparece como resultado. O percurso da simbolização da emasculação de Hipólito está também ligado às dominantes reflexas da rítmica sexual, como intrui Gilbert Durand. A imagem do pênis perfurado por uma “vareta queimada” parece evocar a técnica da produção do fogo. A madeira, como diz Durand, guarda em seu ventre os germes do fogo, o movimento rítmico de fricção, o gesto do coito, ligando-se aos simbolismos ritualísticos relacionados à fecundidade.

Diante disso, a morte de Hipólito pode ser entendida como um teatro ritual, composta pela voracidade erótica. Sua força vital e poética se nutre dos

---

<sup>242</sup> Cf. NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1968, p. 71.

ritos e mitos mais primitivos, cuja dinâmica consistia em acessar os domínios aterrorizantes do sagrado, a partir da exploração dos órgãos sacrificiais. A equação da estética dessa cena está, como orienta Artaud, numa *liaison magique, atroce avec la réalité et avec le danger*.<sup>243</sup> A linguagem poética, como se vê, opera-se no limiar entre o gesto e a linguagem discursiva, promovendo uma forma de significação e de conhecimento que se constitui de signos simbólicos, atrelados ao corpo de Hipólito.

No quinto e último ato, Fedra, diante do relato do mensageiro, decide contar a Teseu que a incriminação a Hipólito tratou-se de uma calúnia por ela perpetrada. Com o peso da culpa e com a dor da perda do amado, a alternativa da protagonista será acabar com a própria vida, para, enfim, poder unir-se a Hipólito.

ades parumper uerbaque exaudi mea.  
nil turpe loquimur: hac manu poenas  
tibi soluam et nefando pectori ferrum  
inseram,  
animaque Phaedram pariter ac scelere  
exuam. [et te per undas perque  
Tartareos lacus,  
per Styga, per amnes igneos amens  
seque] placemus umbras: capitis  
exuuias cape laceraeque frontis accipe  
abscisam comam. non licuit animos  
iungere, at certe licet iunxisse fata.  
morere, si casta es, uiro;  
si incesta, amori.<sup>244</sup>

Retorna um instante, escuta, que em minhas palavras não há nenhum pudor. Com esta mão, a ti, imprimirei penas a estes seios nefandos, traspassando-os com o gládio. Pelas ondas do Tártaro, pelo lago do Estige, por fluxos de fogo, enlouquecida, te seguirei. Aplaquemos tuas sombras. Tomas esses expólios dessa fronte lacerada. Aceita meus cabelos que cortarei. Não pudemos unir nossos ânimos, unirei nossos destinos. Se casta, morrerei pelo homem, se incesta, pelo amor.

Essa fala finaliza o processo iniciático de Fedra, em encontro com o seu mito particular de heroína selvagem, que nega o próprio desejo. Ao decidir martar-se com o “ferro” (*ferrum*), talvez a espada de Hipólito, a heroína

<sup>243</sup> “Ligação mágica, atroz com a realidade e com o perigo.”

<sup>244</sup> V. 1174 – 1183.

possibilita o encontro final com o corpo do amado, através da introdução do gládio em seu seio. O suicídio é o ato de escolha pelo desejo, a entrega do corpo à continuidade de Tânetos, em que Hipólito foi imerso. Fedra também imprime elementos ritualísticos à sua morte, ao cortar os cabelos em honra ao corpo do herói. Assim, é no espaço do rito, que sua morte se inscreve.

Ao dizer que “se casta, morre pelo homem, se incasta, pelo amor”, Fedra lança um jogo de ironias importante, que parece absolvê-la de culpabilização e reforçar sua escolha e seu reconhecimento. A construção retórica dessa afirmação a partir do termo latino *viro* (pelo homem) não deixa em aberto a quem sua pureza está condicionada. Se ao esposo ou a Hipólito. Morrendo pelo “homem”, ela é casta, morrendo pelo “amor”, sua impureza adquire forças sagradas, uma vez que o Amor é uma divindade, uma Vênus impura, condenável ao mundo dos acordos políticos, como fora seu casamento, mas pertencente ao sagrado, no qual todas as formas das individualidades descontínuas do mundo profano têm suas origens.

### 3.4.O *noûs* de Fedra

Na teoria da tragédia de Aristóteles, toda ação trágica leva a um reconhecimento, uma *anagnórisis*. Tudo na trama é movido para que o herói chegue a um entendimento maior de sua condição, como Édipo, que, ao fim da tragédia de Sófocles, reconhece-se como parricida e incestuoso. Em *Fedra* esse reconhecimento é um *noûs*, um conhecimento que foge a um enquadramento lógico. Trata-se, na verdade, de um conhecimento pelo corpo e pelo desejo. O *noûs*, como se viu no primeiro capítulo, em Platão e Aristóteles, é o último estágio de conhecimento que revela as grandes verdades, as Ideias e o Ser. Porém, na *Fedra*, esse conhecimento não será dado pelo raciocínio, pela inteligência do silogismo, mas pelo *pathos*. O *noûs*, enquanto entendimento das verdades absolutas e divinas<sup>245</sup>, na *Fedra*, é o reconhecimento da condição trágica do homem, tendo o desejo e o erotismo como ontologia.

<sup>245</sup> ARISTÓTELES. *De anima*. III, 427b 14-16.

É pela entrega ao desejo que Fedra identifica o seu verdadeiro ser. Sua transformação, em cena, é iniciática, para a sabedoria que receberá. Fedra é muito mais do que uma amante desvairada. É uma sacerdotisa, conhecedora do *noûs* erótico. Não há quem possa resistir a Eros, como fundamento da vida e da morte do homem. Hipólito, em se recusando à sua natureza erótica, terá que receber esse ensinamento. A lição erótica é trágica: o amor, sendo condição basilar da existência, não pode ser negado. Logo, Hipólito é a vítima sacrificial, casta, ofertada ao erotismo.

A figura de Hipólito, que transita entre a castidade e o desejo imanente, parece ser uma representação do conflito humano. Hipólito, em sua selvageria, não age em função do *logos* intelectual. Também são naturais ao homem outros lugares, que não só o do erotismo, o qual surge, como dúvida, angústia e sofrimento, em consequência dos enquadramentos da vida profana.

A racionalidade da peça, na verdade, está no esboço de uma doutrinação estoica, que se revela muito frágil ante a força das emanções do desejo. A própria ama que se apresenta como guardiã do *logos* e da descontinuidade de Fedra facilmente é tomada pela força de Eros, de forma que não parece haver qualquer firmeza em suas convicções.

O mito vivido por Hipólito e revelado na peça é o de vítima sacrificial à continuidade sagrada. A sua virgindade é condição para o status que assume no sacrifício. Enfim, a passagem de Hipólito pela trama resultará, assim como Fedra, nesse encontro com o seu mito particular, o de intercessor sacrificial entre os segredos de Eros e do trágico, presidido por Dioniso. O *sparagmos* do herói é a afirmação, pelo corpo de sua condição ritual, no espaço da fertilização da natureza e na manutenção do erotismo, como *zoé*, a energia vital a tudo imanente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia *Fedra* apresenta uma experiência trágico-erótica específica. Uma mulher que se apaixona pelo enteado, pondo em cheque sua condição social de rainha e sua integridade emocional. Essa história, que parece tão corrente, tem suas motivações mítico-sociais arquetípicas. Numa cultura em que reinam as representações simbólicas do regime diurno do imaginário, a configuração do feminino, entre tantas outras representações, deu-se pela afirmação da passionalidade erótica da mulher, como algo cosmogonicamente determinado.

Fedra, sendo um desdobramento de Pandora, também recebeu de herança mítica a suscetibilidade exponencial ao amor erótico. Os mitos gregos, com raras exceções, apresentam suas heroínas como vítimas e agenciadoras da loucura amorosa, como Fedra, Medeia, Medusa, Ariadne, Pasífae, Dido, entre outras, que sucumbiram à entrega amorosa.

Esse motivo mítico, a “perdição erótica feminina”, está nas bases da constituição simbólica da *Fedra* de Sêneca. Tal motivação, encontrada nas raízes do imaginário, apontam para um padrão de comportamento cultural, que encerra a mulher nessa condição. Não se trata de um fatalismo, mas de representações culturais e artísticas que, reincidentemente, tomam o erotismo como um dos principais conflitos femininos, se não, o principal. São os grandes mitos e seus desdobramentos em narrativas posteriores que provam a existência desse arquétipo.

Dentro do estofo trágico da *Fedra*, o erotismo, ao mesmo tempo em que é danação, é alternativa, talvez pulsional e corporal, de mudança e transformação. Visceralmente *Fedra* deseja mudança. Se o erotismo se dá pelo caminho da violência e da transgressão sexual, o dardo erótico de Fedra é arma de tentativa de mudança.

A “animalidade” sexual feminina, de que falam os mitos, é formulada pelas energias imaginantes do sistema diurno, como ameaçadoras para a jornada do herói. Embora muitos heróis solares tenham como característica

um elevado apetite sexual, não há, nessa disposição, qualquer aproximação com a experiência interior erótica.

A busca de Fedra, conduzida pelos impulsos do desejo, não está unicamente na realização física do coito, mas sim numa fusão do seu ser, com o mundo ao qual pertence Hipólito. Na sua loucura erótica, a heroína se transforma em caçadora, assim como o amado. Ela se desfaz de suas vestes reais, que significam muito mais do que simples vestimentas. A mudança de roupa de Fedra é a violação da rainha, que deverá morrer para dar espaço a uma nova condição de vida, renovada e fértil. É um rito de iniciático que se corporifica na mudança física da heroína.

Diante dessa situação arquetípica, entende-se que o trágico da *Fedra*, a partir da poética da *cruauté*, do despedaçamento carnal, consiste nos perigos de morte que se incorre ante o apetite por vida. Na verdade, o erotismo em *Fedra* é fome por viver. Em se tratando de erotismo, não há como se afastar da crueldade; a experiência erótica, como se viu, é violenta e desfiguradora, assim como o ato sexual e as imanências celulares da procriação.

O conceito de corporeidade foi revelador para supor-se o processo de conhecimento que a peça formula. A gramática corporal da *Fedra* impulsiona a veiculação do conhecimento alcançado pelos personagens através de seus corpos.

A partir condução crítica que considera as articulações corpóreo-intelectivas na constituição do símbolo, pode-se considerar que o *mythos* poético da *Fedra* define o seu conteúdo trágico pela via da necessidade de transformação da vida descontínua. Nesse sentido, o trágico erótico pode ser entendido como um “mal”, porque ele viola a ordem segura das leis e dos interditos, mas por outro lado, entendido como um “bem”, por ser apreendido como uma morte impulsionadora do surgimento de uma nova modalidade de vida. Não é por acaso que a *Fedra* conclui-se com a fertilização da natureza pelo *sparagmos* espontâneo do corpo de Hipólito.

Assim, talvez, a *Fedra* suscite a abertura para as seguintes reflexões: o desejo erótico é violento, destruidor, põe em xeque as garantias de uma ordem estabelecida, na qual o sujeito constrói os fundamentos de sua

sobrevivência, contudo, a sua disposição para a morte, mesmo sendo fatal, parte de uma busca destrutiva por renovação da vida.

Para a compreensão da força artística do teatro da crueza, isto é, da carne crua, de Sêneca, há que se transpor a estrutura maniqueísta aparente em seu texto. Quando se avalia a dubiedade dos símbolos costurados no enredo dramático, enxerga-se, na sua obra, a matéria infalível para uma arte tocante e provocativa. Aristóteles, ao considerar a catarses como fim da tragédia, sugere que uma obra artística só tem razão de ser quando materializa, ao espectador, seus dramas mais íntimos e indizíveis. O processo catártico promovido pelo texto literário só será possível mediante a entrega e identificação (*empatia*) do leitor.

No teatro de Sêneca, essa identificação parece se operar em dimensões mudas e pré-reflexivas, só possíveis de serem expressas por uma linguagem crua, acerca da outra dimensão humana, a mítica, inapreensível sobre um ponto vista moralista e doutrinário. O que Sêneca faz com seus corpos desnudos, vertiginosos, desmembrados trata-se de uma poesia física, que está no subsolo da linguagem articulada. Por isso a necessidade de um trabalho de escavação textual, para se alcançar as profundidades míticas do texto.

A partir da aceitação do horror como estética do sagrado, o conceito de verossimilhança pode ser facilmente alargado. O teatro de Sêneca é crível sob o ponto de vista dos desejos vorazes humanos. Ele toca nas raízes eróticas, as quais, embora não estejam em acordo com o mundo profano da descontinuidade regrada, nela subjaz. A poética da *Fedra* está localizada na continuidade terrificante do sagrado. As ambiguidades de cada símbolo, ora noturnos ora diurnos, evocam o drama trágico que suscita a experiência erótica.

Ironicamente, embora Sêneca seja adepto do Estoicismo, sua *Fedra* expõe a recusa a Eros como fator de desdita dos personagens. As repetições simbólicas que foram analisadas, como o dardo e a ambiguidade sagrada de Diana, denotam que o universo ficcional de Sêneca se dá nas profundidades brumosas e contínuas do erotismo. A morte de Hipólito, que parece terrível e injusta, revela uma tentativa da natureza de colocá-lo nos eixos, em acordo com ela. Se antes o jovem dominava o mundo natural pela caça, ao fim da

peça ele se converte numa caça, numa vítima sacrificial em honra à dualidade de uma Diana diaonísíaca, em seu ritual de morte e de renascimento.

Uma montagem da *Fedra*, tendo como orientação esse leito gestual e simbólico do texto, traria aos olhos da plateia, horrorizada, o conhecimento dessas imanências, contra as quais o mundo regular atua. Em contato com a natureza ctônica dos desejos, confronta-se com os mitos primitivos que orientam a própria organização dos comportamentos culturais e do pensamento discursivo.

Desnudar a paixão desesperada de uma mulher presa às convenções do matrimônio não parece em nada inverossímil. Configurar esse desejo com imagens violentas promove à plateia o mergulho em zonas ctônicas, das estruturas noturnas do imaginário, para delas sair mais consciente de si.

Na via literária, o leitor entra na noite erótica através de seu duplo, o personagem, que lhe apresenta os perigos implicados nessa imersão na continuidade erótica. Através da arte, consegue-se adentrar nessas zonas e sair delas renovado. O perigo está em não mais retornar ao mundo descontínuo no qual a vida humana se organiza. Fedra, como heroína trágica, não consegue emergir, fixando-se definitivamente no ctonismo erótico. É na morte, que enfim, ela alcançará o que tanto desejara, a comunhão erótica do seu corpo com o corpo de Hipólito, simbolizado na verticalidade da espada do herói.

Mucrone pectus impium iusto patet  
Cruorque sancto soluit inferias uiro.<sup>246</sup>

A espada da justiça abre meu peito ímpio; meu sangue  
escorre em sacrifício a um homem honrado.

A entrega erótica de Fedra, pela perspectiva do erotismo de Bataille, revela as potencialidades empáticas de sua condição. O que Fedra busca, com essa entrega doentia à paixão, é uma postura que se justifica pelo mito e que expressa uma dimensão profunda de sua existência, a qual consiste na inadequação, no não lugar em que a personagem se vê diante da ordem reguladora da vida profana. Fedra busca a transgressão erótica, o ingresso nas florestas, longe da urbe, como alternativa para modificar o lugar inerte e

---

<sup>246</sup> V. 1198 – 1199.

estéril que ocupa no trono de Atenas. Diante dessa constatação, tem-se uma matéria fundamental que poderá acionar a identificação do leitor ou espectador com a situação, absolutamente humana, da personagem.

A voracidade do desejo, configurado pela imagética da amante caçadora, que corre em direção às florestas para capturar o amado, revelou as raízes somáticas contidas nessa imagem. A loucura de Fedra manifesta pelo texto simbólico diz respeito a um arquétipo mítico, em que o ser feminino é forjado, pelo imaginário urânico, como um ser condenado a sofrer visceralmente e somaticamente as dores do amor. Já o ser masculino, nas articulações simbólicas do regime diurno, toma o amor erótico como o perigo das trevas, que desvirtuam a sua jornada solar. Nas várias coletâneas acerca das aventuras dos heróis gregos, a mulher entregue à paixão é prontamente descartada, uma vez que ela não colabora com os fins civilizatórios do herói. Ulisses, Eneias, Jasão, entre outros agentes míticos, não abandonaram suas empreitadas em função das mulheres apaixonadas que atravessaram os seus caminhos. Portanto, essas mulheres aparecem apenas no nível dos interesses sexuais dos homens, os quais não convertem o coito em mergulho erótico existencial de aniquilamento de si para a reconfiguração do próprio ser. Ulisses passa cinco anos no leito da feiticeira Calipso, contudo, sem jamais abandonar a relação solar com Penélope, uma vez que esta exerce o papel de senhora do Estado e agente feminino dos ritos da cidade.

A condição de Fedra diz respeito ao aniquilamento de uma situação convencional. Desde o primeiro momento da peça, a personagem já se apresenta diluída na continuidade dionisíaca e erótica. Não é por acaso que a imagética dos momentos de maior loucura e voracidade da personagem identifica-se com a figura das ménades, as quais saíam enlouquecidas pelas florestas, a trucidar os animais que viam pela frente. Tal ambiência conforma-se com a atmosfera onírica que constitui os mitos. Diante disso, a *Fedra* parece levar, ao espectador, o mundo mítico tal como ele é, com sua profusão de imagens terríficas e violentas. Vale considerar que o mundo dos sonhos, sendo a fonte principal dos mitos, é permeado por imagens desse tipo.

O tom animalesco da paixão de Fedra condiz com a configuração fantasmagórica dos sonhos. Efetivamente, o monstruoso, em Sêneca, imerso no campo do terrível, do violento e do sanguinário não concorda com a proscrição de Aristóteles. Ao considerar-se que os mitos, em suas raízes oníricas, utilizam-se de imagens terrificantes para expressar as disposições humanas mais viscerais, o “monstruoso” senequiano poderá promover o trágico poético. Se para Aristóteles o monstruoso não favorece a tragicidade, em Sêneca, a partir de uma leitura mitocrítica, verifica-se que o monstruoso revela os dilemas mais profundos da *psique* humana. Diante disso, não se pode negar que Sêneca faz emergir do seu labor literário a matéria irracional dos sonhos, a partir de uma estruturação discursiva pouco condizente com o arranjo lógico-causal do *mythos* poético, como recomendado por Aristóteles.

A poética de Sêneca identifica-se muito mais com a estética da crueldade definida por Antonin Artaud, a qual se orienta por promover o terror ao espectador, revelando-lhe seus próprios monstros, suas realidades primitivas, que não são encontradas no domínio do pensamento e da inteligência racional.

Como este trabalho se limita ao texto literário, que consiste em apenas uma das tantas linguagens que compõem o teatro, pode-se dizer que a palavra poética de Sêneca mimetiza, com toda a crueza do signo mítico, a sensibilidade corporal, nervosa, inconsciente, para transfigurá-la em signo poético e em personagens. Os sonhos comumente giram em torno de temas como assassinato, obsessões eróticas, selvageria, criaturas quiméricas etc. Nesse sentido, o monstruoso de Sêneca em nada se afasta do humano. Talvez se afaste da racionalidade, mas não das raízes corpóreo-míticas.

Assim sendo, o texto simbólico de Sêneca modula um enredo particular da ação trágica. Por trás de cada gesto dos personagens, há indícios dessas profundezas oníricas que se contrapõem ao mundo civilizado. O drama erótico da peça se revela, exatamente, no conflito entre desejo e discurso racional. Por isso, Sêneca utiliza-se de recursos retóricos para encher a fala de seus personagens de ironia trágica. Enquanto Hipólito diz querer caçar os animais com o seu dardo orientado por Artêmis, a simbologia do enredo

revela que o discurso do herói, aparentemente em desacordo com o desejo de Fedra, apresenta uma sintonia profunda com a loucura da rainha.

Como se viu, na fala de Hipólito que se analisou, as vítimas de Diana, a “corsa cretense” e a “fera do Araxe” são como que um duplo de Hipólito e Fedra. A articulação da fala de cada um desses personagens sugere que ambos estão no mesmo domínio divino, que consiste na duplicidade da deusa Diana. A ambiguidade da figura divina faz com que a figura solar de Hipólito acolha ressonâncias da Diana lunar, fértil. A partir das orientações dos regimes do imaginário, pôde-se enxergar como o texto de Sêneca trata, exatamente do drama das ambiguidades conflituosas do ser humano. Hipólito é casto, distante das mulheres, mas a sua composição, na *Fedra* de Sêneca, denuncia a dubiedade de sua conduta, expressa pelos signos de seu discurso direcionado a uma entidade divina.

Assim, a morte cruenta do herói, se lida pelo signo do erotismo, reforça o seu discurso subjacente, de entrega aos poderes de fertilidade da Mãe-Diana. Talvez a apresentação do sangue e do esfacelamento do corpo do herói possa ser moldada, num espetáculo, como pertencente à esfera do “belo”. Diante da dificuldade de se estabelecer uma noção clara do belo artístico relacionado ao horror da morte física, há uma comparação com a cena do sacrifício de abertura do filme *Medeia*, de Pier Paolo Pasoline, no qual o horror do jovem a ser sacrificado se mescla com a beleza das cenas em que o sangue da vítima é aspergido por toda a natureza para, assim, garantir, a renovação da vida. Diante dessa imagem, tem-se um exemplo típico de erotismo: os sacrifícios realizados nos ritos de fertilidade expressam a entrega à morte como condição de renovação da vida. O *sparagmos* de Hipólito é essa morte que nutre o Eros renovador. A articulação do horror da morte com as potencialidades fecundantes do sangue e dos órgãos é o que define o fim de Hipólito como sacrificial.

O trágico erótico se estrutura nesse perigo permanente de que o mundo seguro e necessário em se que vive deixa de fazer sentido e se incorre, corporalmente, a uma entrega, pela transgressão sexual, a Tânatos. Essa morte, que, na tragédia *Fedra*, ultrapassa todos os limites da vida física,

revela o drama fundamental entre interdição e transgressão. O erotismo é uma experiência que faz com que o sujeito ponha tudo em questão, sobretudo a sua própria existência. Essa constatação leva a uma violência interior que rompe as formas descontínuas precedentes à experiência erótica, cuja violência se liga a um núcleo de interditos e transgressões dirigidos a certas práticas sexuais. Nesse sentido, o jogo entre interdito e transgressão constitui o jogo no qual Fedra se vê enredada. Transgredir ou não transgredir? Como na peça, o erotismo do corpo é orquestrado pelo dúbio poder de Diana, Fedra será conduzida, pelo seu próprio corpo, à violação de sua individualidade descontínua, trespassando-se com a espada/falo de Hipólito.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. M. *Eros e Tânatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Loyola, 2007.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Éros*. Paris: Editions Minuit, 1984.

ARAÚJO, ALBERTO F. et al.. *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Képos, 2014.

ARISTÓTELES. *Metafísica*.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução e Notas de Manuel Alexandre Júnior; Paulo F. Alberto e Abel N. Penas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Alma*. Tradução de Ana Maria Lóia. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

ARTAUD, A. *Le suicide de la société*. Paris: Gallimard, 1981.

\_\_\_\_\_. *Le théâtre de la cruauté*. Paris: Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *Le théâtre et son double*. Paris: Folio, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Paris: Gallimard, 1974.

AUERBACH. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, G. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

\_\_\_\_\_. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Terra e o Devaneio da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. M<sup>a</sup> Ermanita de A. Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BATAILLE, George. *La littérature et le mal*. Paris: Folio, 2010.

\_\_\_\_\_. *La part maudite*. Paris: Les Editions de Minuit, 2011b

- \_\_\_\_\_. *L'Érotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *L'expérience interieure*. Paris: Gallimard, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Les larmes d'Éros*. Paris: 20/18, 2012b. BARDIOU, Alain. *Rhapsodie pour le theatre*. Paris: Puf, 2014.
- \_\_\_\_\_. *L'impossible*. Paris: Éditions de Minuit, 2011c.
- \_\_\_\_\_. *O Erotismo*. Trad. Antonio C. Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Théorie de la Religion*. Paris: Gallimard, 1973.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. Trad. de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Anthropologie de la douleur*. Paris: Éditions Métailié, 1995.

\_\_\_\_\_. *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. Paris: Éditions Métailié, 2010.

BRITO, Leyla. *O trágico em cena: fundamentos para o estudo da tragédia*. João Pessoa: Editora UFPB, 2010.

BRUN, J. *O Estoicismo*. Lisboa: Edições 70, 1986.

BURKERT, W. *Mito e Mitologia*. Lisboa: Ed. 70, 2001.

CAILLOIS, R. *Le mythe et l'homme*. Paris: Folio, 1989.

\_\_\_\_\_. *L'homme et le sacré*. Paris: Folio, 2008.

CAMINHA, Iraquitan de O. (org.) *Merleau-Ponty em João Pessoa*. João Pessoa: Ideia, 2012.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARLSON, M. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César C. de Souza. São Paulo: UNESP, 2004.

CARVALHO, A. L. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Ed. Rio Pretense, 1998, p. 151.

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERBONE, D. R. *Fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

CUSA, Nicolas de. *De la docte ignorance*, Paris: PUF, 1930.

DAGOGNET, François. *Le corps*. Paris: Puf, 2008.

DUPONT, Florence. *Le Théâtre Latin*. Paris: Armand Colin, 1999.

\_\_\_\_\_. *Les Monstre de Sénèque*. Paris, Éditions Bélin, 1995.

DURAND Gilbert. *A Fé do Sapateiro*.

\_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Introduction à la Mythodologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.

\_\_\_\_\_. *L'imagination Symbolique*. Paris: Puf, 2003.

\_\_\_\_\_. *Mythe, Thème et Variation*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia das imagens*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

EAGLETON, T. *A Ideia de Cultura*. Tradução de Sandra C. Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Doce Violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensin Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, M. *Imagem e Símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

\_\_\_\_\_. *La nostalgie des origines*. Paris: Éditions Gallimar, 2010.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *O xamanismo e as técnicas arcaicas de êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone C. Benetti. São Paulo: Martins Fontes 2002c.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Ciências das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, R. *Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

FONTES, Joaquim B. *Eros, tecelão de Mitos*. São Paulo: Iluminura, 2003.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque & J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Le corps utopique – Les Hétérotopies*. Paris: Éditions Lignes, 2009, p. 23.

FRANCÈS, Robert. *La Perception*. Collection Que sais-je? Paris: Prèsses Universitaires de France, 1963.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: FREUD, S. *História de uma neurose infantil [O homem dos lobos], Além do princípio do prazer e outros textos. Obras completas Vol. XIV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 120-178.

\_\_\_\_\_. *Au-delà du Principe de Plaisir*. Traduction et présentation par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Éditions Point, 2014.

\_\_\_\_\_. “Esboço de psicanálise”. In: FREUD, S. *Coleção os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 201.

\_\_\_\_\_. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. IN: FREUD, S. *O Caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos. ESB Vol. XII*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

\_\_\_\_\_. “Novas conferências introdutórias sobre psicanálise”. In: FREUD, S. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. ESB Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, pp.

\_\_\_\_\_. “O mal-estar na civilização”. IN: FREUD, S. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. ESB Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 2006, pp. 73-148.

GALIMBERTI, U. *Rastros do Sagrado*. Trad. de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GIANNOTTI, A. J. *Lições de Filosofia Primeira*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *O sacrifício*. São Paulo: Realizações Editora, 2010.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Antigo*. Tradução de António M. G. da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

GROSS, E (org). *Manifestações Literárias do Sagrado*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2002.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica: grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Alessandro R. de Moura. Curitiba: Segesta, 2012, V. 60-68.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, s/d.

\_\_\_\_\_, *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Aparecida, São Paulo: Idéias & Letras, 2006.

JUNG, C.G. *Freud e a Psicanálise*. São Paulo: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Introduction à l'essence de la mythologie*. Paris: Éditions Payot, 2012.

\_\_\_\_\_. *La Structure de l'âme*. Paris: L'Esprit du temps, 2013.

\_\_\_\_\_. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira 2008

\_\_\_\_\_. *Psicologia da Religião*. São Paulo: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Psicologia do Inconsciente*. São Paulo: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Símbolos da Transformação*. São Paulo: Vozes, 2008.

KELEMAN, Stanley. *Amor e vínculos: uma visão somático-emocional*. São Paulo: Summus, 1996.

\_\_\_\_\_. *A realidade somática: experiência corporal e verdade emocional*. São Paulo: Summus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 2001.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep T. Serra. São Paulo: Odysseu, 2002.

KONDER, Leandro. *Sobre o Amor*. São Paulo: Boitempo, 2007.

LAPLANCHE, J. *Vida e morte em psicanálise*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Curitiba: Artes Médicas, 1985.

LESKY, A. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, D. & GADELHA, S. (Org.) *Nietzsche e Deleuze; que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Ceará: Secretário de Estado da Cultura e do Desporto. 2002.

LÓPEZ-PEDRAZA, R. *Dioniso no Exílio: sobre a repressão da emoção e do corpo*.

Tradução de Roberto Cirani. São Paulo: Paulus, 2002.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: 2008.

MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

MAFFESOLI, M. *Homo Eroticus: des communions émotionnelles*. Paris: CNRS Éditions, 2012.

MARCUSE, H. *Eros e Civilização, uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MERLEAU-PONTY, M. *Éloge de la Philosophie*. Paris: Éditions Gallimard, 1990. MONNEYRON, F. & THOMAS, J. *Mythes et littérature*. Paris: Puf, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2010.

NEUMANN, Erich. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1968, p. 71.

NIETZSCHE, F.

NÓBREGA, Terezinha P. da. *Uma Fenomenologia do corpo*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

OLIVEIRA, Luizir de. *Sêneca, uma vida dedicada à filosofia*. São Paulo: Paulus, 2010.

O PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

OTTO, R. *O sagrado*. São Paulo: Vozes, 2007.

PITTA, Danielle P. R. *Introdução à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhaes Teixeira. Fortaleza: Ed. UFC, 2009.

\_\_\_\_\_. *Fédon*. In: *Platão Diálogos*, Vol. III. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2008. 64c,198.

\_\_\_\_\_. *Parmênides*. In: *Diálogos Platão*, Vol. IV. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sofista*. In: *Diálogos Platão*, Vol. I. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teeteto*. In: *Diálogos Platão*, Vol. I. Tradução e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2007, 146e-147a.

QUILICI, Cassiano S. *Antonin Artaud, teatro e ritual*. São Paulo: Anablumme; Fapesp, 2004.

REALE, G. *História da Filosofia Antiga II*, São Paulo: Loyola, 1994, p.74.

RICOEUR, Paul. "Le symbole donne à penser". *Esprit*. v. 27, p. 60-76, 1959.

RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSSET, Clément. *Le principe de cruauté*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

ROUX, Jeanne-Marie. *Le corps: de Platon à Jean-Luc-Nancy*. Paris: Eyrolle, 2011.

SÊNECA. *Fedra*. Tradução, Introdução e Notas de Ana Alexandre Alves de Sousa. Lisboa: Edição 70, 2003.

\_\_\_\_\_. *Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medeia, Phaedra*.

Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge: Harvard press, 2004. (Loeb Classical Library, v. VIII)

\_\_\_\_\_. *Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules on Oeta, Octavia*. Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge: Harvard press, 2004. (Loeb Classical Library, v. IX)

\_\_\_\_\_. *Tragédies*. Édition Bilingue. Text latin établi par François-Régis Chaumartin et traduction en français de Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011. SCHÄFER, Christina (org). *Léxico de Platão*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SCHELLING. F. W. J. *Filosofia da Arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Fenomenologia e existencialismo*. São Paulo: Instituto CPFL, 2008.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SELL, C. E. & BRUSEK, F. J. *Mística e Sociedade*. Itajaí: Universidade do Vale de Itajaí; São Paulo: Paulinas, 2006.

SIMHA, André. *A consciência, do corpo ao sujeito – análise da noção; estudo de textos: Descartes, Locke, Nietzsche, Husserl*. São Paulo: Vozes, 2009, p.20.

TERRIN, A.N. *O rito: antropologia, fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Vozes, 2004.

TORRINHA, F. *Dicionário latino português*. Porto/Portugal: Gráficos Reunido, Ltda, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. Tradução de M<sup>a</sup> Angélica Deângeli; Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionysos, apologie pour le théâtre*. Paris: Éditions du Seuil, 1949.

VERNANT, J-P. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mito e Pensamento entre os Gregos* Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VERNANT, J.P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEYNE, Paul. *Sexo & Amor em Roma*. Tradução de marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

WAGNER, R. *Tristão e Isolda*. Ato III, Cena III. Apud. *O nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

ZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.