

MARIA DO ROSÁRIO NETO MARIANO

SENTIDOS DO TRÁGICO
O TRÁGICO SÉRIO E SUAS FIGURAÇÕES
NO TEATRO DE JEAN ANOUILH

Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra

2012

Dissertação de Doutoramento em Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Francesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação de:

Professora Doutora Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro – Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Monsieur Michel Lioure – Professeur Honoraire de l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

Dissertação elaborada segundo o modelo pré-Bolonha

Em homenagem a meus Pais, desde sempre convictos da grandeza da literatura e do questionamento na construção do Humano.

Em memória de meus irmãos Mário José e João Manuel, que cedo pelas mãos dos deuses partiram.

A todos quantos, fiéis a si mesmos, a amável vida perderam.

AGRADECIMENTOS

No termo deste longo, belo e escarpado percurso pelas tão diversas cartografias que o Trágico e o Teatro de Anouilh me foram desvelando, é chegado o momento de celebração da gratidão.

Quero agradecer, primeiramente, aos orientadores desta dissertação: à Senhora Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro, a dádiva da sua vasta cultura humanística e literária, aliada a um vívido interesse pelas questões que os textos nos colocam e aos testemunhos de um espírito crítico generosamente motivador e construtivo; a Monsieur le Professeur Michel Lioure, o amplo e fundo conhecimento dos Estudos Teatrais, a ponderação dos aspectos dramaturgicos na sua beleza e singularidade e o notável respeito, sempre revelado, pela minha própria abordagem dos textos teóricos e literários, não obstante algumas diferenças de perspectiva.

Gostaria igualmente de expressar o meu reconhecimento a todos os colegas e amigos cujas manifestações de consideração, confiança e cordialidade contribuíram para amenizar as mais árduas fases que um trabalho desta natureza sempre inclui.

De entre eles, dirijo uma menção muito especial à Doutora Ana Maria Machado, pelo espírito solidário e o inestimável apoio prestado no tratamento informático do texto, bem como à Dr.^a Maria Morgado, pelas dádivas imensas da sua amizade atenta e fraterna.

Dirijo também um agradecimento sensibilizado a Madame Colombe Anouilh d'Harcourt e Monsieur François d'Harcourt, familiares do dramaturgo Jean Anouilh, que tão gentilmente me receberam na sua residência em Paris, respondendo com solicitude às

inúmeras questões que a mundividência e o imenso talento de Anouilh cedo em mim suscitaram.

Quero ainda sublinhar, com reconhecido apreço, o importante contributo da Fundação Calouste Gulbenkian para a investigação requerida por esta tese, ao conceder-me uma bolsa que mais tranquilamente me permitiu consultar, em bibliotecas de Paris, obras e trabalhos académicos de menos fácil acesso.

À minha Família, em especial aos meus Pais e irmãos, quero aqui deixar uma comovida homenagem, pelos dons imensos, a magnitude de horizontes, o incondicional afecto, mesmo quando em inconcordância de ideias ou na divergência dos caminhos.

Não poderia, enfim, deixar em silêncio os Autores, Artistas, Místicos que melhor fui amando, e de algum modo me ajudaram a esculpir certos fragmentos do que sou.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	15
PARTE I	37
REFLEXÕES SOBRE O(S) SENTIDO(S)	37
Capítulo 1. Perspectivação do conceito de Sentido – sentidos e referencialidade nos discursos literário e não-literário.....	39
Capítulo 2. Sentido, transcendência e ética	53
PARTE II	65
PROBLEMATIZAÇÃO E CATEGORIAS DO TRÁGICO	65
Capítulo 1. Algumas teorias fundamentais do trágico, da Antiguidade aos nossos dias	67
Capítulo 2. Mutações culturais no conceito de <i>trágico sério</i> : de categoria ética e existencial a lugar-comum dos <i>media</i>	115
Capítulo 3. Trágico e paratrágico no Teatro de Jean Anouilh: breve cartografia genológica e intertextual.....	143
PARTE III	183
ESTUDO DE PEÇAS DE ANOUILH NA CATEGORIA DO TRÁGICO SÉRIO: O DEVIR DA TRAGICIDADE E SUAS FIGURAÇÕES CÉNICAS	183
Introdução.....	187
Capítulo 1. A atmosfera trágica: espaços e temporalidades.....	193
1.1. Primeiro paradigma ou A Fidelidade à “honra de Deus”: <i>Becket ou l’honneur de Dieu, L’Alouette</i> e <i>Thomas More ou l’Homme Libre</i>	195

1.2. Segundo paradigma ou O Irremível passado e a felicidade impura: <i>La Sauvage, Eurydice e Roméo et Jeannette</i>	226
1.3. Terceiro paradigma ou A mística do Não como recusa do relativo – <i>Antigone e Médée</i>	254
Capítulo 2. Personagens trágicas e personagens comuns ou As geografias de um confronto insolúvel.....	279
2.1. As geografias da “honra de Deus”: <i>Becket ou l’honneur de Dieu, L’Alouette, Thomas More ou l’Homme Libre</i>	284
2.2. As geografias da “honra do Homem”: <i>La Sauvage, Eurydice, Roméo et Jeannette, Médée e Antigone</i>	303
Capítulo 3. Liberdade e Necessidade – As determinantes da opção trágica e os múltiplos rostos da Morte.....	335
(IN)CONCLUSÕES	385
BIBLIOGRAFIA	389

Sa valeur voue le héros au tragique, et le tragique
voue le héros à la valeur: tel est le sens profond
de la tragédie et son contenu religieux

Clément Rosset, *La Philosophie Tragique*

Quand on a regardé en face le soleil et la mort,
peut-on se suffire de la mesure?

J.-M. Domenach, *Le Retour du Tragique*

É uma separação – o sublime. Uma parte de nós,
de nós se afasta, desencontra-se da nossa
companhia, e pelos céus inicia outra jornada.

Rainer Maria Rilke, *Frutos e Apontamentos*

INTRODUÇÃO

Uma parte significativa dos humanismos transcendentais – na qual se insere a filosofia de Emmanuel Levinas¹ – tem como postulado o princípio da supremacia da ética, enquanto verdade primeira e imperativa, em relação ao ser e à existência. Tal princípio implica a atribuição, ao ético, de uma autonomia e de uma nobreza que potenciam a elevação do ser humano “natural” e a fundamentação transcendental (não necessariamente divina) das suas opções existenciais.

Ora, o fenómeno trágico – longe de se identificar com a manifestação de distúrbios passionais patéticos e funestos que frequentemente se lhe atribui – é indissociável de uma opção ética encarada como valor que, de algum modo, transcende a pura existência “natural” e racional. Este aspecto distingue-o, desde logo, das catástrofes e acidentes (por mais terríveis que sejam as suas consequências), os quais excluem a colaboração voluntária e lúcida das suas vítimas.

A existência em si mesma nada contém de ético, bem pelo contrário: o único “princípio” que a sustenta e firma é o da preservação, o qual exige a indefectibilidade de competências de adaptação ao meio (sempre negocial), logo, uma gestão de concessões e

¹ Nestas reflexões, adoptou-se como proposta de fundamentação metafísica da opção trágica o pensamento filosófico de Emmanuel Levinas, segundo o qual a Ética constitui a filosofia primeira e inderrogável da existência, princípio fundamentante do próprio ser e, portanto, anterior à própria ontologia. Para uma compreensão mais integradora da questão, veja-se: E. Levinas, *Totalidade e Infinito* (trad. do francês por José Pinto Ribeiro), Lisboa, Edições 70, 1988, sobretudo os caps. “O Mesmo e o Outro” e “O Rosto e a Exterioridade”. Do mesmo autor, veja-se também *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, sobretudo pp. 121 – 175 e 199 – 264 e ainda *Humanisme de l'Autre Homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, sobretudo os caps. “Sens et Éthique” e “Humanisme et An-archie”.

benefícios que assegurem a sobrevivência e integração do indivíduo na comunidade humana.

O primado absoluto do princípio da preservação mantém o homem na imanência – racional ou civilizada embora -, tanto quanto o primado absoluto da ética aproxima o homem da transcendência – órfã ou não da divindade. Daí que este seja visto como anti-natural e inabitável, pois, ao isolar o homem da comunidade, condena-o à impossibilidade de ser recíproco, exilando-o no interior da linguagem e de atitudes próprias desse primado absoluto da ética sobre a existência.

Eis por que ele é inerente à opção trágica.

A opção trágica nasce da simultânea impossibilidade de (sobre)viver na traição ou denegação da ética como causa primeira e de viver na sua fidelidade, acima e além do círculo imanente das leis humanas.

O único dilema que se coloca ao herói trágico (que é, antes de tudo, e mesmo quando só parcialmente, um herói moral) é o da escolha entre duas impossibilidades: a de trair e a de viver em fidelidade e nunca entre uma possibilidade e outra coisa qualquer. O dilema ou conflito trágico transforma-se, deste modo, em aporia:

le conflit tragique est même par définition celui devant lequel cesse toute possibilité d'appréciation morale et juridique; et inversement, tout conflit qu'on peut encore démêler et arranger du point de vue moral et juridique est par nature non tragique.²

Assim, para o herói trágico a meia-verdade, ou seja, a negociação-gestão das perdas e benefícios confunde-se com o não-ser – perspectiva inaceitável –, enquanto a morte, corolário e coroação do ser, se afigura frequentemente como necessária supressão de uma existência que, fora dela, se converteria em menoridade e desonra.

² Cf. Max Scheler, “Le phénomène du tragique” (trad. do al. por M. Dupuy), *Mort et Survie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1952, p. 130.

Mesmo quando não crê numa vida eterna, tal como acontecia na Antiguidade clássica, o herói trágico parece acreditar numa forma de imortalidade que consiste na permanência da integridade do ser ético na morte e para além dela. Na Grécia, designadamente, era esse o mais excelso testemunho de fidelidade à *arété* e a maior homenagem aos códigos da *aristeia*.³

Daí que o herói trágico seja por excelência um ser-para-a-morte. Ele é aquele que sabe não poder “segurar por muito tempo uma taça cheia em bicos de pés” (como nos diz o aforismo taoista) e, contudo, se recusa a esvaziar a taça. No momento em que se condena ou é condenado à morte – segundo a lógica de punição que a vida reserva àqueles que lhe negam a soberania –, o herói trágico segura ainda a sua taça cheia, na altivez e perseverança da fidelidade ao Gesto e cristalizando nele a sua recusa à rendição.

Eis por que a opção trágica se confunde amiúde com a loucura,⁴ antítese que é do razoável ou “natural” percurso da opção comum.

A opção trágica é, nesse sentido, aristocrática por excelência, isto é, etimologicamente o poder de poucos; anti-burguesa por excelência, já que alheia ou refractária a toda a solução negocial; anti-natural por excelência, na recusa da supremacia do instinto vital de conservação. Para a consciência trágica, não é o *eu* psico-social que deve permanecer mas o que está para além dele e o justifica, enquanto Valor primeiro e independente dos interesses egóicos do ser em si mesmo ou do ser como intencionalidade calculante e moduladora da existência.

³ Vide Werner Jaeger, “Lugar dos Gregos na História da Educação”, “Nobreza e *Arété*” e “O Homem trágico de Sófocles”, *Paideia, a formação do homem grego* (trad.do ing. por Artur Parreira), Lisboa, Aster, 1979. Sobre esta complexa questão, veja-se ainda: Maria Helena da Rocha Pereira, *Concepções Helénicas da Felicidade no Além. De Homero a Platão*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, MCMLV.

⁴ Acerca das relações entre trágico e loucura, veja-se o interessante ensaio de Anne Delarue, *Délire et Tragédie*, Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1995, pp. 121 - 198. Mais recentemente, e numa perspectiva mais ampla, refira-se a obra de Isabelle Smadja, *La Folie au Théâtre*, Paris, P.U.F., 2004.

A determinação da vontade trágica é, por conseguinte, sublime, enquanto vitória da Ética sobre a própria Ontologia, condicionando e esculpindo, em definitivo, a Existência.

A estranha aura do herói trágico, essa luminescência que nos cativa e assombra, advém porventura da fidelidade indefectível que caracteriza o seu afrontamento da morte, a sua pureza sem concessões, o já pacificado desprendimento de tudo o que à vida aprisiona a personagem comum ou o anti-herói. E mesmo quando profundamente patético (como em Racine e Eurípides pode sê-lo), o herói trágico jamais nos confronta com o histrionismo emocional do herói de melodrama, ciente de ser menos a vítima do que o sujeito voluntário do Destino que o condena – corolário, aliás, da Opção que mais fielmente traduz a sua excelência moral ou o carácter absoluto das suas paixões e ideias.

Na verdade, ele não reclama um estatuto de pura inocência perseguida, tomando sobre si o peso da culpa que lhe é imputada, seja pelos deuses, seja pelos guardiães das leis humanas, apesar de reconhecer que os motivos da culpa resultam, amiúde, das limitações da própria condição humana ou dos desígnios da Fatalidade ou Destino – estes últimos, imponderáveis por natureza.

Daí que o herói trágico se situe, aos olhos da comunidade, num espaço onde luz e penumbra sucessivamente nos elevam e afundam, espaço teofânico mas também maléfico, de pureza e de culpa, clarividência e cegueira, humildade e orgulho, contenção e excesso inapelável. Nesse sentido, ainda que possa cometer crimes, nunca o reconhecemos como mero criminoso; e mesmo que injustamente possa ser punido por fidelidade a um bem superior em detrimento de um bem menor, dificilmente o consagramos como puro mártir, humilde e silencioso.

Confluimos aqui na complexa questão metafísica da “Falta necessária” e/ou da “Falta sem culpado”, que transcende, naturalmente, as atribuições legais de imputabilidade

jurídica consignadas pelas instâncias dos tribunais e baseadas num código de normas que devem reger a moral comum.

Como é evidente, para serem exequíveis, essas normas devem corresponder à mediana consciência moral da generalidade dos indivíduos – aquém da qual se situam o infractor venal ou criminoso e além da qual se erguem o herói moral e/ou o herói trágico, mesmo quando incorrem em falta.

Originariamente, a “falta” ou o “mal” trágicos possuíam duas características essenciais e constantes – a necessidade e a transcendência – cuja aliança originava o seu poder de Fatalidade sobre a (frágil) liberdade humana.⁵ Fosse qual fosse a origem dessa transcendência (divina, moral, política, psíquica, etc.), a questão essencial era colocada no facto de ela ultrapassar inevitavelmente o poder da liberdade, do conhecimento e da vontade humanos; estes eram literalmente arrebatados e esmagados pela Fatalidade ou Destino (negativos) que impendiam sobre o herói trágico, provocando a sua *queda* na falta, no erro ou no próprio mal.⁶

O sentimento geral de inevitabilidade desta queda em falta como componente essencial da condição humana, mesmo quando representada por personagens que incarnavam a sua excelência genealógica e moral (grande parte dos heróis / heroínas da tragédia clássica), fazia nascer nos espectadores da “cerimónia trágica” esses sentimentos de “terror” e “piedade” a que Aristóteles atribuía um poder catártico (exutório e purificador dessas paixões debilitantes, espécie de higienismo moral e cívico por via homeopática).

⁵ Veja-se, a este respeito, Henri Gouhier, “Tragique et transcendance” e “Tragique et liberté”, in *Le Théâtre et l’Existence*, Paris, Vrin, 1987.

⁶ Existem curiosas reminiscências desta *queda* no mal, provocada ou permitida por entidades transcendentais, na expressão da oração católica do “Pater” (Pai Nosso) que pede: “(...) não nos deixeis cair em tentação mas livrai-nos do mal”. Sobre as complexas relações entre Deus e o mal e a culpa humanos, veja-se, por exemplo: Paul Ricoeur, *Finitude et Culpabilité, la Symbolique du Mal*, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, sobretudo caps. “La culpabilité” e “Le Dieu méchant et la vision “tragique” de l’Existence”; Jérôme Porée, Alain Vergnioux (dir.), *Où est le mal? Tragique, Éthique, Politique*, Paris, L’Harmattan, 1994.

Num outro sentido, mas que não deixa de ser complementar do aristotélico, Max Scheler entende essa perturbadora falta sem sujeito (uma das modalidades da falta trágica) como “une faute dont on ne peut accuser personne et pour laquelle on ne peut donc concevoir qu’il existe un juge.”⁷

Contudo, por muito benevolente ou até sublime que possa ser o juízo ético dos espectadores-leitores, a falta ou o erro em que incorre o herói trágico, mesmo no espaço altamente conceptualizado e estilizado da representação dramática, não têm como único ou, sequer, primeiro juiz o público. Fundamentalmente, são os “juízes” interiores à intriga dramatizada – personagens directa ou indirectamente lesadas pela falta trágica – os responsáveis pelo julgamento dessa acção como nefasta, já que subverte os modelos sócio-políticos ou morais da comunidade humana que representam e em função dos quais lavram o veredicto e a sentença punitiva.

À luz desta realidade, a personagem ou a figura trágica, mesmo quando moralmente heróica na fidelidade aos valores superiores em que acredita, é condenada pela excentricidade (sempre ameaçadora) do seu código de valores, sendo as suas opções e atitudes não raro consideradas como desvios anti-sociais e/ou politicamente incómodos, quando não mesmo disfunções do foro criminal ou patológico.

A história da humanidade é rica em figuras trágicas inscritas naquele paradigma, de entre as quais Antígona, Sócrates, Joana d’Arc, Thomas Morus são apenas algumas das mais insignes.

⁷ Atente-se, ainda, na conclusão desta importante passagem: “Justement ce trouble de notre jugement moral, cette vaine recherche d’un *sujet* à qui puisse être imputée une “faute” que cependant nous percevons comme faute *avec une entière évidence*, engendre cette pitié et cette tristesse spécifiquement tragiques (...) ainsi que ce calme et cette paix de l’âme qui les caractérisent: et de là vient aussi que nous *rejetons* sur l’essence du cosmos le caractère terrible du tragique – ce qui nous *réconcilie* avec l’imperfection des actes et des événements, avec les personnes et les volontés individuelles qui y ont pris part.” Cf. Max Scheler, *op.cit.*, pp. 130 – 131.

Neste sentido, ainda, a própria figura de Cristo, perspectivada apenas no processo de Paixão e Morte (sem Ressurreição), incarna a suprema tragicidade do Bem enquanto réu solitário exposto à legalidade cega – esse ínfimo “bem” colectivo para consumo das massas⁸.

Se, de acordo com André Bonnard,⁹ a guerra declarada à fatalidade é o âmago da operação trágica, a tragédia é então, em primeira instância, uma pedagogia e uma arte de viver o humano na sua mais insigne expressão – verdadeira *Paideia*¹⁰ – e tal missão, cumprida com excelência em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, é actualizada em cada obra trágica posterior, mau grado as inegáveis dissemelhanças existentes, por exemplo, entre Racine e Anouilh, ou entre Shakespeare, Corneille e Giraudoux.

Essa missão, só aparentemente negada no niilismo sombrio de um certo teatro paratrágico contemporâneo, mas que nele permanece de forma subliminar, é acima de tudo metafísica, consistindo em mostrar

à notre désir de plénitude humaine l'image exemplaire du héros engagé dans une lutte en apparence inégale contre les fatalités qui le perdent, qui semblent n'exister que pour le perdre, mais qui en fait n'existent que pour

⁸ Aliás, é justamente a esse ínfimo “bem” que condena o santo como criminoso, a essa histeria de moralidade pública sancionada pela lei que se referem, na minha interpretação, aquelas misteriosas palavras de Cristo agonizante, no pedido que dirige ao Pai: “Perdoa-lhes, que eles não sabem o que fazem” (Lucas, XXIII, 34).

Deste modo, o que parece assignificativo estabelece, pelo contrário, uma diferença essencial no conteúdo da Mensagem evangélica: naquele momento, Cristo vivencia ontologicamente o mais alto grau de tragicidade, ou seja, o da singular condição do homem-Deus enquanto exposto ao julgamento da pura finitude humana; só numa outra dimensão, mais propriamente fenomenológica, Cristo experimenta o sofrimento da vítima (inocente) entregue à pura manifestação do Mal. Essa condição singular é “Kenosis”. Se Cristo tivesse experienciado apenas a condição de vítima, o que estaria em questão seria tão somente o dilaceramento simplista do Bem pelo Mal, situados, como no melodrama, em campos claramente opostos, portanto acessíveis ao discernimento moral dos homens e, como tal, inimputáveis ao trágico da limitação do conhecimento humano. Sobre o “trágico do conhecimento” e outras categorias e modos do trágico, veja-se: Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, P.U.F., 1978, pp. 64 - 112.

⁹ André Bonnard, *La tragédie et l'Homme. Études sur le drame antique*, Lausanne, L'Aire, 1992; vejam-se sobretudo os caps. “Sur l'invention de la tragédie”, “Sur le courage et sur l'espérance” e “Sur le dépassement du tragique”.

¹⁰ A este respeito, existe uma interessantíssima e bem documentada tese de doutoramento intitulada *Paideia par la Tragédie*, da autoria de Antonios Hourdakakis, Paris, Univ. Sorbonne Nouvelle, 1990 (veja-se, sobretudo, pp. 8 – 105).

lui permettre d'exercer et d'aiguiser sa force et d'éprouver en face de leur inhumaine brutalité la joie d'être non pas une brute mais un homme.¹¹

Nesse sentido, mesmo os anti-heróis mais alienados ou reificados desse paratrágico contemporâneo – da dupla “Didi / Gogo” a “Winnie” ou a “Nell” (Beckett) e de “Ella” a “Susn” (Achternbush) – encontram na proliferação verbal dramaticamente exacerbada (amiúde num discurso minado por construções paratáticas, repetições e amnésias verbais) o último recurso para a denúncia da condição infra-humana que os submerge. Dir-se-ia, por vezes, assistirmos à materialização corpórea, numa densidade rarefeita pelo Espanto e a Dor, de uma voz *off* saída das entranhas da própria humanidade supliciada e interrogante, errando de simulacro em simulacro na demanda de um Sentido para a radical orfandade do mundo.

Essa voz, ainda quando estruturalmente dialógica, parece projectar-se no espaço cénico como se ninguém estivesse lá para acolhê-la, e as personagens, pobres blocos de carne purulenta, grotescas e mutiladas na sua própria tragicidade, porque reduzidas à mais ínfima dignidade, procurassem deter pela palavra a brutal dessubstancialização do mundo e, acima de tudo, das relações interpessoais. Não que elas esperem ainda resgatar a indignância dos afectos, mas a sua simples verbalização de algum modo faz regressar, evoca uma presença há muito perdida e à qual só a consciência-desejo empresta realidade.

Escutamo-la no fluxo verbal espasmódico dos monólogos exteriores desses bizarros casais Becketianos:

(...) feu mort, froid à coeur fendre, grande détresse, monde tout blanc,
[...] pas un bruit, que le feu, plus de flammes, que de cendres.

¹¹ Cf. André Bonnard, *op. cit.*, p. 74 – 75.

Um pouco à frente, o Autor conclui: “Si donc, d’un côté, la connaissance de la vérité tragique ne nous est tolérable que parce que le poète nous la révèle dans la personne du héros du mythe, c’est-à-dire en autrui, elle ne nous est d’autre part accessible et nourrissante que parce que cet autrui est une des figures de notre personne inaccomplie, un être que nous portons en notre chair comme une semence de nous-mêmes (...). Ce n’est pas à une vie fictive, à une vie étrangère qu’Antigone nous appelle et nous enfante, c’est à une forme plus pure de nous-mêmes.”

(...) Rien, toute la journée rien. (Un temps.) Toute la journée, toute la nuit, rien. (Un temps.). Pas un bruit.”¹²

ou nas hemorragias verbais que constituem os solilóquios das personagens achternbushianas, que a extrema alienação colocou à beira da animalidade; ou, enfim, nos seus raríssimos “diálogos”, cuja função fática tragicamente acentua a presença ausente do outro, a sua opacidade infra-humana, o mutismo ou a infra-linguagem como figurações do desprezo ou do ressentimento¹³.

Se, por conseguinte, para o herói da tragédia clássica a impugnação da fatalidade advinha sobretudo de princípios gerais – metafísicos ou cívicos –, ela traduz-se preferencialmente, nas obras trágicas e paratrágicas contemporâneas, por uma resistência mais individualizada – ética ou psicológica – às diversas forças de repressão ideológico-social e de alienação mental que configuram hoje a (antiga) fatalidade.

Nesse sentido, nem mesmo os anti-heróis do “teatro do absurdo”, na imensa distância que os separa da força anímica e grandeza moral dos heróis trágicos clássicos, deixam de representar a resistência assombrada ou exausta, gestual ou tão somente verbal, à ameaça de dissolução no não-sentido, no silêncio afásico e amorfo ou na morte como definitivo nada.

Dos arqui-famosos “casais” do teatro de Beckett – paradigmáticos desta resistência híbrida, inquietante, feita de horror e de ataraxia, escreve Geneviève Serreau:

(...) les partenaires visibles sont là pour “donner la réplique” et parce qu’il faut bien parler pour quelqu’un, mais la vraie partie se joue entre

¹² S. Beckett, *Cendres*, peça radiofónica criada para a B.B.C. em 1959; cit. por Geneviève Serreau, *Histoire du “nouveau théâtre”*, Paris, Gallimard, “idées”, 1966, p. 107.

¹³ Assim, quando Lies, a personagem moribunda, pede ao marido: “Gust – nós nunca nos entendemos verdadeiramente – tu não gostas de mim. Diz-me ao menos uma palavra doce antes de eu morrer – uma palavra doce”, ele, sem fazer a mínima ideia do que lhe há-de dizer, responde: “Uma palavra doce... Melaço, o melaço, mel, o mel, mel...”. E a indicação cénica acrescenta: “Ela morre. Ele volta-lhe as costas.” Cf. Kurt Palm, *Herbert Achternbush, Ella, Gust, Mein Herbert, Weg*, Viena, 1987 (trad. do alemão por Idalina Aguiar de Melo), Coimbra, Publicações de Coimbra, Cidade Capital do Teatro, 1992.

chacun d'eux, solitaire, et le néant, chacun et le silence, chacun et ses propres questions qui viennent buter et rebondir contre le ciel inhabité.¹⁴

Porém, da falta-mutilação inerente à condição humana, do mal irremível, ontológico que emerge do íntimo destas personagens, existe verdadeiramente um responsável?

E se existe, quando e em que circunstâncias a responsabilidade se converte em culpa? Poderá esta existir sem falta moral, sem opção deliberada pelo mal? Mas se o mal é ontológico, inerente ao ser do homem, ele não pode, por definição, provir de uma opção inteiramente livre e, por conseguinte, a falta só nos seus efeitos pode, sem contraditório, ser considerada de ordem moral.

Por outro lado, poderá o teatro trágico ou paratrágico contemporâneo, tão amiúde nascido sob o signo da morte de Deus (uma e outra vez anunciada), instituir ainda a figura divina como destinatário oculto do discurso culpado das suas personagens? É evidente que a questão não se coloca em dramaturgos assumidamente crentes (Paul Claudel, T. S. Eliot, Gabriel Marcel, entre outros). Ela emerge, todavia, em autores onde a teofania se converte em evocação quase constante pela própria intensidade dramática da sua ausência (Giraudoux, Beckett, Bergman); ou em autores onde a figura de Deus parece ser metodicamente rasurada, aflorando contudo cenicamente sob a forma de melancolia, revolta, cepticismo ou sarcasmo face ao mundo e ao humano – figurações frequentes em fenómenos de sublimação do luto (Anouilh, mas não integralmente, Camus, Duras).

Em suma, questionado enquanto onipotência que não age, onisciência que não fala e omnipresença que não se manifesta nos humanos, Deus surge em boa parte do teatro trágico e paratrágico contemporâneo como insustentável sujeito de alienação, convertendo-

¹⁴ Cf. *op. cit.*, p. 112.

se ao mesmo tempo, por um mecanismo psicológico clássico¹⁵, em objecto de negação, escárnio ou puro alheamento.

Assim, por exemplo, nos sucessivos infernos que Beckett faz girar em torno de nós, o escárnio malévolo do casal Rooney (*Tous ceux qui tombent*), invocando o versículo bíblico “L’Éternel soutient tous ceux qui tombent”, coexiste com a eterna e patética espera, sempre defraudada, dos pobres de espírito Gogo-Didi (*En Attendant Godot*); ou com a melancólica beatitude de Winnie (*Oh! les beaux jours*), consumindo os seus dias de morta-viva em litánias de louvor ao mundo e ao Criador – os mesmos que assistirão, impassíveis, ao seu aniquilamento.

Seul le spectateur, confronté à l’évidence, détient la clef de l’humour noir (envers d’une furieuse pitié) d’où le personnage tire et son tragique et son comique.

Que le Dieu de Winnie soit le responsable de la passion de Winnie, cela est suggéré, jamais dit, muette question qui traverse ce désert désolé comme elle traversait, d’une fenêtre à l’autre, la chambre où Hamm agonise.¹⁶

De forma semelhante, também o espectador, confrontado com a maior parte das peças da primeira fase do teatro de Anouilh (até finais da década de cinquenta), detém a chave do humor negro, burlesco ou grotesco da maioria das suas peças posteriores.

¹⁵ Simone Weil, com a sua habitual aliança de subtilidade e limpidez, aponta uma explicação para este mecanismo: “L’acte méchant est un transfert sur autrui de la dégradation qu’on porte en soi. C’est pourquoi on y incline comme vers une délivrance”. Cf. “Le Mal”, in *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1988, p. 86.

¹⁶ Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 113.

Não se trata de uma denegação ético-espiritual do Sentido das peças anteriores, ou de rendição às estratégias do mercado editorial ou da indústria do espectáculo¹⁷, mas antes recusa de continuar a olhar os humanos predominantemente com os trajes da idealidade, elevando-se do interior opaco e prosaico da materialidade. Com efeito, na maioria das peças da segunda fase do seu teatro (predominantemente cómica, satírica e “grinçante”), Anouilh, rejeitando convictamente toda e qualquer rede de protecção, lança-se para o fundo da mais anódina, vulgar ou objecta condição humana.

Tal como Giraudoux descaíra de um idealismo neo-platonizante para um cepticismo de tons cada vez mais negros, nas suas peças extratrágicas e paratrágicas Anouilh declina a fidelidade à proposta neo-romântica e heróico-trágica do seu primeiro teatro – no qual domina o trágico sério –, comprazendo-se na autópsia mordaz do cadáver social que a Segunda Guerra nos legara, mesmo quando aparentemente a acção destas peças se situa nas primeiras décadas do século.

Todavia, e ao contrário do que escreveram alguns críticos, não é a complacência fácil, “boulevardière”, na banalidade sem transcendência que perspectiva este segundo teatro, mas a sua satirização, veiculada quer por uma ironia subtil – onde a pseudo-complacência esconde um desprezo amargo e cáustico de tons nietzschianos –, quer por uma comicidade mordaz, mais directa, com acentos burlescos ou grotescos próximos da farsa.

¹⁷ Aludo, aqui, aos comentários de Serge Radine a esta segunda fase do teatro de Anouilh, dos quais me demarco inteiramente; cf. Radine, *Anouilh, Lenormand, Salacrou, Trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, Trois Collines, 1951, pp. 47 – 52. Não creio que Anouilh, a quem um fundo de individualismo anarquizante emprestava um natural desprendimento e uma reserva social próxima do secretismo, se tivesse rendido ao espectáculo politicamente correcto (conformista) e financeiramente rentável. Por outro lado, foi a sua honestidade intelectual que o levou a elogiar publicamente a produção teatral de Samuel Beckett, quando este era ainda um autor semi-obsuro e mal amado da crítica. A mesma honestidade moral e intelectual leva-o a defender corajosamente Robert Brasillach, acusado de colaboracionista e condenado no período da “épuration”, assumindo, de forma pública, uma posição que na época reverteu claramente em seu desfavor.

Daí o sarcasmo e a críspação inerentes ao epíteto “grinçantes” de muitas destas peças ou a ironia palaciana dos epítetos “brillantes” e “baroques”, ou ainda a alusão directa ao género cómico-farsesco das peças “farceuses”.¹⁸

Que Anouilh tenha elegido como alvo preferencial da sua sátira o “beau monde” aristocrático-burguês e o meio artístico, em contraste evidente com as figuras de excelência que maioritariamente protagonizavam o seu primeiro teatro, tal facto demonstra, por si mesmo, o civilizado desdém do dramaturgo pelas chamadas elites sócio-culturais, com os seus vícios, preconceitos e mediocridade instalados, ocultos embora por uma estética das aparências solidamente codificada.

Aquela que deveria ser uma força modelar na renovação da sociedade francesa do pós-Guerra soçobrava numa decadência enfatuada e ridícula, deixando a nu, para um olhar mais lúcido, a total ausência de valores de elevação espiritual da existência, consumindo os seus dias em deploráveis frivolidades ou num marasmo abjecto.

Este expressivo rasuramento dos valores de elevação ou de transcendência que conferiam a grande parte do seu primeiro teatro, o do **trágico sério**, uma aura sublime ou heróica, constitui, na fase posterior (salvo uma ou outra excepção honrosa), as modalidades paratrágica e extratrágica do seu teatro. Assim, já não estamos perante o humor ligeiro das *Pièces Roses* ou *Pièces Brillantes* – socialmente reconciliado à maneira de Marivaux ou da comédia burguesa de costumes – mas perante um cómico que se ensombra na razão directa da sua risibilidade negra ou farsesca, dando a ver figurações de uma humanidade menor, não raro lúcida mas impotente ou desistente face a toda a dimensão superior da existência,

¹⁸ Seguindo uma linha de interpretação semelhante, Paul Blanchart escreve: “(...) Théâtre, donc, en essence désespéré, sans foi et, si on l’envisageait sous l’angle chrétien, sans grâce au sens théologique du mot. Anouilh partage le scepticisme d’une génération, ou plus exactement d’une époque. Mais à l’inverse de l’enfer de J.P. Sartre dans *Huis Clos*, ses enfers se parent de couleurs plus trompeuses, de sourires qui pour si crispés qu’ils soient gardent un dessin de sourires, d’agréments ironiques, de tous ces attraits scéniques qui permettent de trouver certaines de ses féeries “charmantes” ou “ravissantes” tant que l’on n’y discerne point une impitoyable plongée dans la tragédie de la condition humaine.” Paul Blanchart, *apud* Bernard Beugnot (prés.), *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier Frères, 1977, pp. 106 - 107.

sem a coragem e o voluntarismo que supõe a fidelidade a um ideal, um modelo ou um credo.

Trata-se, por conseguinte, na melhor das duas modalidades, de uma tragicidade defectiva – paratrágica – perspectivada do avesso ou naquilo que seria o seu negativo fotográfico: o Desejo de transcendência pelo qual o trágico emerge nos protagonistas como imperativo ético ou metafísico inderrogável é aqui manifestamente inatingível ou improvável. Contudo, essa espécie de transcendência invertida, presente apenas na consciência clara ou difusa da sua privação, pode não ser menos pungente do que a do trágico sério e honroso, o da transcendência presente e transformante – religiosa ou laica –, que levava os heróis idealistas e voluntariosos do seu primeiro teatro a morrer literalmente pelo invisível ou irrealizável na humana condição.

Escreveu Agustina Bessa-Luís, nessa admirável súpula de sabedoria e perspicácia intitulada *Contemplação Carinhosa da Angústia*, que “o homem nasce com o destino que o seu arquétipo lhe sanciona, e a raiz do seu sofrimento é a distância entre o arquétipo e a realidade”¹⁹.

Curiosamente, grande parte da minha reflexão sobre o trágico e outras tópicas que lhe estão associadas conflui neste aforismo, ou seja, em toda a ressonância de sentidos que nele se opera. Para tal contribui também o facto de a tragicidade da pura contingência ou

¹⁹ Cf. A. Bessa-Luís, op. cit., Lisboa, Guimarães Editores, 2000, p. 159.

do simples acaso – de modelo edipiano²⁰, com ou sem vaticínio oracular – ter sido sempre, na minha perspectiva, a menos interessante enquanto objecto de reflexão, pese embora a sua fecundidade noutras áreas do saber, como a psicanálise ou a teoria matemática das probabilidades.

Acima de tudo, porém, no teatro de Anouilh a tragicidade fundacional das grandes peças trágicas decorre essencialmente das determinações ético-metafísicas dos protagonistas-heróis, da forma como interferem nas circunstâncias adversas ou conflituais que eles defrontam. A destinação trágica destas personagens é, pois, inequivocamente intradeterminada, não dependendo de uma força ou entidade exterior incógnita e ominosa (oracular ou não) que cauciona um dado acontecimento, em contradição radical com as familiares leis da causalidade.

Do mesmo modo, as personagens trágicas anouilhianas não são vítimas do simples acaso ou de acervos de coincidências nefastas que as conduzam involuntariamente à catástrofe – se considerarmos essa leitura do fenómeno trágico tão generalizada pelos senso comum e os *media*, que adquiriu uma espécie de valor doxológico, tendendo erroneamente a esbater as diferenças éticas e metafísicas entre fenómenos trágicos e simplesmente funestos, não obstante o carácter virtualmente pungente e lutuoso de ambos.

Nesse sentido, mesmo quando temporariamente perturbado, o herói trágico anouilhiano ou qualquer outro não constitui, em definitivo, um modelo de alienação. A

²⁰ Embora não propriamente por idênticos motivos, encontra-se em Bernard de Fontenelle, crítico arguto, um assertivo desmerecimento da tragédia de modelo edipiano, nesse tom moralizante tão característico dos autores da época: “[Les malheurs] où l’on ni tombe ni par sa vertu, ni par le crime d’autrui, ni par une faiblesse pardonnable, mais par une pure fatalité, comme le malheur d’Oedipe, paraissent les moins touchants... On ne remporte d’*Oedipe*, et des pièces qui lui ressemblent, qu’une désagréable et inutile conviction des misères de la condition humaine.” (XLIX) “Plus le héros est aimé, plus il est convenable de le rendre heureux à la fin. Il ne faut point renvoyer le spectateur avec la douleur de plaindre la destinée d’un homme vertueux... La plus belle leçon que la tragédie puisse faire aux hommes, est de leur apprendre que la vertu, quoique longtemps traversée, persécutée, demeure à la fin victorieuse.” (LII), in *Réflexions sur la poétique*, vers 1691-1699, cit. por Jacques Morel, *La Tragédie*, Paris, Libr. Armand Colin, Coll. U, 1964, p. 136.

lucidez, o arbítrio esclarecido (não exactamente livre, como veremos) e a fidelidade à honra – sua ou de Outrem) são as suas insígnias maiores, algo que, vencidos a queda ou o desvario, o restitui à sua verdade última – essência inderrogável do seu desígnio ou, agustinianamente, fiel aos determinantes horizontes do seu arquétipo, mesmo quando incompatíveis com a felicidade, a bondade ou a comum existência.

Partindo de todo este conjunto de reflexões e pressupostos que desenvolverei ao longo da tese – demonstrando-os e analisando as suas figurações na obra teatral de Anouilh como “corpus” privilegiado deste estudo –, importa ainda referir desde já alguns equívocos terminológicos e conceptuais em torno da categoria do trágico e de outras que, de algum modo, lhe são próximas.

Na verdade, ao tomar-se conhecimento de diversos estudos analítico-críticos consagrados a obras trágicas produzidas sobretudo a partir do Romantismo e, com especial incidência, na época contemporânea, encontra-se com alguma frequência uma sobreposição errónea de conceitos relativos às categorias do **trágico**, do **cómico negro** e do **trágico não sério** (referido, aliás, como tragicómico ou, contemporaneamente, trágico farsesco).

Em rigor, o trágico não sério deveria ser designado por **paratrágico**, uma vez que embora apresente analogias com aspectos mais psico-emotivos do trágico, evidencia uma considerável carência de aspectos essenciais à constituição efectiva da tragicidade²¹.

A observação de Pronko infracitada é um exemplo cabal de imprecisão relativa a categorias como o trágico, o cómico negro e o paratrágico.

²¹ Num estudo dedicado ao teatro de Anouilh, Leonard Pronko escreve, a dado passo, sobre a peça *Ardèle ou la Marguerite*: “Dans *Ardèle*, les personnages sont tragiques en raison de leur incapacité à s’élever au-dessus du mal et de la compromission qui font partie de leur condition; et ils sont comiques parce qu’ils ne sont pas capables de se voir tels qu’ils sont vraiment. C’est seulement le personnage heroïque du monde d’Anouilh qui se voit tel qu’il est, et qui devient par là même plus tragique que comique”. Cf. Bernard Beugnot (prés.), *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier Frères, 1977, p. 156 (a partir da obra de Leonard Pronko, *The world of Jean Anouilh*, University of California Press, 1961).

Com efeito, não existe, nas personagens verdadeiramente trágicas, qualquer passividade espiritual, caracterológica ou comportamental, distinguindo-se aliás pelo seu inconformismo combativo relativamente àquela que seria a sua “condição” natural ou “destinação” histórico-cultural, não obstante o peso das consequências poder ser o sacrifício da própria vida.

Pelo contrário, nas personagens paratrágicas, quando a lucidez se manifesta e lhes proporciona uma consciência auto-reflexiva, ela não é acompanhada de vontade e determinação de transcenderem, pelo combate íntimo ou interpessoal, a fatalidade ou o determinismo que as aprisionam com frequência numa situação que repudiam ou satirizam.

No teatro de Anouilh não são, desse modo, apenas as personagens trágicas e/ou heróicas a disporem de lucidez sobre si mesmas e sobre a sociedade ou a condição humana. O que as distancia consideravelmente das personagens paratrágicas é o voluntarismo de atitudes – no sentido de profunda mundança ou de perseverança no ser –, em ordem a um quadro de valores ético-metafísicos de referência, essenciais para uma auto-consciência pacificadora e dignificante, seja na vida, na morte ou no além. É, aliás, essa diferença crucial que singulariza o seu teatro face à produção teatral de um Beckett ou de um Achternbush, por exemplo, mau grado certas semelhanças já assinaladas.

Em suma, quando os protagonistas trágicos conseguem sobrepor-se, mesmo com o preço da própria vida, às forças e circunstâncias que, do interior ou do exterior, tenderiam a dominá-los neutralizando simultaneamente os valores que mais prezam, estamos perante peças inscritas na categoria do **trágico sério** – a única que, de acordo com os pressupostos teóricos e as figurações cénicas que apresento nesta dissertação, responde rigorosamente à essência do trágico.

Refira-se, desde logo, que a categoria do trágico sério não tem de corresponder, necessariamente, a uma rigorosa uniformidade de tons, podendo na realidade coexistir diferentes tons numa só peça, como se verá, sem afectarem a sua essência trágica.

Enfim, os actos intradeterminados dos heróis trágicos, a um tempo livres e necessários, conseguem elevá-los para além da contingência ou da fatalidade (extradeterminantes) e do determinismo das leis da causalidade natural, por natureza alheias às disposições da consciência valorativa e da vontade humana e ao desejo de transcendência.

Numa reflexão sobre “Metafísica e Transcendência”, Emmanuel Levinas identifica o “morrer pelo invisível” e o “desejo do absolutamente Outro” como dimensões fundamentais da metafísica. Porém, considerando esta dimensão maior ou sublime do humano e a sua dimensão menor, ou de pura imanência, as palavras que Levinas nos deixa sobre o abismo que separa tais atitudes humanas poderiam sintetizar admiravelmente as duas fases do teatro de Anouilh, na aparência tão díspares mas, na realidade, em lógica continuidade no tocante à sua visão dicotómica do mundo e do teatro, este último como meio privilegiado de visibilidade, quer pela exaltação heróico-trágica, quer pela subversão/desconstrução satírica:

Louca aspiração ao invisível quando uma experiência pungente do humano ensina, no século XX, que os pensamentos dos homens são conduzidos pelas necessidades, as quais explicam sociedade e história; que a fome e o medo podem vencer toda a resistência humana e toda a liberdade. Não se trata de duvidar da miséria humana – do domínio que as coisas e os maus exercem sobre o homem – da animalidade. Mas ser homem é saber que é assim. A liberdade consiste em saber que a liberdade está em perigo. Mas saber ou ter consciência é ter tempo para evitar e prevenir o momento da inumanidade. É o adiamento perpétuo da hora da traição – ínfima diferença entre o homem e o não-homem – que

supõe o desinteresse da bondade, o desejo do absolutamente Outro ou a nobreza, a dimensão da metafísica.²²

Poder-se-á justificar agora com mais clareza a arquitectura da presente dissertação.

Numa primeira parte, tratar-se-á de reflectir sobre as virtualidades e espessura do Sentido e dos sentidos do trágico, considerando que os códigos culturais de significação – ideológicos, simbólicos, estéticos – não podem por si só abarcar a magnitude desses sentidos; sobre a sua transhistoricidade, que nenhum contexto epocal integralmente explica; enfim, acerca da liberdade que lhe advém da sua transcendência ética – convocação de Outrem como rosto ou valor preferencial relativamente ao princípio universal de preservação da vida enquanto valor primeiro e inderrogável.

Numa segunda parte, e porque o trágico – categoria nobre, complexa e medusante, insusceptível de definições tranquilizadoras – tem sido massivamente descaracterizado por interferência de conceitos/fenómenos como o funesto, o patético, o infausto, o catastrófico, considerou-se imperativo delimitar conceptual e fenomenologicamente a categoria do trágico, demarcando-o também de algumas categorias e géneros que lhe são próximos ou com ela interferem no teatro de Anouilh, bem como no de outros dramaturgos contemporâneos.

Em ordem a essa operação quase “catártica”, era a meu ver imprescindível reunir vozes – quase todas magníficas – que, na história da filosofia ou do pensamento sobre o trágico e a tragédia se revelaram mais marcantes e, simultaneamente, de maior pertinência para a hermenêutica da especificidade trágica do teatro de Anouilh. É essa dupla exigência que explica os nomes seleccionados, em detrimento de outros igualmente grandes (como Nietzsche ou Unamuno).

²² In E. Levinas, *Totalidade e Infinito*, (trad. do fr. por José Pinto Ribeiro), Lisboa, Edições 70, 1988, p. 23.

Por seu lado, o desenvolvimento mais extenso dado conjuntamente a Aristóteles e aos grandes tragediógrafos gregos no contexto da Grécia do período áureo, é justificado pelo seu legado absolutamente fundacional no que à tragédia diz respeito; pelas polémicas seculares geradas a partir de algumas das suas definições; enfim, pelo lastro intemporal que a excelência das tragédias gregas deixou em inumeráveis autores póstumos – entre os quais Jean Anouilh, admirador confesso e recriador de notável talento.

Finaliza esta segunda parte uma abordagem analítica de diversas peças de Anouilh não pertencentes ao trágico sério, e a partir das quais se mostra mais figuradamente as diferenças substanciais entre géneros ou categorias por vezes erroneamente homologados, gerando uma nebulosa conceptual informe e favorável à indeterminação.

A terceira parte – nuclear na dissertação e, também por esse motivo, a mais extensa – é consagrada em exclusivo à análise e hermenêutica do trágico sério e suas figurações no teatro de Anouilh, a partir de um “corpus” de oito peças maiores da sua dramaturgia, as quais considero inequivocamente representativas da sua leitura ético-metafísica do trágico da condição humana.

Embora no primeiro capítulo, pela própria natureza da sua temática, o estudo incida mais acentuadamente sobre aspectos dramaturgicos dos textos, não pretendi, nesta dissertação, privilegiar tais aspectos de modo sistemático, abordagem que se tornaria aliás redundante, dado o número considerável de obras e teses de doutoramento que a contemplam.

Interessou-me sobretudo, partindo das suas figurações cénicas, analisar e interpretar os aspectos e factores mais decisivos – espaço-temporais, culturais, caracterológicos, ético-metafísicos – em que o trágico se revela e evolui. Eles são a um tempo determinantes e determinados pelos protagonistas do trágico, nele envolvidos voluntária ou involuntariamente, de acordo com o seu estatuto de personagens trágicas ou de

personagens comuns; mas, em última instância, segundo a preponderância que a liberdade e a Necessidade, ou a sua harmoniosa indeterminação revelam ter na destinação trágica dessas personagens, tão imperecivelmente caras ao seu criador.

PARTE I

REFLEXÕES SOBRE O(S) SENTIDO(S)

Capítulo 1. Perspectivação do conceito de Sentido – sentidos e referencialidade nos discursos literário e não-literário

A verdade não é aquilo que subsiste após a supressão do sujeito. Pelo contrário, este deve colocar todo o seu nervo e experiência na consideração da coisa para, no caso ideal, desaparecer nela. A desconfiança que inspira esta entrega do sujeito à coisa é a forma que reveste hoje a hostilidade ao pensamento.

Theodor Adorno, *Instruções*

Do ponto de vista estritamente ontológico²³, qualquer realidade, física ou metafísica, existencial ou ficcional, é composta por uma base entitativa – o seu ser – e por uma dimensão significativa – o seu sentido. Em cada realidade, porém, a proporção entre ser e sentido varia, tratando-se portanto de um modo ontológico tendencial, pelo que a disposição “ser” e a disposição “sentido”, em cada realidade, actuam como uma espécie de marcadores de orientação, determinando se nela prevalece a tendência “ser” ou a tendência “sentido”.

Ainda do ponto de vista estritamente ontológico, todos os seres e todos os sentidos se equivalem, *desde que* não se introduzam juízos valorativos sobre aquelas disposições ou orientações. Quando tal acontece, constitui-se uma hierarquia de “graus” de ser e de

²³ Neste ponto, e atendendo à complexidade de sentidos atribuídos à categoria do trágico, considerei bastante profícuo adoptar a ontologia de Ferrater Mora, particularmente desenvolvida na obra *El Ser y el Sentido*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1967.

sentido com os seus respectivos valores, afecta já não apenas a uma ontologia mas também a uma metafísica axiológica.

Uma metafísica axiológica determinará, considerando duas ou mais realidades distintas, qual a que tem mais densidade de sentido(s) e qual a que apresenta maior preponderância de ser, ajuizando do valor relativo de cada orientação: o grau de complexidade, harmonia, beleza, nocividade, dramatismo, tragicidade, entre muitos outros atributos ou categorias passíveis de avaliação positiva e/ou negativa.

Se nós pensarmos, por hipótese, nas realidades “montanha” e “heroicidade”, ambas, em diferentes proporções embora, possuem ser e sentido, ou seja, parecer-nos-á claro que “montanha” possui muito mais ser e “heroicidade” muito mais sentido.

José Ferrater Mora²⁴ refere, a este propósito, um exemplo bastante clarificador:

Un terremoto en una región desértica tiene menos sentido que uno en una región poblada y abundante en bienes culturales, a pesar de que el segundo puede producir víctimas y estragos incontables, en tanto que el primero se limita a sacudir la tierra. Ello muestra, dicho sea de paso, que el sentido no es necesariamente deseable por sí mismo. Aunque, para usar los términos tradicionales, todo “bien” o “mal” operen en las realidades en tanto que orientadas hacia el sentido – y, por tanto, en todas las realidades, pero especialmente en las que están más orientadas hacia el sentido que hacia el ser – el propio sentido es, en principio, axiológicamente neutral.

Ainda de um ponto de vista meramente científico, não axiológico, a significação ou o sentido das equações matemáticas que conduziram à possibilidade de elaboração da bomba atómica é equivalente à significação ou sentido das equações matemáticas que possibilitaram a produção convencional de energia eléctrica.

²⁴ José Ferrater Mora, *op.cit.*, pp. 285 - 286.

Axiologicamente considerados, porém, estes sentidos têm valores radical e dramaticamente opostos, sobretudo depois de Hiroshima e Nagasaki.

Por conseguinte, pode conceber-se a realidade como uma hierarquização de seres e de sentidos, quer quantitativa, quer valorativamente. No limite, havendo uma desproporção extremada entre os dois, ou seja, quando existe muito pouco sentido em relação ao ser e vice-versa, admite-se estar perante algo que tende para o nada, embora jamais coincida rigorosamente com ele – situação em que perderia o estatuto de realidade.

Não é possível, no entanto, admitir-se como real um puro objecto de sentido *sem ser* (concreto ou abstracto), da mesma forma que não é admissível um puro objecto-ser, massivamente ser, *sem* qualquer *sentido*, por mínimo que seja.

Apresentados estes pressupostos, irei deter-me agora na noção de sentido.

Depois dos estudos de linguistas como Saussure, Peirce e Jakobson, é consabido que, num dado signo, o significado consiste num conceito resultante de uma descodificação pontual e quase automática do significante. Diferentemente, o sentido decorre de uma operação mais complexa, multi-relacional e temporalmente diferida, de uma frase ou expressão, já que se torna necessária a ponderação de diversos contextos condicionantes da interpretação.

Por sua vez, existem operações de sentido ainda mais elaboradas, que exigem do receptor outras competências de descodificação, dependentes de subtis combinatórias de níveis de sentido e destes com os contextos intra ou extra-textuais.

Darei como exemplo uma proposição ou um discurso eivados de ironia. Neste caso, e uma vez que este tropo, no discurso escrito, é essencialmente construído com base em antífrases, torna-se necessário encontrar uma relação subliminar entre o sentido expresso na frase e a sua denegação implícita, ou seja, não expressa literalmente mas indiciada pelos contextos frásico e referencial de interpretação.

Logo, a ironia será um sentido de terceiro grau (S_3) que resulta de uma relação-sentido de segundo grau (S_2 = nível indicial-referencial) com uma relação-sentido de primeiro grau (S_1 = nível literal).

É da descodificação daquelas duas relações que decorre a incongruência risível, originando de imediato o processo mental que identifica a ironia do sujeito de enunciação para com um determinado objecto de avaliação.

Como escreveu André Comte-Sponville, num estudo notável sobre as complexidades do sentido, “[le sens] n’est pas une substance (comme le corps et l’âme, dans la métaphysique classique); mais il n’est pas non plus un fait, une “entité concrète” (comme le signe ou l’eau); il est une *relation*.”²⁵

Por seu lado, Paul Ricoeur sublinha este estatuto relacional do sentido, capaz de estabelecer uma ponte entre a experiência vivida do sujeito de um discurso e a sua apreensão por outrem, através da mediação operada pelo sentido ou significação de que o primeiro a reveste, enquanto conteúdo de uma corrente de consciência.

Supera-se, deste modo, a radical incomunicabilidade das vivências humanas enquanto puros conteúdos de consciência, imanentes a si:

A linguagem é a exteriorização graças à qual uma impressão é transcendida e se torna uma expressão ou, por outras palavras, a transformação do psíquico em noético. A exteriorização e a comunicabilidade são uma só e mesma coisa, porque nada mais são do que a elevação de uma parte da nossa vida ao *logos* do discurso. De qualquer modo, a solidão da vida é aí iluminada por um momento pela luz comum do discurso.²⁶

²⁵ André Comte-Sponville, “Les Labyrinthes du sens: d’un silence à l’autre”, in *Traité du Désespoir et de la Béatitude*, Paris, P.U.F./ Quadrige, 2002, pp. 532 a 537.

²⁶ Vide Paul Ricoeur, *Teoria da Interpretação* (trad. do fr. por Artur Morão), Lisboa, Edições 70, 2000, pp. 30-31.

Assim, seja qual for o estatuto e a condição do autor de um discurso – falante comum ou escritor –, as figurações e sentidos que ele assume existem sempre em função da sua condição ontológica específica de ser-no-mundo. Por outras palavras, o estar-aí dos seres e das coisas no mundo nunca nos é referido na sua pura imanência neutral mas antes através de uma visão-linguagem que traz as marcas elocutórias / discursivas do locutor / autor, do seu específico ser-no-mundo, do processamento mental (sentido) por ele operado a partir da realidade-referência, num *continuum* dialéctico.

Eis por que, segundo Ricoeur,

só esta dialéctica [diz] alguma coisa acerca da relação entre a linguagem e a condição ontológica do ser-no-mundo. A linguagem não é um mundo próprio. Nem sequer é um mundo. Mas, porque estamos no mundo, porque somos afectados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão em tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem. (...)

Pressupomos que algo deve existir para que algo se possa identificar. A postulação da existência como base de identificação é o que Frege, em última análise, quis dizer quando afirmou que não nos satisfazemos apenas com o sentido, mas pressupomos uma referência.

(...) Mas este apontar intencional para o extra-linguístico basear-se-ia num mero postulado e permaneceria um salto discutível para além da linguagem se a exteriorização não fosse a contrapartida de um movimento prévio e mais originário, que começa na experiência do ser-no-mundo e avança desde a sua condição ontológica para a sua expressão na linguagem. É porque existe primeiramente algo a dizer, porque temos uma experiência a trazer à linguagem que, inversamente, a linguagem não se dirige apenas para significados ideais, mas também se refere ao que é. (...) Se a linguagem não fosse fundamentalmente referencial, seria ou poderia ela ser significativa?²⁷

²⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 32 – 33. Paul Ricoeur refere-se aqui ao célebre texto de Frege, “On Sense and Reference” (trad. do al. por Max Black), in *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Oxford, Peter Geach e Max Black (eds.), 1970, pp. 56 a 78.

Alguns dos exemplos mais eloquentes deste carácter bifronte do discurso – e, em particular, na sua modalidade literária – são as narrativas auto e heterobiográficas de sobreviventes de campos de concentração nazis.

Se todas são impressionantes pela sua radical tragicidade, destaco em especial aquelas cujo desígnio primeiro é dar voz aos desaparecidos que a História não reteve e de cujas vidas, irrepetíveis, só a literatura (e em certos casos o cinema) pôde dar testemunho.

Primo Levi, o famoso autor da obra *Se isto é um Homem*, conta-nos, numa narrativa intitulada *La tregua*, a história do pequeno Hurbinek (onde trágico e horror se fundem), que o resgatará para sempre do denso e duplo anonimato a que a sua inocência afásica o condenaria.

São, por esse motivo, palavras quase sagradas as que a seguir se transcrevem, dando conta do início e do termo da história dessa criança:

Hurbinek não era nada, era um filho da morte, um filho de Auschwitz. Não parecia ter mais de três anos, ninguém sabia nada dele, não sabia falar e não tinha nome: aquele nome curioso de Hurbinek fora-lhe dado por um de nós, talvez por uma das mulheres, que traduzira assim o som inarticulado que a criança às vezes emitia.

Estava paralisado dos rins para baixo e tinha as pernas atrofiadas, magras como flautas (...). A palavra que lhe faltava, que ninguém tivera o cuidado de ensinar-lhe, a necessidade da palavra brotava-lhe do olhar com uma força explosiva; um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, um olhar adulto que julgava, que nenhum de nós conseguia enfrentar, de tão carregado que estava de força e de dor.²⁸

Na perspectiva em que o sentido é aqui tematizado, devem, assim, ser consideradas três dimensões: a significação, a intencionalidade referencial e o valor.

²⁸ Cit. por Alain Finkielkraut, *A Humanidade Perdida. Ensaio sobre o século XX* (trad. do fr. por Pedro Tamen), Porto, Ed. Asa, 1997, pp. 93-94.

Este último assume especial protagonismo quando associado ao fenómeno trágico (literário ou transliterário) cuja fundamentação é, em larga medida, metafísica e ética²⁹.

Importa referir também, e de modo particular no texto teatral, que à intencionalidade de segundo grau, ou seja, aquela que é atribuída à obra teatral pelo seu receptor (crítico, encenador, espectador), não é possível fazer corresponder, senão mediatamente, a intencionalidade (de primeiro grau) do seu autor, à qual na maioria dos casos nunca teremos acesso.

Acresce a este aspecto a própria especificidade eminentemente polifónica da escrita teatral, pois de entre toda a escrita ficcional literária, é nela que o processo de “outramento” ou de “neutralização” da voz autoral nas vozes das personagens é mais evidente e imperativo.

Enfim, ainda que por declarações directas do autor acedêssemos à sua intencionalidade, isso não significaria que coincidissem com o(s) sentido(s) devolvido(s) pela obra à interpretação dos seus receptores, já de si mediatizada pelas personagens, pelo

²⁹ Jean-Marie Domenach, enquanto filósofo da Cultura bastante próximo das interpretações de Max Scheler relativamente ao fenómeno trágico, escreve num dos seus estudos ensaísticos mais notáveis: «[Le tragique] n'est pas une interprétation du monde ni une couleur de l'évènement, mais bien une structure fondamentale de notre être-au-monde.. “Le tragique apparaît dans la sphère du mouvement des valeurs”. Encore une fois, ce n'est pas la psychologie qui est première: elle dérive d'une position préalable, celle du conflit, forcément religieux, que déclenche toute intervention humaine dans un monde imprégné de sacré. Curieusement, ce que l'existentialisme affirmera plus tard, et dont il fera l'apothéose de la libération humaine, la tragédie grecque le dévoile, à l'aurore de l'histoire de la liberté, à savoir que le choix n'est jamais entre des possibilités neutres ou closes; que toute action authentique, tout projet s'inscrivent dans une immense histoire, incluent une vue sur l'homme, une option pour l'humanité.»

Cf. *id.*, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 48. A citação incorporada neste excerto é de Max Scheler, “Le Phénomène du tragique”, in *Mort et Survie*.

trabalho do encenador e pelo conjunto de dispositivos e recursos cénicos ao alcance das artes de palco³⁰.

Por outro lado, como à frente se evidenciará no estudo que lhe é consagrado, o fenómeno trágico tem origem numa confluência fracturante de valores antagónicos, seja na própria mente do protagonista, seja entre este e uma ou mais personagens que com ele interagem em posição de adversários.

É igualmente relevante que, enquanto dirigido a um público e a um contexto histórico-cultural específicos, o género trágico possua valor intrínseco mas também valor instrumental, evidenciável por exemplo no desiderato moral e político-social que a catarse representava para a cultura greco-latina ou para o classicismo francês, bem como nas implicações política, social e intelectualmente subversivas patentes em diversas peças trágicas de autores franceses da primeira metade do século XX.

Por conseguinte, seria assaz incompleta do ponto de vista hermenêutico e crítico uma perspectiva da obra trágica ou da tragédia que evidenciasse apenas a sua dimensão estética e retórica e os seus efeitos patéticos, por muito elaborada que fosse a sintagmática textual que os respectivos textos proporcionassem.

É, pois, da maior pertinência sublinhar que

La tragédie signifie autant qu'elle se signifie. Sa sémantique est en même temps intrinsèque, comme celle de toute oeuvre d'art, et extrinsèque. Le

³⁰ 8. George Steiner apresenta uma reflexão notável sobre a necessária mas complexa e indelimitável relação da obra teatral com o dramaturgo, enquanto ser adstrito às leis da contingência humana, sublinhando a impessoalidade autoral da obra teatral relativamente a todas as outras modalidades de criação literária: “Le théâtre est la pratique suprême de l’altruisme. Par un miracle de maîtrise de soi et de renoncement à soi que nous ne pouvons saisir que confusément, le poète dramatique crée des personnages vivants dont l’intensité de vie est exactement proportionnée à leur “autreté”, au fait qu’ils ne sont pas des images, des ombres ou des échos de l’auteur lui-même. (...) Certes, la création d’un personnage dramatique a un rapport avec le génie personnel de l’auteur: mais nous ne savons pas réellement quel rapport. Les personnages sont peut-être, dans la psyché, ces parties d’ombre ou de vie indépendante que le poète ne peut pas intégrer à sa propre personne. (...) Mais quelle que soit leur parenté avec la source créatrice, les personnes dramatiques assument l’intégralité de leur propre être; ils mènent leur vie à eux bien au-delà de la mort du poète. Nous n’avons pas et n’avons pas besoin d’avoir d’exactes biographies d’Eschyle ou de Shakespeare.” Cf. *id.*, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 136-137.

poète tragique s'attarde dans le "langage instrument" et s'en sert encore pour nommer un aspect du monde. Le discours tragique n'est pas autonome, sa signification ne cesse jamais d'être référentielle, aussi "syntactisé" que puisse être le contexte. (...)

Toujours aux prises avec ses semblables, avec ses dieux ou avec lui-même, le personnage tragique lutte, meurt et choisit. Et nous, assis dans des fauteuils capitonnés ou sur des bancs de pierre, sommes là pour juger s'il a bien choisi et s'il meurt convenablement; s'il est resté fidèle à lui-même, s'il a eu raison de sacrifier son amour pour l'honneur, sa famille pour le bonheur de la cité ou celle-ci pour la gloire de Dieu. Toute tragédie ouvre une perspective métaphysique.³¹

Enfim, numa dada peça, os sentidos relativos às figurações do trágico variam em função da modalidade em presença, já que factores como a maior ou menor incidência de certos elementos canonicamente estruturantes – a *ananké*, o *pathos*, a *hybris*, a *hamartia*, entre outros – condicionam a sua significação, para além, naturalmente, de factores autorais, intertextuais e epocais, nunca despiciendos no estudo e compreensão dos textos do designado teatro literário, trágico ou não.

Uma última e, de certo modo, expectável questão a considerar neste capítulo diz respeito à relação entre trágico e absurdo ou ausência de sentido. Esta questão, particularmente enfatizada pelo primeiro Existencialismo, está também presente em réplicas pontuais de certas peças trágicas de Anouilh, em momentos de acentuada perplexidade ou crise de consciência de um dos protagonistas. Porém, o sentido último da peça, o qual fundamenta a sua dimensão trágica, é devolvido ao leitor-espectador desconstruindo a sugestão absurdista decorrente de uma situação cénica específica (veja-se, como exemplo, as cenas finais de *Antigone* e de *Eurydice*).

³¹ Cf. Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, P.U.F., 1978, pp. 30-31.

Esta díade – trágico-absurdo – tem sido objecto de reflexões mais ou menos académicas, fundamentadas na insustentabilidade teórica da sobreposição dessas duas categorias em rigor conceptualmente incompatíveis.

Desde logo, o absurdo ou ausência de sentido não é sequer pensável em termos absolutos, ou seja, fora do âmbito de uma reflexão comparativa e valorativa de um dos termos da comparação: naturalmente, o que afirma o ser e a presença de sentido relativamente aos quais, e só nessa circunstância, é racionalmente possível falar-se da sua privação ou ausência.

Com efeito, se o trágico é um conceito e um fenómeno demasiado complexos para admitirem qualquer redutibilidade a uma definição, o absurdo em si mesmo pertence a uma outra ordem: não à conceptual – que admitiria uma série de teorizações – mas à ordem das emoções e dos sentimentos vivenciados por um determinado sujeito em circunstâncias especiais e, não raramente, pouco verbalizáveis fora do âmbito da expressão artística.

É a partir dessa outra ordem, aliás, que Sartre, em *La Nausée*, constrói uma ficção narrativa baseada em vivências quotidianas do absurdo cujas figurações são essencialmente de natureza sensitiva, emotiva e sentimental; simetricamente, Camus escreve *L'Étranger* e *Le Mythe de Sisyphe* a partir de vivências semelhantes, permitindo-se além disso, na segunda obra, uma reflexão mais consistente desenvolvida sobre um trabalho de sistematização de sentimentos e situações experienciados como absurdos.

Desta perspectiva, trágico e absurdo são sem dúvida mutuamente exclusivos, porquanto o trágico resulta em parte da consciência de um excedente de sentido que não conseguimos integrar (e apaziguar) nas nossas categorias mentais explicativas ou valorativas dos fenómenos e situações da existência; pelo contrário, o absurdo resulta da consciência de um défice radical de **sentido** e **valor** frequentemente assimilado ao **nada**

pela literatura existencialista mais ou menos ortodoxa, marcada pelo estigma da angústia, da privação e da ausência relativas a uma essência superior ao mundo.

Ora, como é sabido, o nada, em si mesmo, é uma categoria filosófica e fenomenologicamente impossível ou inviável, apenas podendo conceptualizar-se a partir de certas vivências enquanto *nada privativo*, ou seja, aquele que se apresenta perante o sujeito como carecendo de significação e existência autónomas, não relativas a outrem. Por outras palavras, o nada não existe como entidade substantiva nem conceptual, apenas como conteúdo psico-afectivo da mente, não sendo, por conseguinte, possível concebê-lo sensitiva e intelectualmente senão como privação, ausência de ser concreto ou abstracto. Obviamente, este ser serve de referência ontológica ou fenomenológica afirmativa, da qual derivam a vivência ou o conceito de privação, bem como a ilusória “ipseidade” do absurdo, cujo impacto psicológico de estranhamento e opacidade origina quase inevitavelmente a niilização do mundo e da existência.

Vladimir Biaggi, autor de uma antologia comentada de textos sobre o niilismo – de Schopenhauer a Cioran –, apresenta esta problemática em algumas reflexões bastante clarificadoras, inclusivé sobre o mecanismo que conduz do absurdo (enquanto experiência) ao desiderato niilizante, tão recorrente em autores literários pertencentes à “constelação” existencialista.

Le nihilisme, en tant que volonté de néant et passion du désespoir, s'inaugure par le refus politique ou métaphysique de ce qui est; sa force n'est pas de ne croire en rien mais de ne pas croire à ce qui est, selon Camus. En professant l'absurdité du monde, la débâcle des significations vides ou exténuées, la pensée en arrive à préférer, par des modes divers, le non-être à l'être. Ce nihilisme devient alors l'expérience d'une immense lassitude qui assiste avec dégoût au naufrage des idéaux, en affirmant que rien ne vaut rien et que tout agonise (...) il évite la rencontre avec le concept en demeurant sur les cimes de la douleur (...) Le nihilisme ne serait-il pas une impossible pensée sans sujet? Cioran

encore confessait dans un entretien que l'on ne peut faire durablement du néant sa demeure³²

Ora, em algumas peças de Anouilh, tal como noutros dramaturgos contemporâneos, verifica-se que na confluência de atitudes mentais afirmativas de ausência, absurdo e nada – em deriva de modelos éticos-existenciais de perfeição devastados pelo confronto com o real –, surge a associação com uma certa tipologia do trágico, designadamente envolvendo heróis que convertem a abdicação de viver num ponto de honra metafísico e ético, implicando este por vezes a clara niilização de um mundo com o qual não sentem afinidades essenciais.

Nestas situações dramáticas, por conseguinte, é a própria idealização da vida, quando excessiva e intransigente, que gera uma acentuada consciência de privação do sentido sem o qual a existência quotidiana perde beleza e fundamento.

Essa consciência de privação que impende sobre os heróis trágicos é tanto mais pungente quanto maior tiver sido o fulgor dos horizontes entrevistos pela idealização ou por vivências efémeras, convertidos então, pela lucidez, em pura vertigem que apenas a acção benéfica da morte poderia suspender, quer em ordem à eternidade do Bem, quer num quadro mais niilizante, em direcção ao nada como pura supressão sem substância nem finalidade.

³² Cf. *id.* *Le nihilisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, pp. 42-43. Na mesma obra, tematizando o conceito de “Néant” a partir das posições de Heidegger e Kant, respectivamente em *Qu'est-ce que la métaphysique* e *Critique de la raison pure*, Biaggi escreve: “Si l'absolu néant est impensable, le concept revêt du sens dans un ordre de discours, en relation à un certain mode d'expérience ou de présence. Le néant est alors pensé à partir de l'étant.

(...) Le néant ontologique n'est pas un rien absolu mais la conscience aiguë d'un manque, d'une privation, d'un défaut. La division kantienne (...) permet de mieux saisir le néant ou le rien (*Nichts*) suivant le tableau même des catégories. Il est tout d'abord concept vide, sans objet donné (*ens rationis*); il peut être également absence d'un attribut déterminé (*nihil privativum*): le mal conçu comme privation du bien, la laideur comme absence de beauté. Il est aussi forme d'une intuition, sans que cette forme puisse être représentée (*ens imaginarium*) et enfin pure contradiction (*nihil vegetativum*), objet vide et sans concept, ainsi le cercle carré.” (*id.*, *ibid.*, pp. 218-219).

Alguns críticos do teatro anouilhiano viram no pessimismo inerente a muitas das suas peças a manifestação de uma posição apriorística de niilismo moral, ou seja, de negação da existência de princípios morais que validem as decisões e acções humanas.

Na minha perspectiva, trata-se antes de pessimismo moral, manifesto no cepticismo face à exequibilidade, na duração, dos valores preconizados em grande parte pelos heróis trágicos. Por outras palavras, considero não haver fundamento, nas peças trágicas de Anouilh, para uma descredibilização metafísica de tais valores, já que a própria existência é desqualificada e/ou declinada pelos heróis, em consequência da sua incompatibilidade com a vivência efectiva dos mesmos.

O quadro trágico surge então numa das suas figurações mais extremas, sendo o seu desfecho, com frequência, a supressão da vida pelo suicídio dos heróis, voluntário ou induzido mas sempre expressão de uma consciência lúcida e determinada a não estabelecer compromissos com a capitulação de valores a seus olhos inalienáveis.

Compreende-se assim, fundamentalmente por via da radicalidade na perspetivação de sentidos e valores, de que modo o absurdo e o trágico se tangem num determinado ponto das suas respectivas coordenadas e mundividências.

E contudo, um dos dramaturgos e pensadores do absurdo mais consagrados – Albert Camus –, deixou-nos palavras de uma quase conformidade (mais tarde substituída pela revolta construtiva e solidária) com a alegre-triste relatividade do mundo e da condição humana, as quais Anouilh jamais subscreveria a não ser talvez na dimensão sarcástica e pseudo-immanentista que coloca em certas réplicas dos protagonistas das suas *Pièces Grinçantes*.

Les autres [vérités], les “idéales”, je n’ai pas assez d’âme pour les comprendre.

(...) J'apprends qu'il n'est pas de bonheur surhumain, pas d'éternité hors de la courbe des journées. Ces biens dérisoires et essentiels, ces vérités relatives sont les seules qui m'émeuvent.³³

Enfim, foi por essa dimensão sobrehumana e absoluta da felicidade e de outros valores fundacionais que Anouilh quis converter o espaço cénico num dispositivo de celebração e superação do trágico, afirmando a grandeza do ser humano mesmo quando inserido num mundo cujo Sentido não pode apreender na íntegra, sem dúvida pela sua dimensão misteriosa, ainda que não necessariamente identificada com a transcendência de raiz judaico-cristã.

Esse mistério maior não é absurdo nem estéril: ele dá sentido até mesmo à morte voluntária, sempre que a vida, por manifesta insuficiência, é declinada.

³³ Cf. A. Camus, *Noces*, Paris, Gallimard, 1947, p. 75.

Capítulo 2. Sentido, transcendência e ética

D'aucuns utilisent le traîneau. D'autres,
leurs facultés intellectuelles.
Dans les deux cas,
on passe légèrement sur les choses.
On dérange
quelques finesses au passage.
Puis,
réticente à toute trace durable, la neige se ravise.
Tout n'aura été
qu'une problématique de la surface.
Nous attendons
que la signification soit retirée de la neige.
Sa blancheur
l'emporte sur les astuces de la rhétorique.

François Jacqmin, *Le Livre de la Neige*

Cinco séculos antes de Cristo, encontramos já, em Heraclito de Éfeso, a ideia de que a linguagem não é, em si mesma, nem clara nem obscura – antes indiciando, qual oráculo de Delfos –, não exprimindo nem ocultando o pensamento. Nenhum realismo

ou verismo ingénuo é, portanto, identificável no seu pensamento.³⁴

No século XX, Emmanuel Levinas – filósofo crente e figura singular da fenomenologia como abordagem do mundo – apresenta-nos o Sentido como essência original da linguagem, sentido esse que seria um “excedente da significação sobre a representação” e que supõe, além disso, como operação primordial, o encontro com o rosto de outrem. É que, para Levinas, “a essência da linguagem é a relação com Outrem” e tal relação, originariamente, é de ordem ética.

Toda a sua filosofia, com a qual encontro uma profunda afinidade e que considero de extrema importância, também, para a compreensão do fenómeno trágico, pelo menos em algumas das suas dimensões, constitui aliás um esforço notável para devolver à ética a dignidade de “filosofia primeira” ou fundacional.

Levinas intenta, assim, destronar a ontologia, de base racionalista e egolátrica, dos poderes quase ilimitados que o pensamento ocidental lhe outorgou, sobretudo a partir de Descartes.

³⁴ Maria Teresa Cruz, numa tese intitulada *Designação dos limites: o Trabalho do Nome na Constituição da Obra Moderna* (Lisboa, 1989, p. 89), apresenta uma interessante reflexão que converge com a problemática aqui abordada:

“A hermenêutica de Gadamer e de Ricoeur falará do “mundo” que o texto traz à presença e da interpretação como actividade pela qual, para além da minha situação como leitor, para além da situação do autor, eu me proporciono o modo de “estar-no-mundo” que o texto me abre e desoculta. É a isto que Gadamer chama a “fusão de horizontes” (*Horizontverschmelzung*) no conhecimento histórico.

Não se trata já de um modelo de interpretação como comunicação entre duas consciências, ou como uma projecção subjectivista do leitor, mas de uma nova forma de compreender a noção de “círculo hermenêutico”. A expressão “estar-no-mundo” (*In-der-welt-sein*), retomada de Heidegger, que a retira por sua vez da fenomenologia husserliana e da noção de *Lebenswelt*, sugere que a interpretação é a consideração de um mundo possível proposto pela obra, no qual e pelo qual o sujeito pode aceder a um outro modo de consciência de si mesmo e do seu estar-no-mundo.

A hermenêutica acentua assim, pela primeira vez, verdadeiramente, o papel do sujeito que interpreta, diferente da competência em transferir-se para a consciência do autor, sem que se trate, por outro lado, de um puro subjectivismo e apagamento da realidade da obra. O lugar do sujeito da recepção tende contudo a assumir a importância que outrora tivera o autor e a ser, em última análise, se não a origem do sentido (uma vez que este só se constrói na interacção com o texto), pelo menos o motor do processo de significação (na medida em que o “mundo” do texto só se desoculta perante um alguém).” (cit. por Paulo Filipe Monteiro, *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora, 1996, pp. 254 – 255).

Sobre esta problemática e afins, *vide* ainda: *Poétique – Raconter, Représenter, Décrire*, Paris, 65, 1986.

Proponho particular atenção a um texto, breve mas magnífico, onde encontramos a essência do pensamento levinasiano:

[O sentido ou] significação é o Infinito, mas o infinito não se apresenta a um pensamento transcendental, nem mesmo à actividade sensorial, mas em Outrem; faz-me frente e põe-me em questão e *obriga-me* pela sua essência de infinito. (...) E a epifania que se produz como rosto não se constitui como todos os outros seres, precisamente porque “revela” o infinito.

(...) Mas aqui o excedente inesgotável do infinito transborda o actual da consciência. O fluxo do infinito ou rosto já não pode exprimir-se em termos de consciência, em metáforas que se referem à luz e ao sensível. É a exigência ética do rosto que põe em questão a consciência que o acolhe. A consciência da obrigação já não é uma consciência, dado que subtrai a consciência ao seu centro submetendo-a a Outrem.³⁵

Por outras palavras, no centro do seu pensamento encontramos a infinitude do sentido e de Outrem como rosto que me interpela e limita, ou seja, a sua transcendência a mim e à minha razão tematizadora, intencional (calculante) e totalizante; a alteridade radical de outrem, mesmo no discurso que mantém comigo, isto é, a sua irredutibilidade ao mesmo (eu, enquanto sujeito de conhecimento, de com-preensão, de assimilação); a inviolabilidade ética de outrem – correlato da ideia de infinito e de transcendência manifestas num rosto ou epifania – que desafia e relativiza o meu próprio poder de cometer

³⁵ Esta citação, bem como as duas anteriores, foi retirada da obra de Emmanuel Levinas, *Totalidade e Infinito* (trad. do fr. por José Pinto Ribeiro), Lisboa, Ed. 70, 1988, pp. 184 - 186.

Levinas estabelece ainda uma analogia interessante entre significação (aqui apreendida como equivalente a sentido) e símbolo:

“Num certo sentido, a significação é para a percepção o que o símbolo é para o objecto simbolizado. O símbolo designa a inadequação do dado da consciência ao ser que ele simboliza, uma consciência necessitada e faminta do ser que lhe falta, do ser que se anuncia na própria precisão com que é vivida a sua ausência, uma potência que pressente o acto. A significação assemelha-se-lhe, como transbordamento da intenção que visa, pelo ser visado.” (cf. *op. cit.*, p. 185).

homicídio, o qual não é domínio, subjugação ou neutralização de outrem mas simples usurpação e aniquilamento.

A este respeito, tanto mais quanto a violência sobre outrem – no limite, o homicídio – é frequentemente uma dimensão constitutiva do contexto trágico, é importante reflectir sobre estas afirmações de Levinas:

O assassínio exerce um poder sobre aquilo que escapa ao poder. Ainda poder, porque o rosto exprime-se no sensível; mas já impotência, porque o rosto rasga o sensível. (...) Só posso querer matar um ente absolutamente independente, aquele que ultrapassa infinitamente os meus poderes e que desse modo não se opõe a isso, mas paralisa o próprio poder de poder.

(...) Outrem, que pode soberanamente dizer-me *não*, oferece-se à ponta da espada ou à bala do revólver e toda a firmeza inabalável do seu “para si” com o *não* intransigente que opõe, apaga-se pelo facto de a espada ou a bala terem tocado nos ventrículos ou nas aurículas do seu coração.³⁶

Como a História da humanidade nos tem mostrado até à exaustão, a interpelação ética – que posteriormente se converte em dever e imperativo – não provém, no humano, de qualquer necessidade de ordem ontológica, pois é da natureza desta ordem preservar e perseverar no ser a qualquer preço, sem considerações de carácter ético ou altruístico.

Um desses preços pode ser justamente o assassínio de alguém que, de algum modo e até involuntariamente, ameace a supremacia, o poder, a tranquilidade usurpadora de um indivíduo. Tal indivíduo pode suprimir pela morte o ser de outrem, executando esse crime até com fria determinação e na mais completa anomia, sem considerar ou respeitar minimamente, nem as leis divinas nem as leis humanas.

Assim, o “Não matarás” ou o “Amarás o próximo como a ti mesmo”, enquanto designios éticos que conferem à vida humana um sentido transcendente (embora não necessariamente religioso), não advêm ao ser humano de qualquer necessidade ou

³⁶ Cf. Levinas, *op. cit.*, p. 177.

desiderato ontológico. Por outras palavras, não é a dimensão ontológica do ser humano que investe de excelência a sua consciência e os seus actos: o que distancia a condição humana da animalidade, mesmo racional, é a dimensão ética, a qual lhe advém primordialmente, como pensa Levinas, da interpelação constitutiva do rosto e do olhar do Outro.

Ora, justamente, o espaço trágico é palco privilegiado dessa interpelação, sendo dificilmente concebível, no seu horizonte, uma atitude de inteira anomia relativa ao acto de violência sobre outrem.

O puro homicídio – físico, psicológico ou moral -, sem um posterior ou simultâneo questionamento ético seguido de remorso e auto ou hetero-punição, é alheio à própria natureza do trágico sério (estatuto das personagens, intriga, atmosfera, valores dominantes), mesmo se apenas ficcionalmente considerado.

Tal característica deve-se, sem dúvida, à sua pertença a um domínio da cultura inspirado pelos sentidos do sagrado e/ou do transcendente face à vida e à criatura humanas, sejam eles de ordem religiosa, moral, política ou sentimental.

Por conseguinte, ainda que o mais hediondo crime contra outrem tenha lugar na tragédia ou na peça trágica, a ele virá sobrepor-se sempre essa consciência de um transcendente que abre para o infinito, sendo em última instância muito mais forte e decisiva a sua soberania sobre o(s) actor(es) do crime, por imperativo que este tenha sido.

Por outras palavras, na circunstância do homicídio trágico, real ou potencial, sobrevém

uma relação, não com uma resistência muito grande, mas com alguma coisa de absolutamente *Outro*: a resistência do que não tem resistência – a resistência ética. A epifania do rosto **suscita a possibilidade de medir o infinito da tentação do assassinio**, não como uma tentação de destruição total, mas **como impossibilidade – puramente ética – dessa tentação e tentativa.**³⁷

³⁷ Sublinhados meus. Cf. *id.*, *ibid.*, p. 178.

É possível, desta forma, concluir que a dimensão ética representa a excelência do sentido do ser, acontecimento primordial que o fundamenta e lhe atribui dignidade e nobreza, afastando o ser da sua dimensão animal de pura subsistência ou de luta vital e racional pela própria existência – dimensão necessariamente egóica, a qual traz inscrita a prioridade absoluta de si sobre outrem e do ser sobre o valor.

Verdadeiramente, do meu ponto de vista, é esta excelência do sentido que constitui a indefectibilidade ética inerente à atitude / opção trágica do herói ou da heroína, em diversas modalidades do trágico sério (por contraste com o tragicômico ou a farsa trágica). Dito de outro modo, algumas modalidades fundacionais do trágico sério inscrever-se-iam num espaço de exuberância do sentido como Valor ético indefectível, intransitivo, intransaccionável e, como tal, sacrificial: um espaço que representaria uma espécie de tronco cerebral onde se radicariam todos os outros domínios da existência, hierarquicamente subsidiários dos seus valores e opções.

Poder-se-á nesse caso falar de fatalidade ética da justiça, da bondade, do amor despojados de si em prol de outrem? Ou seja, poder-se-á admitir haver, em certas (sobre)naturezas humanas de excelência, uma predisposição ética para uma certa tragicidade de opções e atitudes, delas decorrendo as funestas e / ou sublimes consequências existenciais por demais conhecidas?

Numa perspectiva cristã, designadamente, o Supremo Bem (o Filho de Deus) é condenado ao Supremo Mal (paixão e morte), em consequência da sua própria sobrenatureza ética indefectível, não obstante a existência de outros motivos igualmente perturbadores da Ordem estabelecida.

Que um tal paradoxo seja possível – na condição de Cristo, como na dos seres humanos – é, em si mesmo, trágico, ainda que essa tragicidade possa ser, na mesma perspectiva, neutralizada pelas implicações, aquém e além-morte, da Ressurreição.

Eis por que a negatividade trágica que sustenta esse paradoxo apenas afecta, no humano, o ser e a existência, salvaguardando-se a sua condição mais profunda – o sentido ético e a vocação para a transcendência – na beleza da abertura à alteridade e à epifania.

Assim, se numa primeira instância a tragédia ou a peça trágica pode afirmar-se preferencialmente como espaço físico e psicológico de esgrima de conflitos e paixões que só o extremismo (ou o “jusqu’aboutisme”) separa do drama, em última instância ela seria lugar de celebração-consumação do sentido enquanto Valor inaugural daquela condição superior do humano.

Daí que a esse “topos”, onde tudo foi consumado na beleza ou no horror mais sublimes, sobrevenha uma paz grandiosa, uma “tristesse majestueuse”,³⁸ esse silêncio egrégio de reis, de mártires ou de heróis, na madrugada que segue o sacrifício – magnânimo e sumptuoso mas, paradoxalmente, inalcançável na sua difícil simplicidade.

Esta dimensão não egóica, não intencional e não calculante da consciência humana, esses chamamento e resposta à interpelação de outrem (pessoa, credo ou ideal), na sublimidade que pode declinar a própria vida, são invocados por Emmanuel Levinas nestas palavras memoráveis:

(...) la merveille du moi revendiqué par Dieu dans le visage du prochain – la merveille d’un moi débarassé de soi (...) – est ainsi comme la suspension de l’éternel et irréversible retour de l’identique à lui-même et de l’intangibilité de son privilège logique et ontologique. Suspension de sa priorité idéale, négatrice de toute alterité, excluant le tiers. (...) **Dans la déposition par le moi de la souveraineté de moi, dans sa modalité de moi háïssable, signifie l’éthique mais probablement aussi la spiritualité même de l’âme:** l’humain ou l’intériorité humaine, c’est le retour à l’intériorité de la conscience non-intentionnelle, à la mauvaise

³⁸ Trata-se de uma famosa expressão retirada de uma reflexão de Racine sobre a essência da tragédia: “(...) Ce n’est point une nécessité qu’il y ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l’action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s’y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.”

Vide J. Racine, *Bérénice*, “Préface”, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1962.

conscience, à sa possibilité de redouter l'injustice plus que la mort, de préférer l'injustice subie à l'injustice commise et ce qui justifie l'être à ce qui l'assure. Être ou ne pas être, ce n'est probablement pas là la question par excellence.³⁹

Por outro lado, embora reconheça, com o filósofo Luc Ferry, que ao longo de milénios o sentido do sagrado iluminou vastíssimos horizontes da cultura humana (mitologia, artes, filosofia, ciência, ética), não partilho a sua hipótese segundo a qual as questões do sentido da vida humana e do sagrado continuam a ser inseparáveis nas sociedades ocidentais contemporâneas.⁴⁰

Aquilo que ele designa como a “inexorável *divinização* do humano, associada ao nascimento do amor moderno”, está visivelmente em declínio face ao paradigma hedonista-individualista, em expansão sobretudo a partir da década de oitenta do século XX.

Quanto à emergência das preocupações bioéticas e das políticas de ajuda humanitária, considero-as muito menos manifestações do estatuto sagrado conquistado pelo indivíduo na “era do Homem-Deus”⁴¹ do que medidas avulsas e cirúrgicas, estratégias pontuais de exorcização do complexo de barbárie que o século XX deixou na civilização ocidental.

Estes aspectos são aliás evidenciados pela sua falta de sistematicidade, congruência e organização em rede, sendo os mais dramáticos exemplos disso o continente africano e o sub-continentes asiático.

³⁹ Vide E. Levinas, “La conscience non-intentionnelle”, in *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Éd. Grasset, 1991 (cf. cit., p. 151).

⁴⁰ Trata-se de uma hipótese de que parte Luc Ferry, na sua obra *O Homem-Deus ou O Sentido da Vida* (trad. do fr. por Maria do Rosário Mendes), Porto, Ed. Asa, 1997. Esta hipótese é fundamentada na sua longa introdução de cerca de cinquenta páginas.

Além disso, algumas das suas reflexões relativamente aos valores dominantes no mundo ocidental pós-iluminista, confluindo no paradigma do individualismo relativista e pan-laicista da pós-modernidade, revelaram-se um contributo notável para uma compreensão mais holística do crepúsculo da tragédia e mesmo do trágico sério no eixo cronológico em questão.

⁴¹ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 49.

Considero, não obstante, que o universo trágico literário – outrora figurado na tragédia, contemporaneamente na obra de conteúdo e figuração trágicos – é, na cultura ocidental, um dos últimos domínios em que se manifesta a lei moral de origem divina (teonomia ou “teonomia participada”, na teologia contemporânea), ou seja, um horizonte de referência onde o teológico-ético ainda pontifica, fundamentando atitudes e opções.

Até mesmo em autores agnósticos ou não assumidamente cristãos como Giraudoux, Anouilh, Camus, Bataille, Duras, entre outros, assiste-se amiúde, nas suas obras, a manifestações várias de hierofilia, essa nostalgia do sagrado enquanto entidade fundacional e modelo eterno do que de mais divino e comovente permanece no ser humano.

Referindo-se à obra *Une Saison en Enfer*, de Rimbaud, Yves Bonnefoy afirma que Rimbaud procurou “esboçar o acto verdadeiramente moderno que é querer fundar uma vida “divina” sem Deus”.⁴²

Contudo, a cultura contemporânea (pós-moderna) tem demonstrado que, sem uma transcendência divina, a cultura, os comportamentos, ideais e horizontes de expectativa humanos condenam-se ao nível humano, demasiado humano, da pura imanência a si ou, no limite, de uma transcendência horizontal que se gera e extingue na própria humanidade.

Por conseguinte, se o homem e a sua consciência são o limite do homem, onde encontrar uma fonte de grandeza, um modelo de sublimidade suficientemente galvanizadores das suas capacidades e vontade de se transcender, de ir além de si mesmo ao ponto de poder declinar a própria vida em favor de uma entidade, de uma causa ou de um ser humano considerados superiores à sua mera permanência no estar-no-mundo? E que ficção trágica não teria colapsado sob a pressão dos valores imanentes e imediatistas da cultura contemporânea, agnóstica e profundamente dessacralizada?

⁴² Vide Yves Bonnefoy, *Rimbaud* (trad. do fr. por Filipe Jarro), Lisboa, Ed. Cotovia, 2005.

Ao reflectir sobre as determinações filosófico-ideológicas das ideias de saber e de cultura como imanência estrita, Levinas deixa-nos uma vez mais palavras de uma admirável acuidade:

Le savoir serait ainsi le rapport de l'homme à l'extériorité, le rapport du Même à l'Autre où l'Autre se trouve finalement dépouillé de son altérité, où il se fait intérieur à mon savoir, où sa transcendance se fait immanence. (...) Le savoir est la culture de l'immanence. C'est cette adéquation du savoir à l'être qui fait dire, dès l'aube de la philosophie occidentale, que l'on n'apprend que ce que l'on sait déjà et qu'on a seulement oublié dans son intériorité. Rien de transcendant ne saurait affecter, ni véritablement élargir un esprit. Culture de l'autonomie humaine et probablement, de prime abord, culture très profondément athée. Pensée de l'égal-à-la-pensée.⁴³

Luc Ferry coloca, por seu lado, questões a vários títulos inevitáveis sobre o carácter redutor do imanentismo na cultura contemporânea:

Não se situará aí, aliás, a origem de todos os debates que partem hoje de um diagnóstico pessimista sobre o declínio, a derrota ou a decadência da cultura contemporânea? No eclipse da transcendência vertical do sagrado, não será a *lhaneza* que nos ameaça, em sentido literal e sem que tal deva ser entendido como um juízo de valor? Como é que o ser humano poderá retirar de si mesmo material para uma grandeza moderna, sem referência a um exterior radical e mais imponente que ele? Esta é, creio eu, a questão deste fim de século. Os “grandes homens”, fossem eles políticos, filósofos ou artistas, eram antes de mais todos aqueles que encarnavam entidades sublimes: Divindade, Pátria, Razão, Revolução. (...) para que horizonte sublime será preciso levantar os olhos agora?⁴⁴

⁴³ E. Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Éd. Grasset, 1991, p. 200.

⁴⁴ Cf. Luc Ferry, *op.cit.*, pp. 163 – 164. Para uma reflexão mais ético-política sobre esta dimensão dramática das sociedades contemporâneas, *vide* também: Pascal Bruckner, *La Mélancolie Démocratique*, Paris, Seuil, 1990.

Ora, quer o teatro trágico de Jean Anouilh, quer o teatro trágico francês da primeira metade do século XX (sensivelmente até ao Existencialismo), mesmo quando não alinhados pelo horizonte de referência judaico-cristão, encontram o seu sentido capital na recusa de um mundo e de uma ética sem transcendência, meramente seculares e sem grandeza, para além de inoperantes nas questões relativas ao sentido da vida.

Assim, seja aproximando-se da ética teológica fundamentada numa religião revelada, seja reclamando-se fiéis a crenças religiosas ancestrais, ou ainda peregrinos de um indeclinável absoluto, as heroínas e os heróis daquele teatro não transigem com o niilismo activo nem com a acção niilista que se impuseram na atmosfera ideológica e no panorama literário posteriores.

No teatro de Anouilh, heroínas há, até (Thèrèse Tarde, in *La Sauvage*, Antigone, e Eurydice, nas peças homónimas, por exemplo), que fazem da imersão corajosa na pobreza material ou no opróbio a sua transcendência voluntária, recusando, numa atitude afirmativa de despojamento e estoicismo, a paz ilusória, o individualismo a dois ou o vazio metafísico da boa e serena consciência burguesa.

Nesse sentido, para Anouilh, enquanto “apologista” de uma espécie de humanismo transcendental (não necessariamente religioso) e refractário, portanto, a toda e qualquer antropologia materialista confinada numa imanência a si, o colapso dos grandes desígnios da existência humana é particularmente propício à melancolia e ao conformismo lúcidos dos cépticos; à mediania auto-satisfeita e filistina das almas sem luz ou à mediocridade malévola dos que se conduzem por automatismos instintivos transversais à animalidade.

Uma parte considerável das suas peças de teatro⁴⁵, aliás, nas quais domina o cómico negro ou o paratrágico de tonalidades burlescas ou farsescas, é justamente a figuração

⁴⁵ Refiro-me, em particular, às *Pièces Grinçantes*, *Nouvelles Pièces Grinçantes*, *Pièces Farceuses* e *Pièces Baroques* (Paris, Éd. La Table Ronde).

cênico-dramática de tipos e situações que representam estas diferentes modalidades de opções existenciais menores ou mesmo disfuncionais.

Ao terminar este capítulo, julgo por bem transcrever algumas afirmações de Luc Ferry que Jean Anouilh certamente subscreveria, ainda que apenas relativamente a um grupo restrito, a uma elite de seres humanos:

O ser humano não é totalmente programado por nenhum código. Como Rousseau dizia, o homem exime-se tão bem à lei suprema da natureza, a da sua própria conservação, que pode suicidar-se, sacrificar-se e cometer excessos que impliquem perder a vida!

(...) A vontade de realizar uma perfeita imanência a si é um fracasso, sobretudo por uma razão de fundo: a exigência de autonomia, tão cara ao humanismo moderno, não suprime a noção de sacrifício nem de transcendência. O que é necessário compreender é que ela implica simplesmente uma *humanização da transcendência e não a sua erradicação, ou seja, pressupõe uma transposição das figurações tradicionais do sagrado.*⁴⁶

⁴⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 83 e 100.

PARTE II

PROBLEMATIZAÇÃO E CATEGORIAS DO TRÁGICO

Capítulo 1. Algumas teorias fundamentais do trágico, da Antiguidade aos nossos dias

O que Édipo buscou de olhos abertos, nós o buscamos às cegas e neste não-saber mais profundo o trágico antigo, sepultado no túmulo da tragédia, de novo nos provoca.

Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo. Existência e Literatura*

(...) la tragédie grecque demandait: comment les dieux peuvent-ils être méchants? et la nôtre demande: comment Dieu, étant donné le malheur de sa créature, peut-il à la fois exister et ne pas exister?

Jean-Marie Domenach, *Le Retour du Tragique*

A estas duas questões nucleares,⁴⁷ mas porventura insolúveis, diferentes teorias filosóficas do trágico procuraram dar resposta ao longo dos tempos, e as suas análises, sem dúvida notáveis a diversos níveis, oscilam entre uma clarividência excessivamente otimista, um pragmatismo taxonómico demasiado redutor e um absurdismo apriorístico visivelmente refractário a qualquer dimensão de transcendência.

Por seu lado, filosofias trágicas como as de Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard ou Nietzsche, que, tal como a tragédia enquanto género teatral, incorporaram o trágico na sua

⁴⁷ Para uma melhor contextualização das questões em causa, vide Jean-Marie Domenach, *Le Retour du Tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 267 e ss.

visão do mundo, dando-o, de uma outra forma, a sentir e a pensar, adensaram naturalmente também a sua complexidade. Cada uma destas vias de acesso aos sentidos do trágico, integradas numa dada Cultura, tenta obviamente recuperar, para essa mesma Cultura, as suas hermenêuticas e/ou figurações próprias, propiciando a passagem das vivências trágicas, fenomenológica e metafisicamente consideradas, a perspectivas ou representações do trágico validáveis mediante proposições acessíveis à compreensão geral ou desocultadas do seu mistério. Porém, como afirma Eduardo Lourenço,

O trágico enquanto *ser* é o que escapa à “compreensão”, à visibilidade humana, é o *domínio dos deuses*, quer dizer, de *outra-coisa-que-o-homem* (...) a tragédia como *expressão* do trágico é por fatalidade original, o lugar da *revelação*, e, simultaneamente, da *ocultação* do trágico. O que ela não é nunca é o *trágico* em toda a sua nudez, esse “trágico” que como o sol da caverna platónica está sempre por detrás dos prisioneiros e que nós não vemos senão reflectido. Esse reflexo é a Tragédia, espelho precioso pois não temos outro para nos vermos de corpo inteiro, embora seja proibido tocarmo-nos, mas facilmente convertido em objecto caseiro, transportável, em simples espelhinho de bolso, quando de reflexo autêntico de um Destino que por natureza nos ultrapassa nós consideramos a *Tragédia* como uma forma de *Cultura*, quer dizer, como supremo repouso e esquecimento. (...)

De início, pois, a vocação da tragédia é *apaziguante*, é destruição daquilo mesmo que a alimenta. O trágico é apreendido – e aprendido... - e nesse mesmo movimento suspenso.”⁴⁸

Daí que possamos interrogar-nos sobre a possibilidade, para qualquer forma cultural, de dizer o trágico na sua essência, inclusive a própria representação cénica da tragédia enquanto espaço-tempo “acontecimental” do trágico.

⁴⁸ Eduardo Lourenço, “Do trágico e da tragédia”, in *O Canto do Signo. Existência e Literatura*, Lisboa, Ed. Presença, 1993, pp. 30-32. Sobre a problemática do saber trágico e da tragédia como superação do trágico, deverão ler-se também os comentários de Paul Ricoeur às reflexões de Karl Jaspers, no seu pequeno ensaio intitulado “Sur le tragique”, in *Esprit*, Paris, mars 1953, pp. 463-467.

É, pois, nessa alternância de claridade e obscuridade que deve ser lido este périplo pelas teorias que melhor podem perscrutar os diferentes rostos do trágico sério anouilhiano – sendo certo que Anouilh só obliquamente responde a algumas das nossas questões sobre as suas personagens trágicas e que a lucidez dos filósofos convocados não existe sem o seu contraponto inevitável: a finitude.

O trágico é, assim, uma categoria da existência humana, uma dimensão do estar-no-mundo cuja complexidade gera, reconhecidamente, uma grande dificuldade (talvez mesmo impossibilidade) em ser definido numa perspectiva essencialista a partir da questão “o que é o trágico?”.

Propende a maior relevância tentar definir em que situação, sob que condicionantes ou factores advém ou ocorre o trágico, ao mesmo tempo que se tenta encontrar traços distintivos (psicológicos, éticos, espirituais) entre algumas personagens trágicas – na modalidade do **trágico sério** – do teatro ocidental, elaborando-se, neste duplo percurso, uma espécie de cartografia selectiva da multiplicidade de atmosferas, espaços, valores e acções trágicas que do cume de séculos de literatura nos contemplam.⁴⁹

Iniciar-se-á este percurso pelo legado matricial de Aristóteles, dando-lhe especial relevo não obstante o seu reconhecido carácter lacunar – legado essencial não só pelo seu carácter fundador de uma certa exegese dos textos trágicos gregos, como também criador de um paradigma de abordagem da tragédia enquanto género literário, cuja ressonância nos teorizadores e exegetas póstumos foi, a vários títulos, considerável. Igualmente será considerado, embora de forma mais breve, o tributo prestado *a contrario* por Platão, no tocante à tragédia e ao trágico, dentro do particular contexto que o tornou justificável e até pertinente.

⁴⁹ Neste propósito (algo temerário) de pensar o trágico e algumas das principais filosofias que dele fizeram um dos seus desígnios, refiriria à partida, entre outras obras essenciais que à frente citarei, as seguintes: Alain Coupric, *Lire la Tragédie*, Paris, Dunod, 1994; Clément Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, P.U.F. / Quadrige, 1991; José Pedro Serra, *Pensar o Trágico – Categorias da Tragédia Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Por outro lado, as obras trágicas gregas merecem aqui um especial enfoque, atendendo à imensa repercussão que tiveram no imaginário e criatividade de tantos autores da literatura e cultura ocidentais, constituindo uma espécie de infindável hipotexto de todos esses textos posteriores, alguns deles referidos na presente dissertação, dessa plêiade se destacando aqui, naturalmente, o dramaturgo Jean Anouilh.

Consideremos, então, o legado de Aristóteles.

A *Poética*⁵⁰ de Aristóteles apresenta algumas das limitações dos tratados didáticos, como o excesso de sintetização e o esquematismo. Com efeito, o autor não define a tragédia pela análise da natureza do trágico e menos ainda partindo de uma meditação sobre a sua essência, antes se detendo nas condições morais da *falta* do herói e sobrevalorizando a sintomatologia dos efeitos que a tragédia teria sobre o espectador, ou seja, o *terror* e a *piedade*. Tais efeitos agiriam nele como “substâncias” depurativas ou *purgativas* de paixões nefastas (ou mesmo funestas), particularmente as suprarreferidas, actuando a partir da cena e, portanto, da representação dramática, como “exutórios” que as neutralizariam com eficácia no psiquismo do espectador da tragédia, potenciando nele o exercício da clarividência e da sobriedade.⁵¹

⁵⁰ O estudo que fundamenta as minhas observações foi feito a partir da seguinte edição: Aristote, *Poétique* (texte établi et traduit par J. Hardy), Paris, Les Belles Lettres, Coll. des Universités de France, 1990⁽¹⁰⁾.

⁵¹ Recentemente, na sua introdução a uma obra de síntese (organização e comentários de textos célebres sobre a tragédia e o trágico), Marc Escola fez interagir estes conceitos-chave – inclusive o de *hamartia* ou falta trágica – com a verosimilhança na ordem ética, factor de garantia na eficácia que o “terror” e a “piedade” teriam no processo catártico operado nos espectadores da tragédia: “Le cas d’un “méchant” qui tomberait dans un malheur mérité satisferait sans doute le “sens de l’humain” et le désir de justice du spectateur, mais sans éveiller la terreur ni la pitié, puisque la compassion “s’adresse à un homme qui ne mérite pas son infortune” et la crainte à “celui qui est notre semblable”. Parce qu’il est aussi difficile au spectateur de s’identifier à un “méchant” qu’à un “juste” trop parfait, le seul cas “intermédiaire” est finalement envisageable (...) La “faute tragique” vient donc remplir d’abord une fonction de vraisemblance dans l’ordre éthique. En rendant en quelque façon acceptable le malheur du héros, elle dissipe le scandale (*miaros*) que constituent le châtement d’un parfait innocent, en favorisant du même coup l’identification du spectateur à ce personnage qui, n’étant pas absolument méchant, ne mérite pas complètement son sort. C’est ce même impératif de vraisemblance que permet également de conclure à la supériorité du renversement conduisant du bonheur au malheur: s’il y a eu faute, l’issue fatale est la plus vraisemblable.” (Cf. Marc Escola (prés.), *Le tragique*, Paris, Ed. Garnier-Flammarion, 2002, p. 34.

Eis, por conseguinte, uma concepção também pragmática da tragédia e do trágico, já que anexa claramente aos seus efeitos uma função medicinal, farmacológica e homeopática.

Tal como muitos estudiosos ao longo dos tempos, interroguei-me longamente sobre os motivos que teriam levado Aristóteles a destacar, entre um elenco tão variado de paixões que a tragédia tem o poder de despertar no ser humano, justamente o *terror* e a *piedade*.

Ao meditar sobre o *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, de André Comte-Sponville,⁵² sobretudo nos capítulos dedicados à “Coragem”, à “Temperança”, à “Compaixão” e à “Justiça”, julgo ter entendido indirectamente os motivos do privilégio de algum modo concedido por Aristóteles à purgação de tais paixões, na nossa perspectiva contemporânea, sobretudo, tão estranhamente específicas.

É que, para a moral grega dos séculos V e IV a.C. – bem distante, ainda, da subversiva moral cristã –, sentimentos como a compaixão, misericórdia ou piedade não eram propriamente considerados manifestações de virtude, mas antes empatia excessiva e, portanto, fraqueza, debilidade de carácter, “desvirilização” ou “efeminação” da *areté*, em nada contribuindo para a *paidéia* ou formação do cidadão grego-modelo.

Em seu lugar, e no exercício quotidiano da cidadania, eram valorizadas a justiça e a inteligência como capacidades e atributos neutrais, isto é, a-passionais, de discernimento de caracteres, atitudes e acções humanos. A par da justiça e da inteligência, a coragem e a medida (ou temperança) completavam a tetralogia de virtudes de excelência que preparariam o cidadão grego para o serviço da pólis.

Ora, também para esta segunda série de virtudes, o temor acentuado latente no espectador constituía uma ameaça, quer obviamente para o exercício da coragem, quer para

⁵² *Vide id., ibid.*, (trad. do fr. por Maria Bragança), Lisboa, Ed. Presença, 1995.

a neutralidade e a serenidade propícias a decisões e atitudes conformes ao sentido da medida (*sophrosuné*).

Seriam estes os motivos, a meu ver, que teriam determinado a opção aristotélica pela terapêutica bio-psíquica preferencial concedida a estas paixões humanas contrárias à moral do cidadão grego e, por conseguinte, candidatas de eleição à *paidéia* pela tragédia.⁵³

Na sua “Introduction” à supracitada edição da *Poétique*, J. Hardy, referindo-se a este passo, afirma de forma bastante criteriosa:

Il n’y a pas, dans la littérature grecque, de passage d’auteur plus célèbre que les dix mots de la Poétique (1449b 27 – 28) relatifs à la catharsis: depuis la Renaissance, on n’a pas cessé de disserter sur la “purification des passions”.

L’expression “purification des passions” a pu rendre service à la philosophie de l’art et susciter des doctrines plus ou moins ingénieuses ou profondes sur l’essence du drame ou de la poésie: elle n’en est pas moins un contresens flagrant. Aristote dit que la tragédie effectue par la crainte et la pitié “la catharsis de ces affections”. Il n’est pas question d’autre

⁵³ É sempre possível, contudo, que algum hermeneuta da *Poética* tenha anteriormente avançado com uma interpretação semelhante. Seria desnecessário e quase insano pretender conhecer todas as leituras que este célebre passo (da *Poética*) suscitou, pelo que desde já ressalvo alguma eventual e involuntária redundância. Dos inúmeros comentários e estudos actualmente suscitados pela *Poética*, pode destacar-se, por exemplo, o de Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d’Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin, 1975. Marc Escola (*op.cit.*, pp. 31 – 31) sugere uma interpretação pertinente para a catarse aristotélica: “Aristote ne justifie nulle part la prépondérance accordée à ces deux émotions dans la définition de l’effet propre de la tragédie; leur rôle semble faire pour lui l’objet d’un consensus: pourquoi ces deux émotions-là au détriment de tout autre (et d’ailleurs pourquoi deux?) (...) Quel peut bien être dès lors le rôle dévolu à la terreur et à la pitié et quel sens donner à la fameuse *catharsis* ou “épuration” que la *mimésis* tragique opère, non pas de toutes les passions (selon une lecture courante au XVII^e siècle, dont Corneille met en doute la pertinence; (...)), mais de ces deux affects déterminés? Si la tragédie doit offrir une “épuration” de la peur et de la pitié, c’est que ces deux modes du pâtir sont *solidairement* facteurs de lucidité sur l’imprévisibilité qui fait loi dans le champ de la *praxis*: de “le personnage n’avait pas voulu ça” à “cela n’est pas mérité” (pitié), mais aussi “cela pourrait m’arriver” (crainte). L’*hamartia* du personnage tragique – on peut au moins en faire l’hypothèse avec Jacques Taminiaux – pourrait bien constituer la meilleure propédeutique à la *phronésis* comme sagacité pratique que l’*Éthique à Nicomaque* entreprend de son côté de constituer”.

affection que la pitié et la crainte, sorte de couple que nous retrouvons à d'autres endroits de la Poétique et qui est déjà en substance dans Platon.⁵⁴

Por outro lado, quando, de forma igualmente bastante sumária, o filósofo compara tragédia e epopeia, à exceção do aspecto comum – e em contraponto com a comédia – da imitação dos seres humanos de elevado valor moral⁵⁵, nenhum traço distintivo essencial (de ordem ética ou metafísica) parece ter relevância na análise aristotélica.

Em consequência, aspectos da tragédia como o dilema, a dilaceração patética de vontades intra e extradeterminadas, a insolubilidade de conflitos decorrentes de opções inconciliáveis e a atmosfera geral, refractária ao júbilo e à determinação esperançosa (próprios dos heróis épicos) – não obstante o seu carácter fundacional –, não têm lugar na *Poética* aristotélica.

⁵⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 16-17. Um pouco à frente (p. 22), Hardy acrescenta algumas informações relevantes: “La conception de la *catharsis* dérive d’une conception plus générale, et qui par Platon remonte à Démocrite, d’un traitement homœopatique (...). Il consiste, pour la tragédie, à traiter le tempérament plus ou moins émotif du spectateur par des émotions provoquées.”

Encontra-se uma excelente síntese comentada das diversas exegeses do termo em questão (*katharsis*) no “Prefácio” à *Poética* de Aristóteles elaborado por Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa, Ed. da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008). A autora conclui, no entanto, não haver ainda solução definitiva para a tão controversa tríade *catharsis* – *eleos* (compaixão) – *phobos* (terror). Recuando de novo alguns séculos, e numa perspectiva mais crítica, o próprio Corneille – herdeiro de toda essa reflexão revisitada a partir do Renascimento –, nos seus célebres *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance ou le nécessaire. Trois discours sur le poème dramatique* (1660), escreve a dado passo, não sem um lúcido cepticismo: “(...) Si la purgation des passions se fait dans la Tragédie, je tiens qu’elle se doit faire de la manière que je l’explique: mais je doute si elle s’y fait jamais, et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote. Elles se rencontrent dans *Le Cid*, et en ont causé le grand succès. Rodrigue et Chimène y ont cette probité sujette aux passions, et ces passions font leur malheur, puisqu’ils ne sont malheureux qu’autant qu’ils sont passionnés l’un pour l’autre. Ils tombent dans l’infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux: leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux Spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d’amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre.; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j’ai bien peur que le raisonnement d’Aristote sur ce point ne soit qu’une belle idée, qui n’ait jamais son effet dans la vérité. (...) Un des interprètes d’Aristote veut qu’il n’ait parlé de cette purgation des passions dans la Tragédie, que parce qu’il écrivait après Platon, qui bannit les poètes tragiques de sa République, parce qu’ils les remuent trop fortement (...) il a voulu trouver cette utilité dans ces agitations de l’âme, pour les rendre recommandables par la raison même, sur qui l’autre se fonde pour les bannir.”

(Cf. Louvat. B, Escola, M. (édit.), *op. cit.*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, pp. 95 a 111).

⁵⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, 1449 b5.

Este cunho acentuadamente taxonómico, retórico-formal e funcionalista da tragédia mantém-se até ao final, não apresentando alguns dos aspectos aí mencionados significativo interesse para o estudo do teatro trágico de Anouilh ou do século XX, em geral.

Existem, todavia, dois aspectos determinantes, de carácter essencialista, que Aristóteles parece considerar imprescindíveis para a constituição de uma peça denominada “tragédia”, a saber: a índole dos heróis, incluindo nela o grau de conhecimento de causa que os leva à acção trágica e as peripécias da Fortuna com o respectivo desfecho, devendo ambos os aspectos obedecer em absoluto às regras da “verosimilhança” e da “necessidade”.

Estes dois aspectos, salvaguardando as respectivas variáveis epocais, encontram-se porventura nas obras de todos os autores trágicos, de Ésquilo a Beckett.

Atente-se concretamente nas proposições aristotélicas que tematizam estes aspectos, aliás de uma notável limpidez:

L'action peut se dérouler comme chez les anciens poètes, les personnages sachant et connaissant, comme Euripide encore a représenté Médée tuant ses enfants. Il est possible d'autre part que les personnages exécutent il est vrai le forfait, mais l'exécutent sans savoir, et qu'ils reconnaissent ensuite le lien de parenté, comme l'Oedipe de Sophocle.

(...) Il peut encore y avoir un troisième cas; au moment où il se dispose à commettre par ignorance quelque acte irréparable, le personnage reconnaît avant de commettre.⁵⁶

No tocante ao outro aspecto imprescindível para a emergência do trágico, mediante o qual as acções suscitem, portanto, temor ou terror e piedade,

d'abord il est évident qu'on ne doit pas y voir les bons passant du bonheur au malheur (ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance) ni les méchants passant du malheur au bonheur (c'est de tous les cas le plus éloigné du tragique car il ne remplit aucune des conditions requises: il n'éveille ni sentiment d'humanité ni pitié ni crainte) ni d'autre part l'homme foncièrement mauvais tomber du bonheur dans le malheur

⁵⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, 1453 b14.

(une combinaison comme celle-là pourra bien susciter des sentiments d'humanité, mais point la pitié ni la crainte; car l'une a pour objet l'homme malheureux sans le mériter, l'autre l'homme semblable à nous; la pitié a pour objet l'homme qui ne mérite pas son malheur, la crainte l'homme semblable à nous; de sorte que dans ce cas l'événement ne sera propre à susciter ni pitié ni crainte.) Reste par conséquent le héros qui occupe une situation intermédiaire entre celles-là. C'est le cas de l'homme qui, sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise, et qui est de ceux qui sont situés dans un haut degré de renommée et de prospérité.⁵⁷

Não deixa de ser curioso que Aristóteles eleja como manifestação ideal do trágico a situação em que o herói é punido com um destino doloroso, sem lhe ser imputável qualquer acto malévolo ou perverso mas tão somente um erro ou uma falta moral – não pertencendo, porém, à categoria do herói virtuoso e justo perseguido por um infortúnio que de modo algum merece. Figurariam nesta categoria heróis trágicos como Prometeu (Ésquilo), Édipo (Sófocles) e Electra (Eurípides).

Deste modo – e prosseguindo a sua análise normativa e sistemática –, pertenceriam a categorias trágicas menos conseguidas ou mais imperfeitas, duas tipologias de heróis: aquela em que estes, por malevolência e / ou perversidade decorrentes das mais diversas paixões incontroladas, cometeriam acções criminosas, imoralidades de toda a espécie, tendo ou não um destino funesto; figurariam neste tipo heróis como Clitemnestra e Egisto (Ésquilo), Polinices e Etéocles (Sófocles), Medeia (Eurípides).

Por seu lado, a categoria em que os heróis, quer pela sua pureza, quer pela sua fidelidade à virtude, são injusta ou cruelmente punidos por um destino funesto – aproximando-se, na essência, da condição do mártir –, é também considerada menos perfeita enquanto trágica, já que menos propícia, segundo Aristóteles, à tão desejada

⁵⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, 1453 a13.

catharsis; figurariam neste grupo personagens como Cassandra (Ésquilo), Antígona (Sófocles), Ifigénia e Hipólito (Eurípides).⁵⁸

No seu conjunto, o teatro trágico grego foi, sem sombra de dúvida, o mais holístico de todo o teatro trágico ocidental, na medida em que, sem moralismos equívocos ou burgueses pudores, foi palco dos crimes mais terríveis como das mais sublimes virtudes, tendo acabado por suscitar, nos contemporâneos de Eurípides – o mais passional dos tragediógrafos gregos – a questão do valor moral da tragédia.

Tal questão, relevante em Aristófanes, será nuclear em Platão, que excluirá, como se sabe, as obras trágicas e os poetas em geral da sua República idealizada.

Na verdade, Platão (*República*, livro IX) considerava as fortes emoções experimentadas na visualização dos espectáculos trágicos, manifestações claras de vulnerabilidade, já que perturbavam a alma em extremo, forçando a razão a capitular.

Esta mesma concepção será, aliás, retomada no século XX por Brecht, embora evidentemente com fundamentos político-ideológicos muito distintos e distantes do idealismo platónico.⁵⁹

Num estudo de grande rigor e profundidade, sobre as leituras platónica e aristotélica da tragédia, Jacques Taminiaux conclui a dado passo:

Si Aristote réproouve les personnages hauts en couleur et psychologiquement véridiques des tragédies posteuridiennes, il n'en résulte nullement que la préférence qu'il voue à la tragédie d'un Sophocle

⁵⁸ Consultem-se, a este respeito, dois autores de referência: Guy Rachet, “L’esprit de la tragédie”, in *La Tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973; Jacqueline de Romilly, “La tragédie et le tragique” in *La Tragédie grecque*, Paris, P.U.F., 1970.

⁵⁹ Sobre a relação de Brecht com o pensamento e o teatro trágicos, veja-se o interessante artigo de Edouard Pfrimmer, “Brecht et l’anti-tragique” in Jean-Jacquot (prés.), *Le Théâtre Tragique*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1962. Veja-se também a perspectiva de G. Steiner sobre aquela questão, com a sábia perspicácia a que nos habituou: “A tragédia e a revolução”, *apud* Ramin Jahanbegloo, *Quatro Entrevistas com George Steiner*, Lisboa, Ed. Fenda, 2000. Finalmente, numa posição assaz combativa do pensamento trágico, as reflexões de A. Robbe-Grillet, “Nature, humanisme, tragédie”, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

signifie qu'à ses yeux la *psuchè* ne s'y trouve nullement impliquée. Celle-ci est bel et bien concernée par l'intrigue pédeutique à laquelle s'incorporent des caractères éthiques. (...) Autrement dit, c'est par l'intrigue que la tragédie non seulement parvient à être *mimèsis praxeôs*, mais encore accède à son effet propre qui est la *catharsis* de ces modes du pâtre que sont la peur et la pitié.

C'est justement de cette prééminence de l'intrigue que la *République* faisait l'économie lorsqu'elle posait, pour discréditer la tragédie, que "ce qu'imité en poésie l'art imitatif ce sont des hommes en train d'agir" (X, 603 c). De quoi résultait que la tragédie en appelle aux seules émotions, rebelles à la pureté de la raison. Dans cette récusation platonicienne de l'émotion au nom de la raison, il s'agit (...) d'opposer à un mode d'exister intrinsèquement interactif un mode d'exister délibérément solitaire. Être ému, c'est pour Platon être en proie à autrui, tandis que le sage "se suffit à soi-même en égard au bien-vivre et est, à un degré exceptionnel, celui de tous qui a le moins besoin de ce qui n'est pas lui-même"(République, III, 387 d-e).⁶⁰

É que, segundo Platão, o importante para atingir o ideal da *paideia* – misto de Cultura, formação moral e auto-domínio – residia no controle da vida instintiva por meio do *logos*, devendo a educação, desde a infância, expor o indivíduo às sensações de prazer e dor, de modo a que se fosse fortificando contra elas, adquirindo a *areté*, a justa harmonia do corpo e da mente, e estabelecendo, de forma progressiva, um paralelo entre os cuidados médicos com o corpo e os cuidados educativos (ético-legislativos) com a mente dos cidadãos. Por fim, no Estado ideal, a maioria das leis acabaria por se tornar supérflua, como resultado da interiorização da ideia de Bem, quer por governantes, quer por governados – concepção que o filósofo desenvolverá sobretudo na sua última obra, *Leis*.

Porém, é na *República* (sobretudo vol. X), que Platão mais amplamente desenvolve as suas objecções contra a poesia, mormente a poesia trágica.

⁶⁰ Cf. Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 1995, chap. I, p. 46.

Ao analisar diversos passos desta obra, o historiador e helenista Werner Jaeger deixa-nos uma excelente síntese das posições platónicas, designadamente contra a arte da tragédia, desenvolvidas sob uma perspectiva moralista compreensível no seu contexto epocal, mas, como todos os moralismos, sectária e redutora:

O homem moralmente superior domina os seus sentimentos e, quando se vê submetido a fortes emoções, esforça-se por refreá-las (...)

[Contudo, a poesia trágica] compele o homem a entregar-se com toda a força a esta sensação, em vez de habituar a alma a dedicar-se com a maior rapidez possível à restauração das partes afectadas pelo mal e a substituir as queixas pela cura.

Estes dois conceitos caracterizam maravilhosamente o antagonismo entre o *ethos* da poesia trágica e o da filosofia platónica.

Platão explica a tendência da poesia a provar em toda a plenitude os sentimentos dolorosos, através do seu natural interesse pela parte passional da vida da alma humana. Esta parte oferece ao intérprete imitativo, que aspira a lograr simultaneamente variedade e força de expressão, possibilidades muitíssimo maiores que a parte pensante da alma, com o seu *ethos* racional e tranquilo, sempre inalterável.⁶¹

Platão, como se vê, compreendera bem a magnitude do impacto que as figurações do trágico nas representações cénicas do espectáculo teatral tinham sobre a sensibilidade e a alma dos espectadores, posicionando-se, por conseguinte, num “combate” desigual relativamente à acção pedagógica e ética da filosofia. Deste modo:

A censura mais grave é a de que a poesia corrompe os nossos juízos de valor. Ao escutarmos as palavras de um herói trágico que se queixa dos seus males e se porta com paixão, sentimos prazer e entregamo-nos inteiramente nas mãos do poeta. (...) A “simpatia” é a essência de todo o

⁶¹ Vide Werner Jaeger, “A *República*, o valor educativo da Poesia”, in *Paideia – A formação do homem grego*, Lisboa, Aster, 1979, pp. 916 – 926 (as citações encontram-se nas pp. 922 – 923 e fundamentam-se, por sua vez, em excertos da *República* assinalados pelo autor em notas de rodapé).

efeito poético. Na nossa vida privada, porém, quando sofremos qualquer golpe duro do destino, seguimos precisamente o contrário desta tendência a submetermo-nos às nossas sensações mais moles. (...) Por outras palavras: o nosso ideal moral do Homem está em franca oposição com os nossos sentimentos poéticos. (...) A parte verdadeiramente melhor do nosso ser, se estiver mal educada pela razão e pelo hábito, cede neste caso e abandona a sua vigilante resistência para dar rédea solta à necessidade de se lamentar.⁶²

De acordo com Platão, portanto, somente a Filosofia demonstra ter credibilidade educativa para a construção do *ethos* do homem justo e harmonioso e, por amplificação, do Estado perfeito; por outras palavras, só a Filosofia podia conduzir à verdadeira *paideia*.

Contudo, e sem pretender alongar esta reflexão sobre a perspectiva platónica da poesia trágica, julgo que a causa primeira do privilégio dado à filosofia, em detrimento da poesia trágica, reside na tónica da responsabilidade moral do Homem, do seu sentido operante do dever, nos quais, aliás, se fundamenta a convicção nas virtualidades da acção educativa: desde logo, a possibilidade da livre escolha e de um recto discernimento das consequências morais das acções desencadeadas por essa mesma liberdade.

Como parece evidente, tais princípios filosóficos colidem

(...) com a antiga e oposta fé grega no *dáimon*, que encadeia magicamente todos os actos do Homem, desde o princípio até ao fim. A ideia da *paideia* pressupõe a liberdade de opção; mas a acção do *dáimon* pertence à esfera da *ananke*. Ambos os modos de conceber a vida humana são legítimos dentro dos seus próprios limites. Era numa proporção cada vez maior que a velha concepção grega distinguia da ideia tradicional da cegueira enviada pelos deuses e que precipitava o Homem na perdição, sem ele saber, uma segunda *ate*, provocada pela própria culpa do Homem e com o seu conhecimento. Esta tornara-se para Sólon o germe duma nova consciência moral da responsabilidade e fora dela que brotara o mundo de ideias da tragédia grega. **Mas a concepção trágica da culpa e do castigo arrastava sempre consigo o dualismo**

⁶² Cf. *id.*, *ib.*, p. 924.

implícito naquela dupla maneira de conceber a essência da *ate* e era incapaz de se lhe sobrepor.

Enquanto sobre a consciência pesasse a incerteza desta contradição irreduzível, não podia estar certa de alcançar a sua meta última a fé platónica no poder da educação, fé que abordava a sua tarefa com uma força extraordinária, e à qual a *República* deu forma definitiva.⁶³

Finalmente, ao considerar a Educação (*Paideia*) como a base de sustentação capital para o Legislador, o Político, o Filósofo, o Médico, Platão preconizará para cada uma destas áreas uma estratégia preventiva – na acepção médica da palavra – e não curativa ou punitiva, pois este último *modus operandi*, actuando sistematicamente por reacção a uma actuação negativa, provava intervir demasiado tarde na sociedade e nos indivíduos. Deste modo, o próprio Platão (como mais tarde o seu discípulo Aristóteles) se inspira nas tendências da ciência médica contemporânea, as quais consistiam em considerar como objecto prioritário da sua intervenção os homens saudáveis e não os pacientes de qualquer enfermidade.

A diferença essencial reside, porém, na exclusão platónica dos espectáculos trágicos dessa Formação de sentido holístico, enquanto Aristóteles, pelo contrário, os integra como componente expressiva de um regime global de práticas conducentes a uma existência equilibrada e harmoniosa.

O helenista Guy Rachet (bastante mais pró-aristotélico), a quem o meu estudo sobre o trágico grego muito ficou a dever – até pela concordância que fui encontrando com algumas das suas posições –, deixa-nos uma interpretação muito pertinente e verosímil

⁶³ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 929 - 930. Os sublinhados são meus. Para uma hermenêutica a um tempo ampla e clarificadora do pensamento platónico relativamente à tragédia e à Poesia no seu todo, vide José Pedro Serra, *op. cit.*, pp. 100-124. Sobre os diversos sentidos possíveis da “catarse” trágica, em Aristóteles, vide *id.*, *ibid.*, pp. 178 a 188. Paralelamente, José Pedro Serra faz uma interpretação bastante arguta da singularidade teleológica, de filiação estóica, da tragédia senequiana. Cf. pp. 83 a 89.

para esta questão do valor psico-social da obra trágica, muito além daquela que, contemporaneamente, é atribuível ao psicodrama:

Les anciens Grecs ont eu une connaissance intuitive des mécanismes profonds du subconscient et des besoins de l'âme; ils l'ont exprimée en symboles dont ils ont chargé certains de leurs mythes, mais ils l'ont explicitée plus rationnellement sans toutefois parvenir à un réel approfondissement. Cependant, ils n'en ont pas ignoré les aspects pathologiques, en particulier ceux de l'anxiété décrits dans les traits hippocratiques.

(...) Il est remarquable que dans sa complexité, la tragédie renferme plusieurs méthodes psychodramatiques: on y trouve le psychodrame analytique où est "joué" un "complexe", le sociodrame où sont traitées les relations entre peuples et entre groupes, l'axiodrame qui dramatise les aspirations morales de l'âme individuelle et de l'âme collective, la psychodanse, élargissement du psychodrame au moyen de la danse, et enfin la psychomusique.

(...) la tragédie se révèle non seulement comme une simple distraction ou une manifestation culturelle, mais encore, et surtout, comme un moyen de stabilisation des affections psychiques, de compensation de besoins qui, refoulés, conduiraient à un déséquilibre et à un état pathologique. Et c'est alors qu'on peut voir une valeur psychologique, voire morale, dans les violences et dans les aspects de la tragédie que la morale bourgeoise, fondée uniquement sur un ensemble de contraintes sociales, considérait comme immoraux. Dans cette optique, la *catharsis* aristotélicienne prend une dimension nouvelle et pénètre dans la psychologie des profondeurs.⁶⁴

Guy Rachet termina esta análise sobre as figurações e funcionalidades da tragédia na Cultura grega clássica, com uma interrogação indirecta que não poderia deixar de subscrever em pleno: em que medida o equilíbrio notável da alma grega não se deveria, em parte, à divulgação e acesso às representações teatrais entre todas as classes sociais, já que, “enquadrada numa série de cerimónias de carácter cívico e religioso simultaneamente, a

⁶⁴ Cf. Rachet, *op. cit.*, pp. 233 - 234.

Sobre estas dimensões do espectáculo trágico, pode ainda consultar-se a obra de E.R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley – Los Angeles, 1959.

ela assiste toda a *polis*, pois até os pobres podem levantar os seus bilhetes numa espécie de fundo comum, o *theoricum*.”⁶⁵

Admirável civilização, essa, que soube alcançar muito além da moral comum – normalmente pudibunda e de estreitos horizontes –, que condenaria a tragédia pela exposição das populações às paixões e crimes extremos, discernindo nela, pelo contrário, não só uma via para a *paideia* como também um meio de auto-conhecimento, profilaxia e / ou questionação de inúmeras perturbações e grandezas da alma humana.

Não obstante, e segundo a perspectiva de autores como Yvon Brès,

on n’a pas le sentiment que les philosophes grecs aient reconnu à la tragédie l’ample fonction sociologico-religieuse que, suivant en cela les penseurs allemands du XIX^e siècle, nous avons tendance à lui attribuer. (...) il demeure – et cela Freud l’a bien vu – que la tragédie a une place organique dans l’univers sociologico-religieux des Grecs; elle a une *fonction*, elle est faite “pour quelque chose”; si obscurs que soient ces buts, cette fonction s’articule sur un certain nombre de “mécanismes” parmi lesquels on peut retenir les notions de *bouc émissaire* et de réconciliation.⁶⁶

Por seu lado, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, reputados especialistas da mitologia e da tragédia gregas, consideram que no século V (a.C.) o trágico não traduz apenas, para o Homem grego, “une conscience déchirée, le sentiment des contradictions qui divisent l’homme contre lui-même.”⁶⁷ Na realidade, a eclosão e a maturação da tragédia grega acompanham um período de formulação e desenvolvimento do pensamento

⁶⁵ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 378.

⁶⁶ Cf. Yvon Brès, *La Souffrance et le tragique*, Paris, P.U.F., 1992, pp. 87 - 89.

Numa perspectiva mais politizante, consulte-se também Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1991.

⁶⁷ Cf. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, “Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques”, in *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Ed. La Découverte, 1995, p. 14.

sócio-jurídico próprio da *polis*, mas distante da nossa ideia moderna de um Direito autónomo, sistemático e coerente: autárquico na acepção etimológica do termo. O seu equilíbrio vai-se definindo no contraponto com a autoridade dos poderes divinos e da sua *Diké*, amiúde incompreensível mas temível, teoricamente justa mas tantas vezes injustificável:

Les Grecs n'ont pas l'idée d'un droit absolu, fondé sur des principes, s'organisant en système cohérent. Il y a pour eux comme des degrés de droit. A un pôle, le droit s'appuie sur l'autorité de fait, sur la contrainte; à l'autre, il met en jeu des puissances sacrées: l'ordre du monde, la justice de Zeus. Il pose aussi des problèmes moraux touchant la responsabilité de l'homme. De ce point de vue, la *Diké* divine elle-même peut apparaître opaque et incompréhensible: elle comporte, pour les humains, un élément irrationnel de puissance brute.⁶⁸

Porém, quando num período posterior a Filosofia (socrática, platónica, aristotélica, estoíca), o Direito, a Política, a Historiografia – enquanto disciplinas-domínios centrados no pensamento racional e no questionamento da autoridade divina sobre a existência

⁶⁸ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 15. Aprofundando um pouco essa polaridade de instâncias e valores na Ordem grega antiga, os mesmos autores prosseguem: “Aussi voit-on dans *Les Suppliantes* la notion de *Krátos* osciller entre deux acceptions contraires; tantôt elle désigne l'autorité légitime, une mainmise juridiquement fondée, tantôt la force brutale dans son aspect de violence le plus opposé au droit et à la justice. De même, dans *Antigone*, le mot *nómos* peut être invoqué avec des valeurs exactement inverses par les différents protagonistes. Ce que montre la tragédie, c'est une *diké* en lutte contre une autre *diké*, un droit qui n'est pas fixé, qui se déplace et se transforme en son contraire. Bien entendu la tragédie est tout autre chose qu'un débat juridique. Elle prend pour objet l'homme vivant lui-même ce débat, contraint de faire un choix décisif, d'orienter son action dans un univers de valeurs ambigües, où rien jamais n'est stable ni univoque. Tel est, dans la matière tragique, le premier aspect du conflit. Il y en a un second étroitement associé au précédent. Nous avons vu que la tragédie, tant qu'elle demeure vivante, puise ses thèmes dans les légendes des héros. (...) Cependant la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros. (...) Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec des modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité. Les légendes de héros se rattachent en effet à des lignées royales, des *génés* nobles qui, sur le plan des valeurs, des pratiques sociales, des formes de religiosité, des comportements humains, représentent pour la cité cela même qu'elle a dû condamner et rejeter, ce contre quoi il lui a fallu lutter pour s'établir, mais aussi ce à partir de quoi elle s'est constituée et dont elle reste très profondément solidaire.” Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 15 – 16.

humana, progressivamente escrutinada e valorizada por si mesma – se substituem à tragédia, esta já havia preparado, mediante os debates cénicos figurados pelas suas personagens (coreutas e protagonistas), o clima social e a maturidade intelectual propícios a uma nova Ordem política, jurídica e humana.⁶⁹

Trata-se de uma Ordem que deixa de se identificar com a do herói dos mitos fundadores (profundamente clânica e teocrática), passando a afirmar-se como a do cidadão

⁶⁹ De forma notavelmente sucinta, Jean Rohou, na sua obra *La Tragédie Classique*, apresenta-nos os três grandes tragediógrafos gregos por essa lógica de progressiva racionalização do discurso trágico e dessacralização dos móveis das acções humanas: “L’évolution de la tragédie, sans être linéaire, témoigne de celle de la crise historique où elle s’inscrit. Eschyle* est encore profondément religieux; chez lui, hommes et dieux demeurent relativement soumis à la Nécessité, l’ordre humain n’est pas encore bien dégagé du divin et les problèmes d’aujourd’hui restent subordonnés à la tradition. Sophocle** semble redonner vigueur à des croyances anciennes, mais c’est comme contre-poids, dans un monde beaucoup plus centré sur l’homme: de religieuse, la tragédie est devenue morale. D’un demi-siècle seulement plus jeune qu’Eschyle, dont l’attention était centrée sur les rapports des hommes et des dieux, Euripide*** se tourne plutôt vers les problèmes contingents d’individus occupés surtout de leurs intérêts. Réaliste et rationaliste, il met en doute les explications mythiques et s’interroge sinon sur l’existence, du moins sur la nature et la valeur de dieux que le sacré ne protège plus de l’enquête rationnelle; chez lui, la Fatalité s’est dégradée en malchance, la morale se dégage de la religion, et sa psychologie réaliste désagrège l’héroïque en même temps que le mythique. Par suite de cette nouvelle condition humaine, son théâtre s’éloigne de la cérémonie sacrée pour tendre vers le débat critique et parfois vers l’exercice conventionnel, ludique.”

* Eschyle (vers 525-456 av. J.-C.) aurait écrit soixante-dix, voire quatre-vingt-dix tragédies. Nous en avons sept: *Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliants*, *Prométhée enchaîné* et la trilogie de *L’Orestie* (*Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*). Il traite avec un lyrisme vigoureux des sujets violents et montre la précarité de l’homme et des empires quand l’orgueil les égare, mais leur grandeur quand ils respectent une morale religieuse qui fait reculer l’antique violence. Il libère la tragédie du lyrisme choral en introduisant un second acteur, qui permet des dialogues.

** Sophocle (496 ou 495-405 av. J.-C.) écrivit plus de cent vingt pièces. Il en reste sept tragédies: *Les Trachiniennes*, *Antigone*, *Ajax*, *OEdipe-roi*, *Electre*, *Philoctète*, *OEdipe à Colone*. Il introduit un troisième acteur, développe la psychologie et la complexité dramatique. Sa vision est moins centrée que celle d’Eschyle sur les forces transcendantes et davantage sur l’effort de la volonté humaine. Sa poésie, moins intense, moins métaphysique, est plus touchante.

*** A la différence d’Eschyle et de Sophocle, Euripide (480-406 av. J.-C.) est d’humble origine et n’a pas d’activité politique. De ses quatre-vingt-douze pièces, il reste dix-sept tragédies, dont *Médée*, *Hippolyte*, *Andromaque*, *Les Troyennes*, *Iphigénie en Tauride*, *Electre*, *Iphigénie à Aulis*. Rationaliste et technicien, moins hanté que ses aînés par la transcendance tragique, il tire le genre vers le discours rationnel et vers les procédés pathétiques. Ce fut longtemps le plus apprécié des tragiques grecs, tandis que la grandeur d’Eschyle paraissait un peu barbare.”

Nota: Pela sua relevância, optou-se por introduzir também as notas de rodapé do texto transcrito, substituindo-se apenas os algarismos por asteriscos. Cf. J. Rohou, *op.cit*, Paris, Ed. SEDES, 1996, p. 35.

da nova *polis* democrática, que é necessário honrar pelo dever patriótico com o mesmo fervor que a consanguinidade e os imperativos divinos outrora determinavam.

Doravante, a razão de Estado erigir-se-á definitivamente soberana face à piedade religiosa e à fidelidade familiar, como o atestam, na *Antígona* de Sófocles, quer a implacável sobrançeria da argumentação política de Creonte, quer a punição trágica de Antígona, sem apelo nem misericórdia.

Na segunda metade do século V, por outro lado, a considerável influência dos sofistas acentuará esta crise de sentido e de valores projectada ou manifesta nas representações trágicas, porquanto os seus dois traços dominantes – o *racionalismo* e o *criticismo* – colocam em causa

(...) toute transcendance et tout absolu (dieux, vérité, bien, justice ou morale) pour reconstruire **à partir de l'homme une pensée relativiste: tout dépend du témoin, de la conjoncture, des besoins pratiques**. La réalité se réduit aux apparences, la pensée aux opinions, et **il n'y a plus d'autre critère que l'intérêt sous ses diverses formes: crainte, besoin de sécurité, désir de puissance, de profit, d'honneur, de jouissance**. La raison du plus fort apparaît comme “une loi de la nature” (Thucydide, *Guerre du Péloponèse*, V, 105, 2). Platon fait dire à Calliclès que “la marque du juste, c'est la domination du puissant sur le faible et la reconnaissance de sa supériorité” (*Gorgias*, 483 d); le meilleur, c'est celui qui a la plus grande force au service de la plus grande intelligence. **Voilà qui nous rappelle l'humanité** que décrivent Lope de Vega ou Tirso de Molina, Marlowe ou Shakespeare, **celle que dénoncent** le vieux Corneille, La Rochefoucauld, Pascal, La Fontaine, Molière ou Bossuet. (...) C'est dans un compromis tourné vers l'avenir que **la tragédie redéfinit les valeurs fondamentales (le vrai, le bon, le juste)** et les nouvelles responsabilités, dans ses enquêtes et débats parallèles à ceux de Socrate, des sophistes, de Platon. **L'individu est-il encore** un membre solidaire d'un ensemble clanique et théocratique, **mû par des forces qui**

**le dépassent, ou est-il déjà un agent autonome, producteur d'actes
qui constituent seuls ses mérites ou ses fautes?⁷⁰**

Curiosamente, os processos censórios ou laudatórios elaborados a propósito da tragédia foram constantes ao longo de toda a sua história, mesmo durante o seu período áureo – séculos XVI e XVII –, inclusive sobre as suas influências alegadamente nocivas do ponto de vista moral e religioso, ou sobre o seu distanciamento elitista face às novas realidades políticas, sociológicas e civilizacionais que pouco ou nada se reviam nas suas temáticas, intrigas ou personagens.

Porém, e compreensivelmente, é no século XVIII que as críticas, processos de intenção e de exclusão proliferam, até para melhor realçar as virtudes e virtualidades do novo género teatral que começara a conquistar o público e que teve em dramaturgos – ensaístas e nos enciclopedistas os seus principais arautos e teorizadores.

Beaumarchais, por exemplo, no seu célebre *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), critica sobretudo os anacrónicos e obsoletos temas e personagens da tragédia clássica:

Que me font à moi, sujet paisible d'un État monarchique du XVIII^e
siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-
je prendre à la mort d'un tyran du Péloponnèse? au sacrifice d'une jeune
princesse en Aulide?⁷¹

⁷⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 32 – 33. Os sublinhados são meus.

⁷¹ Cit. por Alain Couprie, “La tragédie en procès”, in *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 103. Sobre esta problemática, Couprie comenta: “Le discrédit frappant la tragédie appelait un renouveau qui fût en phase avec les mutations de la société française et l'évolution de la sensibilité. Ce n'est pas un hasard si le drame bourgeois qui, dans l'histoire des genres, allait succéder à la tragédie, trouva son théoricien (Diderot) et ses plus fervents partisans parmi les Encyclopédistes. À mesure qu'elles se répandaient, les lumières s'avéraient incompatibles avec le maintien de la tragédie. Celle-ci n'exprimait plus l'idéal des “philosophes”, fondé sur la liberté de l'individu, le respect des droits de la conscience, la primauté de la raison et l'excellence de la nature. Le goût de l'époque allait à l'attendrissement, aux larmes, à la vibration de l'émotion confondue avec l'exigence morale. Jugée socialement trop lointaine, politiquement trop néfaste et esthétiquement fade, la tragédie devenait sans intérêt. (...) À l'analyse des caractères et des passions se substitue celle des “conditions sociales”, moins universelles, moins intemporelles, mais plus réelles, plus proches

Também Rousseau – numa leitura bastante livre das concepções aristotélica e platónica relativamente às emoções e laços afectivos e morais aliados à contemplação do espectáculo trágico – manifestará claramente a sua apriorística predilecção pelas afecções por ele designadas como “naturais” e “perenes”, em detrimento das “trágicas” e “passageiras”. Aliás, mau grado as tragédias de Voltaire ou de Crébillon père, a consciência trágica e suas figurações não se harmonizam com o espírito iluminista-naturalista de setecentos, não sendo, pois, motivo de estranheza a relativa superficialidade das reflexões de Rousseau, Diderot ou Beaumarchais sobre o trágico no teatro, movendo-lhe, em consonância, um verdadeiro processo de exoneração.

É, por conseguinte, quando autores e público da literatura e do teatro se despedem da tragédia⁷², preferindo-lhe o drama (histórico ou familiar), o melodrama, o *vaudeville* – géneros mais adequados à nova mundivisão burguesa e eudemonista que Iluminismo e Liberalismo sucessivamente preconizavam e divulgavam –, que as reflexões filosóficas sobre a questão do trágico iniciam a sua ascensão, atingindo o apogeu ao longo de todo o século XIX e primeira metade do século XX, incluindo a década de sessenta, não deixando porém de despertar, até hoje, fascínio e curiosidade entre intelectuais e académicos de diversas áreas culturais⁷³.

du public.” (cf. *op. cit.*, pp. 104-105).

⁷² Sobre os diversos e complexos factores determinantes desse ocaso da tragédia (como sensibilidade e género teatral), vide George Steiner, *La Mort de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1993, chs. IV a IX; Alain Couprie, *op. cit.*, chs. VIII, IX, X; mais recentemente, vide ainda Michel Meyer, *Le Comique et le Tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 2003, chs. 6,7.

⁷³ Com acentuada propriedade e de forma bastante assertiva, A. Couprie sublinha a incoincidência entre tragédia e trágico no tocante à morte anunciada e consumada da primeira, até porque o epíteto “trágico”, ao qual durante muito tempo se atribuirá um conteúdo relativamente elementar, passará a complexificar-se ao longo do século XIX, como categoria filosófica, estética, existencial e literária, demarcando-se da clássica associação à categoria do **patético**. “La mort de la tragédie classique (la dernière pièce officiellement ainsi dénommée étant *l’Agamemnon* [1794] de Népomucène Lemercier) ne doit pas toutefois laisser penser qu’avec sa disparition meurt le tragique. L’histoire d’un genre est une chose; la permanence ou la résurgence d’une notion en est une autre. De même qu’il y avait eu au XVII^e siècle des “tragédies sans tragique”, de même existera au XIX^e et XX^e siècles (...) un tragique sans tragédie. (...) L’adjectif *tragique* signifiait

Se o conceito de trágico em Nietzsche, não obstante a sua inegável importância, é pouco relevante para a dilucidação dos sentidos do trágico sério no teatro de Anouilh, o mesmo não pode dizer-se relativamente a filósofos como Hegel e Schopenhauer, para nos limitarmos por agora ao século XIX.

Com efeito, o pensamento nietzschiano do trágico opõe-se à generalidade dos Idealismos, enquanto manifestações de inconformidade com a existência e a condição humana reais, em prol do “amor fati”, isto é, da aceitação não apenas estóica mas mesmo jubilosa do devir acontecimental, sobretudo aquele que tem carácter necessário, não decorrente, portanto, das faculdades volitivas do sujeito.

Assim, independentemente dos seus aspectos negativos ou até funestos, o fluxo da existência deve ser encarado sem revolta nem pessimismo, já que, para Nietzsche, estes actuarium como factores desviantes da escalada de maturação para o homem superior.

Ora, não é difícil concluir que tais posições se situam nos antípodas do idealismo anarquizante ou da mística da recusa da realidade de que o teatro trágico anouilhiano se faz voz e figuração. As próprias peças representativas do “comique grinçant” – que figuram amiúde uma comicidade sarcástica, corrosiva e desesperada –, poderiam ser lidas, aliás, como uma gigantesca paródia negra do “amor fati” nietzschiano e afins, do anti-idealismo jubiloso, da aceitação eudemonista dos factos presentes no fluxo imanente do puro devir, mesmo se em ordem ao “super-homem”.

O resultado é uma falsa conformidade alegre com a mediocridade dos conteúdos dessa imanência, numa desdenhosa afirmação *a contrario* da Idealidade inatingível e do seu luto, sob as figurações cénicas de carácter paródico.

seulement: “Qui appartient à la tragédie” (*Dictionnaire de l’Académie française*, 1694); et, secondairement, “ce qui est funeste”. On chercherait en vain dans les écrits théoriques des dramaturges des XVII^e et XVIII^e siècles une définition du tragique. Un “malheur illustre” suffisait au genre. Ce n’est qu’à partir du XIX^e siècle que les philosophes, les mythologues, les historiens des mentalités et de la littérature ont commencé à s’intéresser au tragique en lui-même.” (Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 105 e 156).

Por outro lado, no teatro trágico sério de Anouilh, grande parte dos seus protagonistas (sobretudo femininos) são, na cena teatral, a figuração de uma característica “moderna” ou pós-schopenhaueriana que identifica a tragicidade como categoria inerente à própria condição humana, independentemente dos traços psicológicos das personagens ou das circunstâncias das suas existências concretas. É a condição humana que se torna inviável, irrespirável, incompatível com as aspirações que iluminavam a personagem antes da maturidade.

Quanto a Hegel – na minha perspectiva, menos surpreendente do que Schopenhauer – parte, de certo modo, das formulações aristotélicas, amplificando-as e desenvolvendo-as conceptualmente, sem dúvida, mas privilegiando a categoria do trágico favorável à dialéctica culpa-inocência, imputável ao herói trágico face ao seu opositor ou adversário ou, em alternativa, de ambos face aos princípios abstractos e universais do divino.

Por seu lado, o trágico da culpa ou do erro, decorrentes da pura finitude ou imprevidência humanas, desencadeia o trágico da fatalidade, constituindo este uma punição como medida de resgate e reposição do equilíbrio colectivo, ameaçado pela *hybris* ou pelo voluntarismo individualizante do herói trágico.

A esta interpretação – demasiado associada à tragédia antiga e à *diké* das divindades – segue-se uma outra, ligada ao perfil moral e caracterológico dos protagonistas trágicos, enquanto factor determinante dos seus desígnios, causas públicas ou privadas, paixões, conflitos ou dilemas.

Como é evidente, esta segunda interpretação adequa-se a uma ampla tipologia de situações e conflitos trágicos, pelo que a privilegiei na considerável série de reflexões hegelianas sobre a tragédia e o trágico.

Numa das suas obras de referência – *Esthétique* –, Hegel afirma:

Le véritable fond de l'action tragique, quant aux buts que poursuivent les personnages tragiques, est compris dans le cercle des puissances, en soi légitimes et vraies, qui déterminent la volonté humaine.

Ce sont les affections de famille, l'amour conjugal, (...) de même les passions et les intérêts de la vie civile, le patriotisme des citoyens, l'autorité des chefs de l'État.

Il y a plus, c'est le sentiment religieux lui-même, non toutefois sous la forme d'une mysticité inactive et résignée, ou comme divine conscience du bien et du mal mise dans le coeur de l'homme, mais au contraire comme zèle ardent pour les intérêts et les relations de la vie réelle. Telle est la valeur qui fait les *caractères* tragiques.⁷⁴

Ora, em virtude da realização do que Hegel designa por “potências morais particulares”, ou seja, os desideratos e manifestações individuais de valores ou paixões, gera-se, no teatro das acções cenicamente representadas, um conflito de vontades entre personagens oponentes (duas ou mais), cada uma tentando sobrepôr-se à outra, sobrevalorizando os seus fundamentos e objectivos, sejam estes de ordem religiosa, política, social, moral ou outra.

Para Hegel, por conseguinte, o trágico origina-se a partir do conflito gerado pelas duas partes opostas, as quais, em si mesmas, igualmente sancionadas pela justiça ou outra instância legitimadora do ponto de vista moral, não podem contudo

réaliser ce qu'il y a de vrai et de positif dans leur but et leur caractère que comme négation et violation de l'autre puissance également juste, [et] ils se trouvent, malgré leur moralité ou plutôt à cause d'elle, entraînés à commettre des fautes.

(...) Car, **quoique les caractères se proposent un but légitime en soi, ils ne peuvent, cependant, le réaliser qu'en violant d'autres droits qui s'excluent et se contredisent.**

(...) **Mais alors (et c'est ce qui fait le tragique de ses actes), ne pouvant renoncer à elle-même et à ses projets, elle se voit condamnée**

⁷⁴ F. Hegel, *Esthétique* (trad. do al. por S. Jankélévitch), Paris, Aubier, 1945, t. III, pp. 248-250.

à une ruine totale, ou au moins elle est forcée de renoncer, comme elle peut, à l'accomplissement de ses fins.⁷⁵

Por outras palavras, segundo Hegel, o trágico surge do conflito entre duas categorias: a dos princípios particulares e a dos princípios mais gerais, afectos a uma colectividade. Cada uma destas categorias representa uma facção que entra em conflito com a outra, tendo no entanto uma natureza justa e legítima que sanciona as razões da sua combatividade.

Em virtude de se bater por uma categoria de valores em detrimento da outra, o herói trágico incorre então numa “falta” inevitável, não estando disponível para abdicar dos valores que reclama como moralmente superiores aos da facção oposta.

Contudo, para Hegel, a verdadeira moralidade advém da coincidência das causas ou princípios universais com as causas ou princípios particulares.

Como exemplos destes últimos, Hegel refere os afectos familiares (o amor conjugal, filial e fraternal, a ternura materna e paterna, entre outros); como princípios universais, Hegel refere os interesses da vida civil e da pátria, a autoridade dos chefes de Estado, enfim, o zelo pela materialização do sentimento e convicções religiosas – o qual, nos caracteres trágicos autênticos, não é propício a concessões e acordos.

Nesse sentido, o paradigma do conflito trágico por excelência é, para Hegel, o que se gera entre Antígona e Creonte. Porém – é legítimo perguntar – a virtuosa Antígona incorre verdadeiramente em *falta*? E o conflito será necessariamente culpável? Por seu lado, no teatro de Anouilh, se o rei Henri II (de Inglaterra) não tivera sobreposto o seu ciúme patológico ao seu discernimento político, teria entendido a justiça e lealdade da posição de Th. Becket, não movendo, por conseguinte, contra ele, uma cruzada de ódio e vingança que precipitou a sua morte trágica.

⁷⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 248-250. Os sublinados são meus.

De modo semelhante, ou simétrico, se os representantes do Tribunal da Inquisição não tivessem sobreposto, à análise livre e isenta dos factos histórico-militares ocorridos sob a égide de Jeanne d'Arc, os interesses venais da sua vontade de poder e saber absolutos sobre as consciências e vidas dos cristãos, bem como a sua calculada aliança aos interesses políticos ingleses, a vida heróica da “pucelle d'Orléans” não teria tido o desfecho trágico que a História testemunhou.

A maior prova disso, de resto, é a sua anuência posterior – nalguns lúcida e arrependida, noutros instrumental e hipócrita – ao processo de canonização em curso na Santa Sé. A mesma anuência (neste caso, sem sombra de dúvida, instrumental e hipócrita), de resto, sintomaticamente rápida, se veio a verificar por parte dos reis Henri II e Henri VIII de Inglaterra, com relação, respectivamente, aos mártires trágicos – enquanto pessoas e personagens históricos – Thomas Becket e Thomas More, canonizados pouco tempo depois da sua morte aceite como penhor trágico da “honra de Deus”.

O filósofo prossegue as suas reflexões, incidindo sobretudo em aspectos específicos da tragédia antiga e das funções atribuídas por Aristóteles à “piedade”, “terror” e “catarse”.

Contudo, há um aspecto importante a reter na análise hegeliana relativamente à piedade e terror inspirados pelos heróis trágicos. Trata-se da diferenciação clara entre o parcial voluntarismo atribuído ao herói e suas acções, por um lado, e a inocência das meras vítimas involuntárias da contingência, seja esta associada a acidentes externos ou a circunstâncias naturais, com ou sem desfecho funesto.

Sem qualquer margem para equívoco, Hegel atribui ao sofrimento trágico um estatuto autónomo, já que decorre das acções justas, legítimas ou até sublimes dos heróis e, simultaneamente, culpáveis, atendendo aos conflitos que geram com personagens ou instâncias de facções contrárias.

A culpa a que Hegel alude é, aliás, altivamente suportada e assumida pelos seus protagonistas, como consequência, justa ou não, dos valores determinantes das suas opções, considerando mesmo quase insultuosa a presunção, por terceiros, de total inocência ou de não responsabilidade nos seus actos e atitudes.

Desse modo figuram um dos mais elevados ónus da condição humana, sempre que troca a tranquila harmonia pela discórdia decorrente de decisões e acções corajosas ou até sublimes.

Contudo, ao dialectizar os valores e facções antagónicas actuantes no quadro da tragédia, Hegel esforça-se por introduzir os interesses da razão e da História no interior do conflito trágico, propondo assim um certo esvaziamento ético-ontológico, logo insuperável, da irreduzibilidade e insolubilidade próprias do fenómeno trágico.

Nesse sentido, ele procura recuperar o factor **necessidade** na situação trágica para a liberdade veiculada pela razão, assim como a sua disjunção insolúvel é recuperada ao serviço da História como um dos seus motores de transformação criativa.

Eis por que, a uma ética (trágica) do absoluto – sublime mas “estéril” –, prefere Hegel uma pragmática (supra-trágica) do relativo possível e operante na dinâmica do universal e da História. Numa palavra, o trágico individual e fechado sobre si mesmo seria assim “domesticado”, assimilado à colectividade mediante a interacção das suas anteriores posições extremadas e, pelo menos na perspectiva dos heróis, sumptuosamente inconciliáveis.

Estrategicamente, Hegel desaloja o trágico do seu mistério ontológico, dessubstancializando-o na sua relação a uma mera particularização de princípios em luta ou conflito com outros, assumidos e preconizados por um novo sujeito individual. Esta é,

aliás, em parte, a perspectiva crítica de Jean-Marie Domenach, num breve mas lúcido ensaio sobre a filosofia hegeliana relativa ao trágico e sua superação⁷⁶.

Para Domenach, de acordo com o princípio hegeliano,

On ne réfute pas la tragédie: elle exprime “la position absolue” des forces et des valeurs qui restent inconciliables tant que l’esprit n’a pas subi leur interaction dialectique; elle est la crispation de consciences qui s’affrontent en aveugles, enfermées qu’elles sont dans des affirmations également vraies et fausses, et également stériles parce que partielles. Reconnaissons ce conflit, et, au lieu de nous y complaire, intégrons par la raison ces fragments furieux de la totalité: destins retournés contre l’individu, passions – immorales ou morales – indociles à l’Histoire.
(...) Cependant, cette universalisation du tragique annonce sa fin. Les dieux n’ont plus rien à faire ici; la sanction ne relève que de l’homme.⁷⁷

Desse modo, a própria arte deve deixar de ser um lugar de esplendor do trágico para se instrumentalizar como “antídoto do trágico”, convertendo-se em totalidade superior através da qual a criação individual reverbera o universal⁷⁸.

Enfim, se esta concepção hegeliana do trágico pode elucidar figuras como Electra e Orestes, Agamémnon ou Antígona, o mesmo não pode afirmar-se relativamente a figuras como Medeia, Fedra ou Édipo.

Além disso, se tivermos em consideração heróis trágicos de autores como Shakespeare, Racine e, sobretudo, Anouilh –que evidentemente aqui me interpela e ocupa acima de todos os outros -, a teorização hegeliana não responde a certos sentidos e figurações do trágico presentes no seu teatro.

⁷⁶ Vide *op. cit.*, pp. 98-113.

⁷⁷ Cf. Domenach, *op. cit.*, pp. 111-112 e 108, respectivamente.

⁷⁸ Sobre as objecções de Kierkegaard, Nietzsche e Schopenhauer à filosofia hegeliana que repercute mais obtusamente sobre o fenómeno trágico, como categoria da existência humana, vide Jacques Chevalier, *Histoire de la Pensée – La pensée moderne de Hegel à Bergson*, Paris, Flammarion, 1966, chap. VII (pp. 104-147); Jacques Taminiaux, “La tragédie dans *La Phénoménologie de l’Esprit*”, in *Le Théâtre des philosophes*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 1995.

É necessário, pois, prosseguir neste périplo rumo a outros filósofos que seguramente completarão e aprofundarão o “círculo hermenêutico” que demandam os peculiares heróis trágicos anouilhianos.

O filósofo seguidamente seleccionado é Schopenhauer, cujo pensamento, naturalmente, só em parte apresentarei e comentarei, na medida em que possa constituir um contributo relevante e clarificador para algumas das peças analisadas na Parte III desta dissertação.

Segundo Schopenhauer, a um tempo anti-aristotélico e anti-hegeliano, o trágico não consiste numa série de episódios expiatórios de erros, faltas ou crimes cometidos pelos heróis, advertida ou inadvertidamente, ou na oposição conflitual de princípios particulares a princípios de ordem geral. Segundo este filósofo, o fenómeno trágico reside nas próprias faculdades humanas do conhecimento e dos juízos de valor àcerca do mundo e dos seres, das quais pode (ou não) decorrer a mais completa e definitiva suspensão ou abdição da vontade e desejo de viver.

Estas duas componentes da natureza humana estão, consabidamente, na origem do “princípio de individuação”, do “Querer-viver universal” e da autopreservação – realidades que garantem a subsistência e continuidade vitais dos seres, do animal ao humano.

Na origem desta suspensão ou resignação desistente relativamente à vida, por parte de certos indivíduos supra-normais, está a consciência progressiva de diversas manifestações e representações do sofrimento inerente à condição humana. Entre elas figuram os desejos díspares e conflituais dos humanos degladiando-se no seu íntimo ou em interacção com terceiros; a exposição nefasta às flutuações da contingência ou aos enigmáticos desígnios da existência a que se atribui a designação de fatalidade; as destinações alienantes e injustas a que são condenados tantos seres humanos.

Enfim, a evidência da débil lucidez e da acerada perfídia numa boa parte dos indivíduos completa, a seus olhos, o quadro sombrio da existência, levando algumas pessoas de elite (a vários títulos) a uma atitude renunciativa relativamente aos seus desideratos existenciais e até mesmo à causa primeira da permanência no ser: a vontade de viver.

Enfin, dans les êtres exceptionnels, la connaissance, purifiée et élevée par la souffrance même, arrive à ce degré où le monde extérieur, le voile de Maya, ne peut plus l'abuser, où elle voit clair à travers la forme phénoménale ou principe d'individuation. Alors l'égoïsme, conséquence de ce principe, s'évanouit avec lui; les "motifs", autrefois si puissants, perdent leur pouvoir et, à leur place, la connaissance parfaite du monde, agissant comme calmant de la volonté, amène la résignation, le renoncement et même l'abdication de la volonté de vivre."⁷⁹

Por outro lado, Schopenhauer alia o trágico não ao belo mas antes ao sublime, categoria mais elevada e depurada do que a anterior.

Na verdade, ao apaziguar a vontade de existir, mediante diversas figurações do carácter terrível da existência humana – entre as quais a queda e punição do justo face ao triunfo dos perversos é das mais abomináveis –, sobrevém ao herói uma vontade de distanciamento ascético de todo e qualquer interesse pelo mundo, podendo esse efeito estender-se mesmo aos espectadores, cujos prazer e estima se deslocam da existência real – *amor fati* – para a tragédia, uma vez que os valores singulares e horizontes idealizantes que a enquadram se revelam irrealizáveis no plano da existência.

Segundo o filósofo, com efeito, nela reinam o precário, o relativo, o injusto, ou até a impressão de absurdo, deixando as consciências mais exigentes entregues à melancolia

⁷⁹ Vide A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation* (trad. do al. por A. Burdeau), Paris, P.U.F., 1943, t. I, pp. 264 e ss. A metáfora “le voile de Maya” sugere as aparências ilusórias do mundo, de acordo com os livros sagrados hindús (*Vedanta*).

de um desacordo ontológico insuperável entre si e o mundo, sem renunciarem, porém, à ativez de uma afirmatividade soberana:

Schopenhauer, como de resto todo o pensamento idealista, procura tornar positivo o carácter trágico de qualquer separação em relação ao todo. (...) No idealismo, portanto, o trágico é um processo de auto-afirmação (da liberdade, da ideia, do infinito) através da auto-aniquilação.⁸⁰

É que, em Schopenhauer, o mundo dos fenómenos, das coisas em si mesmas coincide com o seu conceito de *Vontade* – princípio essencialmente orgânico, cego e irracional –, alheio às exigentes condicionantes da ética, bem como aos seus postulados indeclináveis.

A vontade humana manifesta-se primeiramente na pulsão vital, no “querer-viver” (de modo semelhante, a matéria orgânica da planta é dotada de uma energia ou força vegetativa que interage com o meio, exercendo o instinto vital e reprodutivo, no animal, uma função análoga).

Deste modo, muitos dos desejos, inclinações e actos humanos só ilusoriamente se devem a uma vontade autónoma e supra-natural. Pelo contrário, ela é sobre-determinada pela natureza, quer física, quer psíquica.⁸¹

⁸⁰ Cf. Gianni Carchia, Paolo D’Angelo (dir.), *Dicionário de Estética* (trad. do ital. por A. Queirós e J. Correia Serra), Lisboa, Ed. 70, 2003, verbete “Trágico”.

Sobre os conceitos de vontade e representação em Schopenhauer, ver Jacques Taminiaux, *op. cit.*, pp. 121-143. Amplificando a noção de distanciamento ascético do mundo, Schopenhauer traça um itinerário psicológico e espiritual que vai do herói trágico aos místicos (cristãos ou budistas), suprimindo nestes últimos os próprios conceitos de vontade e representação, actuantes no ser humano comum. Numa excelente síntese desse estado atingido pelos místicos, escreve Taminiaux, a partir da obra prima de Schopenhauer: “Le plus haut renoncement n’est pas esthétique mais éthique: c’est l’ascétisme du saint qui s’est intimement délivré du vouloir-vivre. Dans ce détachement radical, est atteint un état que les écrits spirituels de tous les âges et de toutes les religions ont appelé “extase, ravissement, illumination, union à Dieu, etc” (...) En ce point, il n’y a plus “ni volonté, ni représentation, ni monde”, mais seulement “paix océanique de l’esprit.” (cf. *id.*, *ibid.*, p. 143).

⁸¹ Sobre as concepções schopenhauerianas de **livre-arbítrio** e **necessidade, vontade consciente e determinismo psíquico**, leia-se a sua obra *Contestação ao livre-arbítrio* (trad. do al. por Lurdes Martins), Porto, Rés-Editora, 2002, sobretudo pp. 19-97. Esta obra notável apresenta curiosas

Por outro lado, essa mesma vontade vai agindo sobre a existência humana como um mecanismo cego que a faz oscilar, alternadamente, entre o desejo, a insatisfação, a dor e o tédio, seguidos da busca de efémeros oásis ou de paraísos ilusórios, em infínitos ciclos negativos.

Acresce que tanto a crença no progresso e na civilização como a fé religiosa numa vida além-morte, libertadora e harmoniosa, são falaciosas, não constituindo portanto, para Schopenhauer, alternativa credível ou real ao sofrimento humano. O próprio suicídio não liberta o homem dessa engrenagem infernal que constitui a vontade de viver, contrariamente ao que supõe a maioria dos humanos, uma vez que

(...) quiconque se tue **veut la vie, il ne se plaint que des conditions dans lesquelles elle s'offre à lui**: ce n'est donc pas à la volonté de vivre qu'il renonce, mais uniquement à la vie dont il détruit en sa personne un des phénomènes passagers; et **c'est précisément parce qu'il ne peut cesser de vouloir qu'il cesse de vivre**, c'est en supprimant en lui le phénomène de la vie qu'il affirme son désir de vivre.⁸²

Restam, pois, duas vias aos seres humanos: o culto das artes – como meio de libertação do binómio desejo-sofrimento que os atormenta – e a renúncia ascética às ilusórias seduções da vontade de viver.

As primeiras revelam-se eficazes mas efémeras nos seus efeitos, sendo, além disso, a libertação pela arte uma via só acessível a certas sensibilidades aliadas a aptidões especiais para a contemplação pura e desinteressada do belo artístico⁸³.

afinidades com as teorias de Spinoza sobre liberdade e necessidade na condição humana, não tendo estas, contudo, uma projecção pessimista da existência. Na sua *Ética*, Spinoza faz da harmonia entre estas duas categorias na consciência moral fonte de “laetitia” ou, pelo menos, de serena conformidade, num misto de neo-estoicismo e de panteísmo.

⁸² Cf. Schopenhauer, *Le Monde*, livre IV, §69 (Burdeau, I, 416), cit. por J. Chevalier, *op. cit.*, p. 132. Os sublinhados são meus.

⁸³ Para Schopenhauer, com efeito, o acto de criação artística contém a virtualidade de se constituir como alternativa ao nada e à vertigem da total desesperança: “Car *il est bien d'autres moments*,

Somente a segunda via permanece, e o seu percurso sublime é coroado pelo carácter definitivamente apaziguador do exercício ascético – tal como o vemos realizado por monges e místicos –, aliado à prática da verdadeira caridade ou piedade. Para tal, é necessário despojar-se das ilusões da própria justiça humana,

(...) de cette morale même de **la justice qui n'est qu'un total des égoïsmes individuels** et garde intacte l'illusion d'une pluralité des êtres, **pour s'élever à la pitié**, ce fait étonnant, mystérieux, principe réel de toute libre justice et de toute charité vraies. **La pitié, privilège et marque propre de l'humanité, efface la ligne de démarcation qui, aux yeux de la raison, sépare totalement un être d'un autre**, en sorte que le mon-moi devient en quelque sorte le moi⁸⁴

Porém, a imensa maioria dos humanos – a qual não logra alcançar essa radical transfiguração da natureza inata (egóica e desiderativa), desconhecendo portanto a beatitude que dela deflui –, permanece prisioneira de sucessivos ciclos de desejo – temor-infelicidade próprios dos que ainda experimentam apego ao mundo das ilusões⁸⁵.

A um nível bastante superior, só acessível a uma certa elite de humanos que reflectiram profundamente sobre as vivências de inautenticidade inerentes ao fluxo da existência – filósofos e artistas, por exemplo –, restam o desencanto, o pessimismo e, na

qu'on nommerait les plus beaux de la vie, des joies qu'on appellerait les plus pures; mais elles nous enlèvent au monde réel et nous transforment en spectateurs désintéressés de ce monde: c'est la connaissance pure, pure de tout vouloir, la jouissance du beau, le vrai plaisir artistique; encore ces joies, pour être senties, demandent-elles des aptitudes rares: elles sont donc permises à bien peu, et, pour ceux-là même, elles sont comme un rêve qui passe; au reste, ils les doivent, ces joies, à une intelligence supérieure, qui les rend accessibles à bien des douleurs inconnues du vulgaire plus grossier, et fait d'eux, en somme, des solitaires au milieu d'une foule toute différente d'eux." Vide Vladimir Biaggi (prés.), "Schopenhauer", apud *Le Nihilisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, p. 101.

⁸⁴ Cf. J. Chevalier, *op. cit.*, p. 133. Esta interpretação fundamenta-se na obra de Schopenhauer intitulada *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, 1841 (2ª éd. Leipzig 186, pp. 190-198), ou, na sua versão francesa, *Les deux problèmes fondamentaux de l'éthique*. Os sublinhados são meus.

⁸⁵ "Entre les désirs et leurs réalisations s'écoule toute la vie humaine. Le désir, de sa nature, est souffrance; la satisfaction engendre bien vite la satiété: le but était illusoire: la possession lui enlève son attrait; le désir renaît sous une forme nouvelle, et avec lui le besoin: sinon, c'est le dégoût, le vide, l'ennui, ennemis plus rudes encore que le besoin." (Schopenhauer, *Le Monde*; cit. por V. Biaggi, *ibid.*, p. 101).

pior das hipóteses, o niilismo face às terríveis realidades do mundo, às injustiças e iniquidades constitutivas do agir humano e aos condicionamentos dificilmente ultrapassáveis que determinam boa parte das existências, impedindo-as de atingir níveis elevados de realização do humano, tal como os idealizaram religiões, espiritualidades, artes e filosofias⁸⁶.

Considerando ainda a reflexão schopenhaueriana relativa às diferentes artes – da arquitectura à poesia e ao drama –, tudo se conjuga, portanto, para que o filósofo atribua à tragédia uma faculdade de conhecimento quase iniciático.

Nessa medida, ele faz-nos tomar consciência do carácter negativo-múltiplo da vida humana, da consistência do sofrimento face à volatilidade da felicidade (essa espécie de não-ser) e da aspiração a uma existência outra – entrevista durante dolorosas **experiências privativas** –, que possa responder às concepções humanas de felicidade, justiça, bondade, pureza, na sua plena manifestação.

Por outro lado, a tragédia depura a consciência das falácias da vontade e das ilusões das suas representações relativamente aos conteúdos da existência, impedindo-a de permanecer num nível elementar de realização.

⁸⁶ Recorde-se a considerável influência do pessimismo schopenhaueriano sobre o pensamento e a sensibilidade ocidentais, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX: Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Maupassant, Unamuno, Kafka, Pirandello, Cioran, Ionesco, Beckett, entre tantos outros, sem esquecer a sua repercussão no Existencialismo e em todo o filão niilista que transversalmente os marcou. É que, como afirma ainda Chevalier, em última instância “Ce qui subsiste alors peut bien n’être que le néant aux yeux de ceux qui sont attachés à ce monde. Pour ceux qui ont réussi à s’en détourner en convertissant et abolissant la volonté, c’est notre monde actuel, en apparence si réel, avec tous ses soleils et ses voies lactées, qui n’est rien: *nichts*. C’est lui qui est le néant.” (Cf. *id.*, *ibid.*, p. 133).

Sobre esta ampla temática, existem obras de referência, tais como: A. Baillet, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France. 1860-1900*, Paris, Ed. Vrin; Vladimir Biaggi (prés.) *op. cit.*, caps. II, III, V; R. Jaccard, *La Tentation nihiliste*, Paris, P.U.F., 1991; D. Souche-Dagues, *Nihilismes*, Paris, P.U.F., 1996 (esta obra contempla estudos sobre literatura e pintura, na perspectiva do niilismo moderno); Cioran, *De l’inconvénient d’être né*, Paris, Gallimard, 1973; José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, vol. III, verbetes “Pesimismo” e “Nihilismo”.

Assim, a tragédia passa a ser “(...) também a metáfora por excelência do mundo, a figuração visível da sua essência injusta e da injustiça como sua essência”⁸⁷.

Como refere Nuno Nabais, se na edição de referência principal os exemplos de sublimidade referidos por Schopenhauer, para além dos fenómenos naturais grandiosos, belos ou assustadores, são o sublime ético manifestado no carácter – sobretudo nas personagens trágicas –, numa edição mais tardia⁸⁸ o filósofo, na senda do idealismo alemão e da sua estética do trágico, aproxima progressivamente a tragédia da experiência do sublime e de uma metafísica do pessimismo, à imagem da herança da dramaturgia romântica de Schiller, Lessing e Schelling⁸⁹. Assim, em Schopenhauer há sem dúvida um **vínculo ontológico e ético entre a vivência trágica e a experiência do sublime**.

É verdade que o sublime, em si mesmo, não é trágico, mas é inerente a algumas das suas manifestações, sobretudo no confronto entre valores superiores de diferente natureza – do qual um sairá sacrificado – e na majestosa abdicação, **pelos heróis do trágico sério**, de uma existência considerada indigna de ser prolongada na negação, tácita ou expressa, de certos valores inalienáveis ou intransaccionáveis de acordo com a sua consciência moral.

A exigência de tais valores por parte dos heróis e mesmo de certos espectadores da tragédia acorda, conseqüentemente, no seu espírito o anseio por uma existência humana e um mundo diferentes. Ora, para os crentes, eles existem, realizam-se integralmente numa dimensão de eternidade; todavia, para os não-crentes, apenas são entrevistados *a contrario*

⁸⁷ Vide Nuno Nabais, “Ontologia do sublime em Schopenhauer”, in *Metafísica do Trágico*, Lisboa, Relógio d’Água, 1997; o excerto transcrito encontra-se na pág. 53.

⁸⁸ Nesta edição (datada de 1844) de *O Mundo como Vontade e como Representação*, Schopenhauer acrescenta um novo volume com suplementos, entre os quais o filósofo atribui ao drama trágico uma pertença à estética do sublime e não à do belo. Cf. N. Nabais, *op. cit.*, p. 54.

⁸⁹ Sobre o drama trágico alemão e o vínculo ontológico-estético entre a tragédia e a experiência do sublime, vide Walter Benjamin, *Origem do Drama trágico alemão* (trad. do al. por João Barrento), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 101-169; Jean-François Courtine, “Tragédie et sublimité. L’interprétation spéculative de l’*Oedipe Roi* au seuil de l’idéalisme allemand”, in *Extase de la Raison. Essais sur Schelling*, Paris, Ed. Galilée, 1990; Pierre Hartmann, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Paris, P.U.F., 1997, pp. 33-164.

pela vivência da sua privação, a qual só cessará na morte, termo definitivo da vida⁹⁰. Eis por que,

Pour la conscience tragique, valeur authentique est synonyme de totalité et inversement, tout essai de compromis s'identifie à la déchéance suprême.

C'est pourquoi devant le oui ou le non, elle méprisera toujours le choix et la position intermédiaire, le peut-être, pour rester sur le plan de la seule valeur qu'elle reconnaît, celle du *oui* ou *non*, de la synthèse. L'homme n'est "ni ange ni bête", c'est pourquoi sa vraie tâche est de réaliser l'homme total qui intégrera des deux, l'homme qui aurait une âme *et* un corps immortels; qui réunirait l'intensité extrême de la raison *et* de la passion, l'homme qui, sur terre, est irréalisable.

(...) Car la véracité est elle-même la principale valeur absolue de la conscience tragique et elle implique la constatation du caractère insuffisant et limité de toute possibilité intramondaine.⁹¹

Daí, ainda, que o sublime possa estar presente no espaço puro de uma tela, uma escultura, uma ária musical, mas esse mesmo espaço não é suficiente para que o trágico se manifeste nas suas figurações e sentidos, pois ele precisa de **acontecimentos na duração**, os quais surgem e evoluem num processo de maturação que tem lugar necessariamente no tempo: cronológico, psicológico e diegético.

E terminaria esta reflexão – comentário sobre a filosofia do trágico e a filosofia trágica em Schopenhauer com uma última citação da sua obra magna, incidindo justamente na importância considerável da arte trágica para uma gnose das realidades e mistificações da condição humana.

⁹⁰ Nuno Nabais apresenta uma interpretação, que subscrevo na íntegra, deste ponto nuclear da filosofia do trágico em Schopenhauer: "No terror perante a existência em si mesma que a tragédia enquanto obra de arte produz naquele que a observa, o espectador sofre a conversão do sublime, acede à experiência do mundo como o irrepresentável da representação trágica, ou como o trágico da irrepresentabilidade do mundo. Dá-se o sentimento de uma outra existência para além da representação. A negação da vida é, em reverso, a afirmação de outra coisa que não a vida, a exigência de uma diferente forma de existência. E essa outra existência tem um modo muito próprio de se dar à intuição: ela deixa-se unicamente representar como uma *representação negativa* (cf. *ibid.*, p. 56).

⁹¹ Cf. Goldmann, *op. cit.*, p. 67.

Simultaneamente, é possível desde já encontrar similitudes entre aspectos do pensamento de Schopenhauer e o de algumas personagens trágicas de Anouilh (que analiso na Parte III) – sobretudo aquelas que, pelas suas exigências extremas de coerência e perfeição ético-existenciais, não encontram na vida e nem mesmo no amor recursos ou condições à altura de atingir a plenitude desejada, optando assim por diversas modalidades de renúncia à vida e à felicidade possíveis mas inaceitáveis.

(...) de même chaque tragédie réclame une existence tout autre, un monde différent, dont nous ne pouvons jamais acquérir qu'une connaissance indirecte, par ce sentiment même qui est provoqué en nous. Au moment de la catastrophe tragique, notre esprit se convainc avec plus de clarté que jamais que la vie est un lourd cauchemar, dont il nous faut nous réveiller. (...) Ce qui donne au tragique, quelle qu'en soit la forme, son élan particulier vers le sublime, c'est la révélation de cette idée que le monde, la vie sont impuissants à nous procurer aucune satisfaction véritable et sont par suite indignes de notre attachement; telle est l'essence de l'esprit tragique⁹²

Este pessimismo, que progressivamente se vai extremando na análise da realidade possível, pressupõe, assim, uma estrutura de valores e idealizações que impede a conciliação das duas forças em presença no conflito trágico, já que a força adversária representa por sistema a mediana sensatez das opções pragmáticas e/ou razoáveis e, consequentemente, ajustáveis à estrutura do vivível.

Aliás, o realismo patente nestas opções das personagens não-trágicas ou comuns é, com frequência, impermeável aos motivos metafísica e existencialmente operantes na vontade que os heróis trágicos evidenciam de renunciar à existência, nos parâmetros limitados ou inadequados em que ela lhes é proposta.

⁹² Cf. Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 244-245.

Convocando concretamente o teatro de Anouilh, protagonistas desta atitude, como Jeanne d'Arc, Thomas Becket, Thomas More, Antigone, Médée, Thérèse Tarde, Jeannette, Eurydice, todos, em diferentes modos e conjunturas, são confrontados com esse insustentável peso do relativo – pontuado de abdições e traições camufladas –, optando livremente por renunciar a uma existência que os decepcionou irreversivelmente, ou o faria num futuro próximo, caso capitulassem perante referenciais éticos ou metafísicos que lhe outorgam sentido e finalidade.

Schopenhauer, aliás, é bastante assertivo na forma como destaca este paradigma do trágico, muito mais tributário da injustiça essencial, ontológica, inerente à condição humana do que afecto a erros, faltas ou fatalidades decorrentes do fluxo acontecimental da existência individual e colectiva.

Como tal, ele participa desse movimento filosófico da “modernidade” que opera uma ontologização do trágico ou da tragicidade (juntamente com Nietzsche ou Kierkegaard), inscrevendo-o na própria condição humana como categoria do ser e, posteriormente, da existência⁹³.

Por seu lado, e já no século XX, Lucien Goldmann sustenta que o fascínio pelos superlativos e absolutos, acompanhado da recusa de concessões à mediania humana caracterizam o homem trágico por excelência, não obstante as suas análises e propostas de interpretação partirem, fundamentalmente, do universo jansenizante constituído pela filosofia trágica de Pascal e pelo teatro de Racine.

⁹³ É justamente em ordem a este paradigma acentuadamente ontológico do trágico que Schopenhauer ironiza uma certa demanda de “justiça poética” à tragédia, como se esta criação artística tivesse como finalidade compensar o mundo das suas iniquidades: “Demander au contraire à la tragédie qu'elle pratique ce qu'on nomme la justice poétique, c'est méconnaître entièrement l'essence de la tragédie, et même l'essence de ce bas monde. (...) Mais il n'y a que les esprits imbus d'un plat optimisme de protestant et de rationaliste pour réclamer cette justice dans le drame, et ne pouvoir y trouver plaisir sans elle! *Quelle est donc la véritable signification de la tragédie? C'est que le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence elle-même.*” Vide Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 264-266.

Contudo, abstraindo dessa particular concepção jansenista de um Deus extraordinariamente exigente mas obnubilado, expectante e não providencial, a concepção do homem trágico em Goldmann (face a si, ao outro e ao mundo) complementa, com claros benefícios, o contributo de Schopenhauer para uma leitura mais funda da mística da recusa em certas personagens trágicas anouilhianas.

Na verdade, Goldmann acrescenta veemência e complexidade ao espectro de atributos inerentes à personalidade e mundividência dos heróis trágicos em Anouilh, apesar do carácter agnóstico, anti-religioso ou simplesmente laico de alguns dos seus horizontes de referência (bem distantes da teologia negativa do Jansenismo).

Nesse sentido, nos heróis trágicos anouilhianos, esse olhar temente mas crente perante o divino é amiúde substituído por uma categoria transcendente identificada com a perfeição ou o absoluto de sentimentos e virtudes, tais como o amor, a amizade, a pureza, a bondade, a fidelidade.

O objectivo destas personagens consiste na mais inteira coincidência possível entre a essência idealizada e a sua manifestação existencial, já que a sua consciência trágica (como é óbvio, na modalidade do *trágico sério*) não transige com níveis intermédios de realização humana, ou seja, entre o tudo e o nada, os cumes e os abismos, a excelência e a recusa de existir.

Daí a insolubilidade dos conflitos gerados entre os valores do homem trágico e os do mundo – relativos, versáteis, conformistas na sua mediania e prosaísmo, como se espera de todo o intramundanismo pragmático e razoavelmente satisfatório.

De nombreuses formes de conscience religieuse et révolutionnaire ont opposé Dieu et le monde, les valeurs et la réalité; mais la plupart d'entre elles trouvaient néanmoins en face de cette alternative une solution possible, ne serait-ce que celle de la lutte intramondaine pour réaliser les valeurs ou bien celle de l'abandon du monde pour se réfugier dans

l'univers intelligible ou transcendant des valeurs ou de la divinité. La tragédie radicale refuse cependant l'une et l'autre de ces solutions, elle les trouve entachées de faiblesse et d'illusion, des formes – conscientes ou non conscientes – de compromis.

Car elle ne croit ni à la possibilité de transformer le monde et d'y réaliser des valeurs authentiques, ni à celle de le fuir et de se réfugier dans la cité de Dieu.⁹⁴

Em suma, para os heróis anouilhianos do *trágico sério*, cujas consciências, atitudes e decisões são muito semelhantes às do “homem trágico” de Goldmann, na mediania e na ponderação calculante de custos e benefícios dos valores e atitudes, não há existência viável que não implique simultaneamente degradação e capitulação aviltantes. Porém, ao constatarem a impossibilidade de conciliar a sua exigência radical de integridade com as flutuações, os equívocos e cumplicidades úteis da existência comum, acabam por recusá-la, afastando qualquer proposta de conciliação.

(...) L'homme tragique avec son exigence de clarté et d'absolu se trouve en face d'un monde qui est la seule réalité à laquelle il peut l'opposer, le seul endroit où il *pourrait* vivre à condition de ne jamais abandonner cette exigence et l'effort de la réaliser. Mais le monde ne peut jamais lui suffire.⁹⁵

Ora, deste *modus operandi* da consciência trágica – a suma importância da integridade da “pessoa” ética para a estrutura de sentidos, constituinte, aliás, de várias peças do *trágico sério* de Anouilh – resultam traços característicos da tragédia ou da peça trágica. Um dos mais essenciais consiste na insolubilidade dos conflitos entre as partes opostas, uma figurando as exigências do herói e a outra as do mundo, com os seus

⁹⁴ Vide Lucien Goldmann, “La vision tragique”, in *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959; o excerto transcrito encontra-se na pág. 60.

⁹⁵ Cf. Goldmann, *op. cit.*, p. 69.

interesses, leis e instituições próprios e relativos a personagens figurando a humanidade comum, mesmo quando pertença de uma certa elite sócio-cultural, incluindo a realeza: veja-se o exemplo das peças *Antigone*, *Thomas More* ou *Becket ou l'honneur de Dieu*, de Anouilh.

Por conseguinte, trata-se de uma insolubilidade essencial e não circunstancial, tributária da consciência e da vontade do herói trágico, as quais definem, por sua vez, a natureza e orientação da sua liberdade. É que esta não consiste numa pura virtualidade, espécie de faculdade vazia cuja orientação algo versátil ou contingente possa condicionar os conteúdos da consciência e da vontade.

Um dos argumentos a favor desta afirmação do carácter predominantemente volitivo e mental da liberdade é, aliás, a possibilidade de existência e manifestação destas duas faculdades humanas aliada a violência ou coacção sobre a liberdade que, como tal, se vê impedida de as converter em acções concretas.

No caso do herói trágico, essa coacção é exercida, quer pelo poder e vontade contrários do seu oponente, quer pelos próprios condicionamentos da natureza humana no âmbito da sua interacção com o mundo e os outros – condicionamentos esses que aquela personagem (tal como o homem trágico) rejeita liminarmente e em definitivo, por considerar que, de algum modo, profanam ou degradam o carácter arquetípico das suas idealizações, mesmo quando tal acção foi ou possa vir a ser realizada pela própria personagem.

Nesta última circunstância encontram-se personagens anouilhianas como Thérèse Tarde (em *La Sauvage*), Eurydice (na peça homónima) ou Jeannette, na peça *Roméo et Jeannette*, todas elas – apesar de alguma hibridez expectável nos registos linguísticos e tons – pertencentes a peças paradigmáticas do *trágico sério* em Anouilh.

Ao iniciar a sua reflexão sobre o que verdadeiramente distingue o trágico do não-trágico, Henri Gouhier convoca uma ópera tão querida do público como *Mme Butterfly* (de Puccini). A morte da protagonista é, sem dúvida, violenta e prematura e, nesse sentido, a atitude do espectador perante ela é de vívida emoção e consternação. Contudo, para Gouhier, “ce n’est ici qu’un fait divers mis en musique”⁹⁶.

Trata-se, portanto, de uma história pungente, com desfecho funesto e fortemente patético, mas não trágica. Segundo Gouhier, para que essa obra figurasse a categoria trágica, seria necessária a presença de uma transcendência em sentido lato, ou seja, uma realidade ou entidade com a qual o herói trágico se confronta e que ultrapassa as suas possibilidades ou faculdades em vista à superação ou resolubilidade do nó conflitual que ela introduz no seu percurso.

Inscrevem-se nessa condição, por exemplo, a conspiração divina que atinge Édipo e os seus pais biológicos, bem como a *Moira* ou Destino fatal que contorna todas as precauções e prudências humanas. De modo semelhante, a Providência divina ou um Credo religioso constituem manifestações da transcendência, relativamente à individualidade humana.

Enfim, a loucura – durante muito tempo considerada como manifestação de uma força sagrada – e os seus avatares – como essa modalidade da paixão amorosa que, provinda de uma ordem sobrenatural (mitológica ou outra), possui a vontade e acções dos heróis trágicos com a irreversibilidade de uma força sobrehumana –, constituem manifestações dessa transcendência peculiar a que se refere Gouhier. É o caso de heróis trágicos como Fedra, Medeia, Otelo, os quais, embora no exercício das suas faculdades, perdem a autonomia da consciência e da vontade.

⁹⁶Cf. H. Gouhier, “Tragique et Transcendance”, in *Le Théâtre et l’Existence*, Paris, Vrin, 1987, p. 34.

Também a Família enquanto grupo clânico, uma nação, constituem variantes dessa transcendência. Convocando aqui heróis trágicos anouilhianos como Thomas Becket e Thomas More, incluiríamos ainda nessas variantes uma Igreja como instituição de credos, desideratos e práticas comuns.

Por conseguinte, uma realidade nunca é trágica em si mesma, antes o é pela significação ou pelo sentido de que é investida.

Como consequência lógica, Gouhier exclui o absurdo da esfera de significações trágicas, pela simples razão de que “il est, par définition, ce qui n’a point de signification” e não aquilo que aponta para um sentido oculto ao qual a razão humana não poderia aceder, como uma transcendência sem rosto, nome, voz ou manifestação de qualquer ordem.

É que o absurdo tem, nas vivências humanas, uma realidade quase exclusivamente emotiva ou sentimental: experienciamos o sentimento do absurdo e as emoções que ele provoca em nós, mas do ponto de vista do sentido ele não apresenta qualquer compreensibilidade, imanente ou transcendente, provocando na consciência meros conflitos dramáticos – por muito dolorosa que possa ser a sua ressonância e niilistas as suas consequências nos planos psíquico e existencial. Escreve Gouhier:

(...) dans la légende grecque, l’absurdité est dépassée quand le hasard n’en est plus un et que les coïncidences déplorables renvoient à un autre plan d’existence où elles signifient un châtement; dans la perspective de M. Camus, il s’agit d’un pur malentendu, pur de toute signification. Vision essentiellement dramatique du monde, mais par absence de signification tragique: le véritable drame de l’homme est alors de ne pas être une tragédie ⁹⁷

⁹⁷ Cf. Gouhier, *op. cit.*, pp. 44-45. Vide ainda J. Jacquot (prés.), *id.*, “Tragique et Transcendance”, in *Le Théâtre Tragique*, Paris, Ed. du C.N.R.S., 1962.

Por outras palavras – e, nesse plano, Gouhier, Gabriel Marcel e Camus estão em uníssono –, não pode haver, em rigor, uma filosofia do absurdo, apenas um sentimento e uma estética do absurdo, pois constituindo-se a filosofia essencialmente através do pensamento racional e sendo, por outro lado, o absurdo aquilo que não é pensável ou que se não estrutura em enunciados semanticamente descodificáveis, não possui, em consequência, qualquer argumentação que o sustente.

Na melhor das hipóteses, as situações e questões que a literatura nihilizante de matriz existencialista identifica como absurdas teriam um sentido relativamente ao qual se perdeu o código de acesso. É isso que se passa numa parte do teatro de Anouilh (à semelhança de outros autores contemporâneos mas em que a dimensão do absurdo é muito mais expressiva).

No entanto, relativamente a esta noção de transcendência apresentada por Gouhier, é importante introduzir a restrição proposta por Paul Ricoeur (in *Esprit*, mars 1953), ou seja, a acção dela decorrente deve ter, para os protagonistas da peça trágica, efeitos disfóricos ou funestos: dor, infelicidade ou morte, já que o género épico tem também, como traços distintivos (para além do discurso poético), a liberdade dos heróis e o seu confronto com uma transcendência activa, com repercussões na acção dramática.

Um outro aspecto já aqui a florado e capital no fenómeno trágico – ao qual Gouhier, aliás, atribui particular relevância – é a relação que o trágico mantém com a liberdade e a fatalidade, esta última identificada por Gouhier com uma necessidade de ordem transcendente e, por conseguinte, fora do âmbito da previsibilidade científica.

Nous approchons ici de la question du destin. Le destin tragique est bien transcendance. Or le destin ne peut être tragique, à mon sens, que lorsque

cette transcendance est présente dans l'action de gens qui sont des êtres libres.⁹⁸

Enfim, estando o trágico ligado a um factor inevitável ou indeclinável – com ou sem adesão da vontade –, quanto menos a transcendência se identifica com o destino do herói trágico, isto é, quanto maior e mais determinante for o peso da sua liberdade, menor é e menos impacto terá sobre o espectador a dimensão trágica da obra teatral.

La relation qui correspond au mot transcendance implique une certaine différence d'ordre: si l'un des termes est la nécessité, l'autre est évidemment autre que la nécessité.

Il n'y a donc transcendance de la nécessité que par rapport à un être libre.

Il n'y a donc pas de fatalité sans liberté.

(...) Ainsi, la notion métaphysique ou religieuse de fatalité est radicalement distincte de la notion scientifique de déterminisme. Cette dernière semble bien être ce qui reste de la fatalité quand la nécessité se trouve dissociée de la transcendance et que, par suite, elle ne se pose plus en s'opposant à une liberté. Transcendance et liberté disparaissent en même temps, et le tragique avec elles.⁹⁹

Assim, Gouhier, ao pensar a tragédia antiga e a “tragédia cristã” (clássica) numa perspectiva diferencial, conclui que embora na primeira se privilegie o trágico do destino e na segunda o trágico da liberdade, tal não constitui de modo algum uma definição mas apenas uma tendência intencional. Existem, sem dúvida, “tragédias antigas” nas quais a preponderância do destino não impede que a acção trágica inclua a liberdade de opção, tal como existem “tragédias cristãs” em que a predestinação é mais actuante e decisiva do que a liberdade do protagonista¹⁰⁰.

⁹⁸ Cf. Jean Jacquot, *op. cit.*, p. 481.

⁹⁹ Cf. H. Gouhier, *Le théâtre et l'Existence*, pp. 49-50.

¹⁰⁰ Gouhier exemplifica estas duas tipologias, ao referir: “Il n'est pas question de nier qu'“en gros”

Em suma, para Gouhier, o nó górdio do trágico situa-se na presença de duas forças em confronto – liberdade e transcendência – e, seja qual for o espectro que esta última abranja, **o essencial é não ser considerada um fenómeno estritamente psico-fisiológico ou, em casos extremos, psico-patológico, explicáveis pela ciência e pelas leis do determinismo natural.**

Terminaria este périplo pelas teorias do trágico mais relevantes para a fundamentação dos sentidos e figurações do trágico sério nas peças de Anouilh, referindo brevemente o contributo de um último filósofo, a título de complemento da teoria da transcendência, de Gouhier.

Trata-se de Max Scheler, autor que coloca na esfera dos valores e sua relação a essência do trágico, e no confronto entre valores superiores (embora de grau diferente), a essência do conflito e emoção trágicos. Tal conflito pode emergir, de forma mais ou menos pungente, da consciência de uma só pessoa – o mesmo se aplicando, evidentemente, a personagens.

O que surge como essencial, na perspectiva de Scheler, é o facto de um dos suportes, real ou ficcional, dos valores superiores em conflito perecer necessariamente no decurso dessa conflitualidade ; ou seja, o “nó trágico” residiria nessa quase inevitabilidade da morte ou de qualquer outro desfecho destrutivo, como corolário do confronto de valores de evidente mérito, não obstante a diferença entre eles poder ir da mera razoabilidade à sublimidade.

la tragédie antique ne soit celle du destin: mais Eschyle, Sophocle, Euripide n'ont pas méconnu la valeur tragique du choix libre à l'intérieur même de la tragédie du destin. Il n'est pas davantage question de nier qu' "en gros" la tragédie chrétienne ne soit la tragédie de la liberté. Mais il faut avouer qu'une théologie élaborée avec l'outillage intellectuel des philosophes grecs a favorisé une certaine idée de la Providence ressemblant fort à un destin christianisé. Une fatalité bienfaisante reste une fatalité. Athalie est prise, comme Oedipe, dans une histoire écrite au ciel." (*op. cit.*, p. 54).

Quand nous saisissons immédiatement et expérimentons une activité qui, tandis qu'elle réalise une valeur élevée, en même temps et *par la même opération* enlève à cette valeur ou à une autre qui a avec la première un lien essentiel, la condition même de l'existence, c'est alors que l'impression du tragique est la plus complète et la plus pure.

(...) que nous voyions la noble orientation d'un homme vers les biens spirituels être à l'occasion la raison qui le fait échouer, et nécessairement, dans les mesquineries de la vie; que chacun, selon le mot de M^{me} de Staël, "possède les défauts de ses qualités"; que les mêmes traits de son caractère l'aient rendu capable de réaliser ce qu'il pouvait faire de mieux et en même temps aient entraîné la "catastrophe", voilà qui est éminemment tragique.¹⁰¹

Há, no entanto, um aspecto nuclear na relação do universo axiológico com o fenómeno trágico, ou seja, o devir temporal ou duração, sem o qual a tristeza, a gravidade, a serenidade e o sublime são possíveis, mas não o trágico.

Assim, pode contemplar-se uma paisagem triste, melancólica e grandiosa, uma escultura que seja a figuração da gravidade ou serenidade humanas, escutar a voz sublime de um tenor ou soprano; se, porém, se pretender interiorizar a percepção justa da tragicidade, deverá ter lugar uma determinada estrutura temporal que viabilize as suas maturações e manifestações plenas, não bastando, portanto, a estrutura espacial – tendencialmente estática – em que se manifestam as outras categorias referidas.

Le tragique apparaît dans la sphère du mouvement des valeurs, et il faut pour cela qu'il se passe quelque chose, que des événements se produisent. C'est dire que le temps où quelque chose se forme et a lieu, puis se perd et disparaît, est une condition de manifestation du tragique.

Le sublime – quoi qu'en dise Schiller – réside sous bien des formes dans l'espace pur et simple: mais le tragique, nullement. Des

¹⁰¹ Vide Max Scheler, *Mort et Survie. Le Phénomène du Tragique* (trad. do al. por M. Dupuy), Paris, Aubier-Montaigne, 1952, pp. 120-121.

tragédies seraient possibles dans un monde sans espace; mais non dans un monde intemporel.¹⁰²

Enfim, não obstante a sua profundidade e pertinência, as reflexões de Scheler enfermam de uma incidência quase exclusiva na axiologia e no choque de valores como domínios estruturantes do fenómeno trágico e elemento fundacional de referência na sua manifestação.

Em consequência disso, aspectos cruciais como a *hybris*, a finitude no plano do conhecimento e dos sentimentos, a culpa ou a culpabilidade, a inconformidade face às concessões a um mundo relativo e decepcionante, o carácter extremo e fatal das paixões, entre outras manifestações da tragicidade, permanecem obnubilados na proposta de Max Scheler.

¹⁰² Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 112-113.

Capítulo 2. Mutações culturais no conceito de *trágico sério*: de categoria ética e existencial a lugar-comum dos *media*

A classificação de tragédia foi adquirindo gradualmente uma aura ao mesmo tempo lúgubre e retórica, o tom vazio do falso dramatismo académico ou o trivial da notícia televisiva do acidente ferroviário. Contudo, para orientar o pensamento ético, menos supérfluo e menos complexado pelas instâncias esmagadoramente veneradas da ideologia contemporânea, creio que continua a ser uma categoria insubstituível. Por que será que a ética que não é irrelevante ou dogmática acaba por ser trágica?

F. Savater, *O Conteúdo da Felicidade*

No dia vinte e cinco de Novembro de 1970, cerca de duas horas antes da execução do suicídio ritual consignado no código heróico samurai (“seppuku”), Yukio Mishima, após uma noite de vigília em que conclui o quarto volume da famosa tetralogia *O Mar da Fertilidade*, deixa sobre a sua secretária um fragmento de papel com aquelas que serão as suas últimas palavras escritas: “A vida humana é breve, mas eu desejaria viver sempre”.¹⁰³

Nessas duas horas que o separam da morte, Mishima dirige-se ao edifício do Ministério da Defesa Nacional – para cujo recinto tinha convocado a presença de

¹⁰³ Os factos aqui mencionados, bem como os excertos transcritos, foram extraídos do belíssimo ensaio que Marguerite Yourcenar dedicou a Mishima, publicado pela Gallimard, com o título *Mishima ou la vision du vide* e que sigo na tradução portuguesa: *Mishima ou a visão do vazio*, Lisboa, Relógio d’Água, s.d., pp. 87 a 95.

numerosos jornalistas e exigido, pela força, a comparência de centenas de militares – e, erguendo-se sobre a balaustrada de uma varanda, grita aos presentes:

Vemos o Japão entusiasmar-se com a prosperidade e despenhar-se no vazio do espírito... Vamos restituir-lhe a sua imagem e morrer nesse acto. Como é possível que apenas se preocupem em viver, aceitando um mundo onde o espírito está morto?... (...)

Os protestos que se seguem a esta primeira invectiva, de carácter mais declaradamente político e militar, são interrompidos por palavras injuriosas e obscenas proferidas pela multidão que o escutava.

Segue-se, momentos depois, o suicídio ritual de Mishima (bem como o de Morita, seu jovem discípulo) na presença de alguns dos seus seguidores e do general comandante-chefe. Tinha quarenta e cinco anos e deixava uma obra que, por si só, encheria de glória a vida de qualquer escritor contemporâneo.

Importa agora voltar a atenção para as reacções da opinião pública face a esta opção trágica e heróica de Mishima, que só a sua Mãe suscitará palavras de comovida compreensão. O Pai e restante família terão atitudes convencionais e politicamente correctas; o primeiro-ministro tranquiliza-se a si mesmo e ao país declarando que o escritor “era louco”. É que, segundo consta, “este acto violento incomodou profundamente as pessoas instaladas num mundo que lhes parecia sem problemas. Tomá-lo a sério implicaria renegar a adaptação à derrota e ao progresso da modernização, assim como à prosperidade que se lhe seguira. Era preferível ver nesse gesto apenas uma mistura heróica e absurda de literatura, teatralidade e necessidade de fazer falar de si.”

Da fotografia de família tirada durante a cerimónia fúnebre, apenas um rosto convoca definitivamente a nossa atenção: o rosto do velho mestre de Mishima – Kawabata

–, prémio Nobel da Literatura no ano anterior; um ano depois destes trágicos acontecimentos, Kawabata suicidar-se-á por sua vez, prescindindo contudo do “seppuku”.

As imagens finais sobre as quais se fecha o ensaio de Yourcenar – duplamente terríveis pela sua tragicidade voluntária e indefectível e pelo realismo despojado com que são descritas –, mostram-nos duas cabeças decapitadas jazendo no escritório do general e desafiando, na mais irredutível nudez, todos os lugares-comuns do medo e da autopreservação. Pois que sentido pode ter, no mundo mediático onde as atitudes eticamente heróicas perderam todo o Sentido e cuja única dimensão do trágico que (re) conhece é a da catástrofe natural ou humana¹⁰⁴, a heroicidade trágica contida no gesto final de Mishima ou do seu velho mestre Kawabata?

Onde encontrar, na era do legado omnipresente do ruído, da imagem, da produtividade e do sucesso, a razão dos abismos e cumes do vazio que submergiram espíritos daquela estatura?

¹⁰⁴ Refiro-me, respectivamente, aos imprevisíveis cataclismos da natureza – que tantas vítimas provocam anualmente – e às guerras, genocídios, ou meros acidentes humanos (de trabalho, viação, etc.) responsáveis pela supressão cruel de milhões de vidas mas só impropriamente designados como “trágicos”. Posteriormente veremos porquê. Sobre o fenómeno da imanentização da imortalidade, operado no decurso da secularização hipertrofiada e redutora que caracteriza as sociedades contemporâneas pós-iluministas, atente-se na interessante reflexão de Robert Heilman: “We have taken the idea of eternity, which seems to persist fiercely in men like an instinct, and in the course of secularization have unconsciously transferred it from the spiritual to the biological realm. If we are aware of the increasing pull of the idea of immanent immortality, we can understand a growing obsession with disaster, the most acute reminder of mortality. Now disaster is the realm of quantity of life, tragedy of quality of life. If our fear of disaster, which is inevitable, so grows that it squeezes the tragic sense out of its due place, then we ignore or beg the question of quality. To say this is not to complain about the fear of death, which is a fact of life; the point is rather that the ending of life is not the sole imperfection of life, and that if we care only for amount of life and not for kind of life, we ask for trouble. The center of tragedy is not the death that may be inevitable, but what goes wrong within life, the wrong that man does, the doubleness that forbids perfect choices. Divided man faces fundamental questions of moral survival for himself and for society. To lose contact with tragedy, then, is to have a diminished sense of moral predicaments and of folly, pride, and self-deception, of all the “good man’s” flaws, as the source of catastrophe, and of the kinds of resistance to the movements of egoism, and of the remedial forces in human character.”. Cf. R. Heilman, *Tragedy and Melodrama – Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968, p. 27.

Porquê “a visão do Vazio” nesses dois seres que a natureza e a vida tanto cumularam de bens? – perguntaria a voz da era pós-moderna, cujos imperativos foram notavelmente analisados por Gilles Lipovetsky¹⁰⁵.

É verdade que as atitudes de total coragem e despreendimento da existência não perderam o seu magnetismo exaltante; perderam, porém, massivamente, a transcendência que assumiam para aquele que as protagonizava. Esse era verdadeira e etimologicamente um sujeito em relação – crente fiel de um universo de valores ou de uma Ética reconhecidos como anteriores e maiores do que o Homem, porque seu fundamento e finalidade inderrogável da sua existência.

Na sua realização máxima, foram esses os perfis e itinerários das figuras históricas e de algumas figuras mitológicas inspiradoras do teatro de Anouilh.

Bem pelo contrário, na designada era pós-moderna as atitudes em questão, esvaziadas de toda a transcendência e de uma relação de fidelidade para com a comunidade humana em que se inserem, surgem apenas individualizadas, circunscritas a uma técnica-corpo executante, *zombie* rodopiando sobre si mesmo num quadro tendencialmente narcísico. Nesse sentido, desafiar o perigo ou até mesmo a morte equivale a testar o nível de “performances” do indivíduo, ou seja, medir o grau de adequação do seu corpo (físico-mental) ao código de regras e técnicas que tipificam a excelência de execução de uma dada prova. Trata-se, pois, de uma mera equação matemática, cujos termos, como se sabe, se

¹⁰⁵ Aludo ao notável ensaio de Gilles Lipovetsky (trad. do fr. por Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria), *A Era do Vazio, Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d.), ao qual estas breves reflexões sobre a cultura contemporânea muito ficaram a dever. Sobre a natureza do vazio pós-moderno, escreve o Autor: “Todo feito de *indiferença*, o deserto pós-moderno encontra-se tão longe do nihilismo “passivo” e do seu deleite comprazido na inaniidade universal como do nihilismo “activo” e da sua auto-destruição. (...). O vazio do sentido, a derrocada dos ideais não levaram, como se poderia esperar, a mais angústia, a mais absurdo, a mais pessimismo. Esta maneira de ver ainda religiosa e trágica é desmentida pelo surto da apatia de massa, da qual as categorias de plenitude e decadência, de afirmação e negação, de saúde e doença são incapazes de dar conta. Mesmo o nihilismo “incompleto”, com os seus sucedâneos de ideais laicos, passou, e a nossa bulimia de sensações, de sexo, de prazer, nada esconde, nada compensa e, sobretudo, não esconde nem compensa o abismo de sentido aberto pela morte de Deus. A indiferença e não a infelicidade metafísica.” (cf. p. 35 et *passim*).

encontram ao mesmo nível: indivíduo – técnica – riscos – coragem – êxito – morte – corpo – mente são apenas modalidades dessa imanência onde tudo se inicia e consoma.

Por seu lado, no âmbito dos conceitos de trágico sério e tragédia, as mutações culturais são visíveis e substantivas: de uma ontologia ética – heróica e despojada –, em que se inscrevia o trágico clássico e romântico, passou-se, assim, a uma egologia frenética – relativista, ambiciosa e eticamente descomprometida.

Desse modo, a majestade supra-individual própria da cerimónia ritual da tragédia clássica, ou o culto romântico e pro-romântico da personalidade heróica dão lugar ao histrionismo narcisista da *performance* mediática ou ao experimentalismo fragmentário e inconsequente.

(...) é o processo de personalização – afirma Lipovetsky – que, esvaziando sistematicamente toda a posição transcendente, engendra uma existência puramente actual, uma subjectividade total sem finalidade nem sentido, entregue à vertigem da sua auto-sedução. O indivíduo, encerrado no seu *ghetto* de mensagens, enfrenta doravante a sua condição mortal sem qualquer apoio “transcendente” (político, moral ou religioso).¹⁰⁶

Como é evidente, esta neutralização ou dessubstancialização (termo muito caro a Lipovetsky) dos conteúdos é um dos valores pós-modernos da morte do Sentido – entidade transcendente, identificada ou não com Deus, que hierarquizava o todo, mantendo-o na sua órbita – operada na era contemporânea. Dela decorre, por sua vez, uma proliferação igualitária de sentidos menores e, posteriormente, a sua atomização à escala individual: é a privatização indiscriminada e amorfa de um *self-service* de sentidos que já não consagram

¹⁰⁶ *Id., ibid.*, pp. 58 e 63, respectivamente. Sobre o fenómeno da “personalização”, diz o Autor: “(...) o trabalho da personalização consiste em desarmar os antagonismos rígidos, as excomunhões e as contradições. O laxismo leva a melhor sobre o moralismo ou o purismo, a indiferença sobre a intolerância. Demasiado absorvido por si próprio, Narciso renuncia aos militantismos religiosos, desinveste as grandes ortodoxias, as suas adesões são efeitos da moda, flutuantes, sem grande motivação. (...) Neutralizando os *conteúdos* em benefício da sedução psi, o intimismo generaliza a indiferença.”

vida alguma, oferecendo-se ao “operador” segundo a mesma lógica de subjectivismo hedonista que caracteriza a chamada sociedade de consumo e os seus *media*.

Esta autêntica “mutação antropológica”¹⁰⁷, prosseguindo o seu curso independentemente das acções de resistência desenvolvidas por alguns grupos mais ou menos isolados e elitistas, anexa aos seus poderes domínios tão essenciais como a religião, a cultura, a política e as próprias relações humanas. Assim, se a sabedoria antiga (*sophia*) deu lugar ao mero conhecimento (*épistémè*) na era moderna, este, por sua vez, tende a dar lugar à informação-opinião (*doxa*) na era pós-moderna.

O ideologicamente correcto (divulgado já não de forma autoritária ou militante mas através de um discurso humorístico, insidiosamente normativo),¹⁰⁸ é a pertença ou integração sem problemas nos parâmetros da *normalidade* – finalidade única de todos os imperativos sociais pós-modernos, receosos de desvios ou “disfunções psico-sociais” que coloquem em questão o eudemonismo hegemónico.

Liberta agora dos velhos autoritarismos, mas também da incandescência idealista, a sociedade rende-se, assim, ao dirigismo “light” politicamente incolor e moralmente indolor.

Ora, esse vácuo de transcendência que se traduz, amiúde, numa humanidade perdida ou sem horizonte ético de pertença, reflecte-se já, com maior ou menor intensidade dramática e em diferentes contextualizações, nas obras de grandes autores trágicos e ou paratrágicos do século XX, com maior incidência naquelas que foram escritas na primeira metade do século e após a segunda Guerra mundial.

¹⁰⁷ Expressão utilizada por Lipovetsky, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁸ É, aliás, através deste mecanismo “terapêutico” que os imperativos presentes nos domínios estético e económico, tal como na área dos comportamentos afectivos, sócio-profissionais e espirituais, vão actuando como operadores de standardização, tanto mais assimilados quanto mais camuflados forem os seus processos de condicionamento mental e as suas representações sociais normativas, nessa espécie de engenharia de fluidos e voláteis que gere a mente global. Baudrillard fala de “modelos directivos” no interior de um sistema de “narcisismo dirigido”, in *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, pp. 171 – 173 (cf. Lipovetsky, *op.cit.*, p. 59).

De Kafka e Camus a Moravia, de Pirandello e Anouilh a Ionesco e a Beckett, de Marguerite Duras a Musil e Thomas Bernhard, entre outros, e não obstante as suas iniludíveis diferenças, é uma semelhante deflação do *ethos* humanista e heróico que invade e perturba as consciências.

Analisando a produção teatral de expressão francesa no período aqui em questão, Martin Esslin escreve, na sua arqui-famosa obra sobre o teatro do Absurdo:

Ce sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine est en gros le thème des pièces de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet et de celles des autres écrivains dont il est question dans ce livre. Cependant, ce que nous nommons le Théâtre de l'Absurde n'est pas le seul théâtre à traiter ce sujet. Un sentiment identique du non-sens de la vie, de l'inévitable dépréciation des idéaux, de la pureté des buts, inspire maintes oeuvres d'auteurs dramatiques tels que Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre et Camus lui-même.¹⁰⁹

De facto, diante de nós desfilam inúmeras personagens sem *areté*, medianas, medíocres ou mesmo abjectas e risíveis, figurando amiúde essa humanidade perdida ou sem horizonte ético de pertença e, algumas vezes, de uma vacuidade de consciência propícia à auto-satisfação acrítica.

¹⁰⁹ Cf. Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde* (trad. do ing., por M. Buchet, F. Del Pierre, F. Frank), Paris, Buchet-Chastel, 1971, pp. 19-20. Precisando a análise expressa na citação referida no texto, Martin Esslin acrescenta: "Le Théâtre de l'Absurde, toutefois, peut être considéré comme le reflet de ce qui semble être l'attitude la plus représentative de notre époque. Ce qui distingue cette attitude est le sentiment que les certitudes et les articles de foi du passé ont été balayés (...). Jusqu'à la fin de la Seconde guerre mondiale, le déclin de la foi religieuse fut masqué par les religions de remplacement, telles que la foi dans le progrès, dans le nationalisme et dans les différents leurres totalitaires. Tout ceci fut pulverisé par la guerre."- Veja-se ainda, a este respeito, meu artigo "Teatro do Absurdo" in *Cadernos de Teatro*, Coimbra, CITAC, 1996.

Neste horizonte de trevas pardas surgem, de quando em quando, figuras trágicas de grandeza e heroicidade sublimes¹¹⁰, mas o trilho incandescente que desenham no firmamento artístico adensa, por contraste, a visão global de rarefacção do Sentido, de medo e orfandade metafísicos na criatura humana, genialmente figurada, também, pelas artes plásticas, em especial a pintura e a escultura: recordem-se os trabalhos de E. Munch, J. Ensor, B. Buffet, F. Grüber, Max Ernst, A. Giacometti, entre tantos outros, precursores ou herdeiros – nessa outra figuração atormentada do humano –do Expressionismo figurativo germânico e eslavo.

Referindo-se à denúncia destas realidades feita por Mishima¹¹¹, na sua obra *Confissões de uma máscara*, Marguerite Yourcenar comenta:

A necessidade quase paranóica de “normalidade”, a obsessão com o descrédito social – que o etnólogo Ruth Benedict afirmou, com inteira razão, ter substituído o pecado nas nossas civilizações, sem nenhum proveito para a liberdade humana – surgem aí ilustrados quase a cada página (...).¹¹²

Se de algum modo privilegiei Mishima como paradigma deste repúdio crítico da condição pós-moderna, aliado a uma consciência acutilante da tragicidade contemporânea, é porventura por o considerar um caso-limite (como, a outro nível, o foram Nietzsche, Kierkegaard, Pessoa, Rilke) de interacção dramática entre o pensamento ideal – destruído

¹¹⁰ Tais figuras são, como veremos, extraordinariamente importantes no teatro de Jean Anouilh, mas a sua aparição ir-se-á rarefazendo a partir da década de cinquenta, ou seja, quando o trágico sério ou heróico cede progressivamente o lugar ao paratrágico anti-heróico e por vezes farsesco, equivalente ao da “infra-tragédia”, de acordo com a terminologia de Jean-Marie Domenach. Cf. Domenach, *Le Retour du Tragique*, Paris, Seuil, 1967, pp. 254 - 278.

¹¹¹ Trata-se de um pequeno livro de carácter marcadamente autobiográfico, no qual Mishima retrata a juventude japonesa de 1945 –1950, já fortemente ocidentalizada e reflectindo, portanto, os novos “slogans” culturais e civilizacionais da segunda metade do século.

¹¹² Cf. M. Yourcenar, *op. cit.*, p. 18.

ou irrealizável – e a realidade – considerada inconsistente, asfixiante, invivível, apesar dos sempre possíveis ficcionamentos do *amor fati*.

Em consonância com Mishima, embora de horizontes ideológicos diversos e sem o seu extremismo heróico-trágico existencialmente consumado, estão, naturalmente, os autores atrás referidos, entre vários outros de igual importância.¹¹³

As alegorias de Kafka ou de Ionesco, por seu lado, constituem acima de tudo denúncias da massificação repressiva, concentracionária e reificante do ser humano, denegado enquanto alteridade e suprimido como liberdade e mistério que nada, em definitivo, anula. Aliás, uma especial afinidade entre os dois levará Ionesco a dedicar a Kafka um ensaio onde toda esta problemática está bem patente. Nele, sentimento do absurdo da vida e visão do vazio espiritual ou metafísico do homem pós-moderno equivalem-se:

Est absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante.¹¹⁴

E que dizer do insuperável sentimento de exílio desses eternos náufragos do Ser que povoam as obras de Beckett e de Thomas Bernhard? No seu romance-monólogo intitulado justamente *O Náufrago*, este último escreve:

As nossas bibliotecas são como que presídios em que encerrámos as nossas sumidades de espírito (...). E infeliz daquele que, condenado por ter cometido o crime maior, tente a evasão e consiga fugir, porque logo o desgraçam e o lançam no ridículo, essa é que é a verdade. A humanidade sabe proteger-se de todos os chamados grandes de espírito, dizia ele,

¹¹³ A este respeito, veja-se, por exemplo, entre outras obras de síntese: R.-M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes 1900 – 1963*, Paris, Albin Michel, 1959. Ch. Moeller, *Littérature du XX^e siècle et Christianisme*, I, *Silence de Dieu*, Paris, Casterman, 1964. Pierre de Boisdeffre, *Les Écrivains de la Nuit ou la littérature change de signe*, Paris, Plon, 1973; *id.*, *Métamorphose de la littérature*, 2 vol., Paris, Alsatia, 1963.

¹¹⁴ E. Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 232.

pensei. O espírito, onde quer que surja, é logo dominado e aprisionado, e, como é natural, logo lhe apõem o carimbo de *espírito negativo* (...).¹¹⁵

Quanto a Beckett, se Anouilh tão lucidamente viu na sua peça *En Attendant Godot* (1953) “les *Pensées* de Pascal mises en sketches et jouées par les Fratellini”¹¹⁶, poder-se-ia em consonância acrescentar que a sua obra teatral actualiza os *Pensamentos* de Pascal e o *Livro de Job*, revisitados pela cinematografia de Bergman e de Chaplin com acentos da dramaturgia de Achternbusch.

O teatro de Beckett é uma verdadeira antologia viva da condição paratrágica do Homem do século XX – débil sobrevivente do teocídio, testemunha espectral do genocídio –, essa mesma condição que Camus diagnosticara em *Le Mythe de Sisyphe* e que se traduzia, para a humanidade, num radical sentimento de estranheza e de absurdo face à vida.

Nesta linha de pensamento, e com notável acuidade, o filósofo contemporâneo Jean Grenier comenta:

L’absence de toute croyance en l’Absolu n’a pas abouti en Occident à cette sagesse purement humaine qui a été celle d’Épicure et de Confucius. Elle a creusé un vide, rendu plus sensible par l’abandon d’une religion tendue vers l’Infini. Elle a conduit l’homme à la recherche d’un Absolu négatif, si l’on peut appeler ainsi ce que nous avons nommé “nihilisme actif”, etc. Ce n’est pas du tout un humanisme. L’*indifférence* est donc devenue une source d’action et d’action violente, contrairement à ce qu’elle fut dans l’Antiquité.¹¹⁷

Por seu lado, Pirandello, quer como dramaturgo, quer como novelista, coloca-nos perante um mundo feito de personagens menores e heróis débeis que, confrontados com a

¹¹⁵ Th. Bernhard, *O Naufrago* (trad. do al. por Leopoldina Almeida), Lisboa, Relógio d’Água, s.d.

¹¹⁶“(les Fratellini sont le nom d’une célèbre dynastie de clowns.)”. A citação de Anouilh, bem como esta observação explicativa, foram extraídas do estudo de J. Bersani *et alii*, *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982, p. 482.

¹¹⁷ Vide Jean Grenier, *Absolu et Choix*, Paris, P.U.F., 1961, p. 80.

adversidade e o infortúnio, suscitam no espectador-leitor, alternadamente, compaixão e riso amargo, afastando-se, sem equívoco possível, da figura do herói trágico clássico – vencedor moral mesmo no seio da derrota.

Desse modo, a obra de Pirandello é, também a esse nível, precursora não só de parte do teatro de Anouilh como do “teatro do Absurdo”, na medida em que nela a (para)tragicidade da condição humana ganha em patético e em humor negro o que perde em transcendência: a dor já não eleva moral e / ou espiritualmente o (anti-)herói e o espectador-leitor, lançando-os antes nos confins da sua descrença ou insignificância. Órfã de Deus ou de qualquer divindade, sem uma axiologia credível, a consciência humana revela-se agora mera mobilidade e inconsistência, perplexa entre múltiplas identidades, só na imagem e funções sócio-profissionais encontrando alguma fixidez estrutural, cujo preço é, contudo, uma ancilose letal da perspectiva teleológica da existência.¹¹⁸

Enfim, o teatro de Anouilh, mesmo quando a dramatização do risível da vida e do humano descai para um certo realismo social “boulevardier” ou “farceux”, aparentemente alheio a problematizações metafísicas e inquietações existenciais, configura uma vasta e polimorfa postulação trágica e paratrágica da condição humana que potencia, por isso mesmo, a coexistência não só de géneros teatrais diversos, como a miscigenação de categorias estético-dramáticas tradicionalmente estanques, tais como a farsa trágica (ou antes, paratrágica), o melodrama burlesco, a comédia negra, bem como as peças que figuram o trágico sério e que, neste estudo, directamente nos convocam.¹¹⁹

A sacrifício da vida (possível) ao ideal (invivível) realizá-la-á Anouilh literariamente numa parte significativa do seu teatro, testemunhando desse modo a sua

¹¹⁸ Para uma perspetiva filosófica do pensamento e humor pirandellianos, veja-se, por exemplo, a obra de J. Chaix-Ruy, *L. Pirandello. Humour et Poésie*, Paris, Ed. Mondiales, 1967 e respectiva bibliografia crítica.

¹¹⁹ Sobre a questão dos géneros teatrais e categorias dramáticas, veja-se, por exemplo, Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'Existence*, chs. I e VII, Paris, Vrin, 1987.

dissidência relativamente ao espírito do tempo, na dimensão imanentista, hedonista e / ou niilista que constitui um dos vectores da cultura contemporânea.

E, a essa luz, subscrevo inteiramente estas duas observações críticas:

On sait que Jean Anouilh est un homme écoeuré, révolté, intimement blessé par l'effondrement des valeurs.¹²⁰

Cette secrète blessure qui confère au théâtre de Jean Anouilh tant de désenchantement et de pitié, tant d'amertume et de cruauté, qui le nimbe d'une telle beauté poétique, le sacre *dramaturge du refus*.¹²¹

Como aspecto focal deste capítulo, cumpre-me apresentar agora algumas reflexões sobre os “faits divers” funestos ou terríveis – impropriamente designados como “trágicos” pelos *media* e grande público – e sua relação com as manifestações do trágico consagradas pela tradição cultural mais erudita.

Sabemos já que a postulação ética e o primado da metafísica sobre as flutuações acontecimentais e volitivas da existência humana no tempo são determinantes para a estruturação da consciência trágica; esta, por sua vez, é convocada a responder *tragicamente* às diferentes situações-limite que se lhe apresentam.

É nessa medida que se pode afirmar haver um perfil, um carácter trágico, no qual uma Necessidade (de ordem superior) e uma Vontade (na essência, inderrogável) confluem, sem que se possa, contudo, considerar os heróis e heroínas trágicos como vítimas de uma fatalidade exterior, a qual, alienando-os, os anulasse enquanto sujeitos auto-determinados e (relativamente) livres. Não se trata, portanto, de condicionamento ou determinismo, mas antes de uma disposição optativa decorrente de uma dada visão do Humano e da existência, adstrita a uma clara e substantiva hierarquização de valores –

¹²⁰ M. Cournot, *Le Monde*, 5 décembre 1976, apud Bernard Beugnot (prés.), *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier Frères, 1977, p. 106.

¹²¹ Paul Blanchart, “Anouilh ou le Sauvage”, *Théâtre*, 3e cahier, 1945, apud *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, p. 106.

encontrando-se o instinto de preservação vital na base dessa pirâmide (a contra-corrente de todo o ultra-darwinismo social, de Herbert Spencer a Richard Dawkins).

Partindo destes pressupostos, pode concluir-se que o personagem / herói trágico *é* a sua própria opção trágica, opção essa que o levará à pura perda amiúde em pleno conhecimento de causa – característica assaz escandalosa, sobretudo para o senso comum, condicionado para a pertença à mais entediante de todas as sociedades, como afirma E. Cioran: a actual *sociedade de proprietários*.

Bem diferente é a situação das vítimas de acidentes / crimes fatais ou de catástrofes (naturais ou infligidas pelo homem), pois em tais circunstâncias a liberdade de consciência e a auto-determinação deliberativa dos indivíduos são radical e por vezes definitivamente anuladas, sem estes terem sido, sequer, confrontados com a possibilidade temporal ou circunstancial de as exercer nessas situações-limite.

Daí decorre, logicamente, uma dissemelhança capital entre os protagonistas de uma acção trágica e as vítimas dos acontecimentos nefastos tão divulgados pelos *media*, já que nestes a *necessidade* é por inteiro extradeterminada, dependendo da conjugação fatal de factores meramente externos, com os quais as vítimas não tiveram pontos de contacto (logo, não pactuaram) a não ser os que a própria contingência pode determinar, ou seja: o condicionamento a circunstâncias espaço-temporais ao alcance de forças ou factores mortíferos inelutáveis, porquanto, na maioria dos casos, nem mesmo se debatem ou tomam inteira consciência do seu poder destrutivo.

Em consequência, não se opera apenas uma restrição do campo da vontade e da liberdade mas a sua radical supressão, criando tal facto, na consciência colectiva, um forte sentimento de orfandade metafísica e mesmo cósmica, acompanhado de angústia face ao carácter aleatório e potencialmente generalizado de toda a destinação funesta, sendo certo

que, nesta categoria de acontecimentos, ela não depende de qualquer predisposição heróico-trágica dos seres malogrados.

Nesse sentido, pode colocar-se uma hipótese interpretativa curiosa de um certo imaginário colectivo: conceber a existência actuante de um Destino particular, atribuído por critérios misteriosos a indivíduos específicos, poderia exercer de algum modo a função de catalisador das energias nocivas ou mortíferas do universo, “designando-se”, marcando-se alguns com o selo de vítimas propiciatórias de melhores augúrios para os restantes mortais.

Daí o misto de mal-estar e (cruel) alívio alegadamente experimentado pelo espectador comum dos “faits divers” funestos, como se sentisse confusamente que um certo equilíbrio universal – tecido de boa fortuna e de infortúnios – fosse repostado através desses episódios terríveis e dessas vítimas distantes e “anónimas”. Por outras palavras, para o imaginário colectivo dir-se-ia que um desígnio misterioso, racionalmente inacessível mas *necessário*, presidiria a todas estas mortes e catástrofes, atribuindo-se assim, supersticiosamente embora, um Sentido à injustiça constitutiva do mundo e da condição humana ou, no mínimo, favorecendo a ilusão de um menor grau de aleatoriedade nos acontecimentos, tão temíveis quanto irremediáveis.

Georges Mauclair, ao estudar a estrutura do “pensamento natural”, reconheceu nele princípios míticos relacionados com as noções de destino e fatalidade, amiúde integradas no acontecimento trágico, cuja função seria preencher a fissura (inquietante) entre o significante e o significado desse mesmo acontecimento, tornando mais acessível o insondável. Salvaguardadas as evidentes distâncias, também nas sociedades modernas se criaram equivalentes mecanismos de neutralização ou apaziguamento.

Daí a premência recíproca, nos *media* e no indivíduo comum – de falar, divulgar, comentar, a fim de fazer ecoar à exaustão o acontecimento funesto, na tentativa de o

exorcizar subtraindo-o tanto quanto possível à materialidade brutal e muda própria da violência gratuita, da fatalidade sem sujeito, do destino divorciado de qualquer acto volitivo, ou até reactivo, por parte das vítimas.

Com efeito, escreve Mauclair,

nommer, c'est déjà rassurer: les termes "destin" et "fatalité" (qui, dans l'économie de la langue, jouent un rôle analogue au *manitou* des Algonquins (ou au *mana* des Polynésiens), n'ont d'autre fin que de donner un simulacre de sens à l'inexplicable et, par là, d'annuler symboliquement son pouvoir de désintégration.¹²²

Esta tentativa de adequação tranquilizadora às zonas da mente humana mais vulneráveis à angústia está, porventura, na origem da generalização universal do trágico – de categoria ético-filosófica e estética a categoria da experiência humana –, desde que esta envolva as ideias de morte ou de acentuado infortúnio, associadas, de preferência, a uma ocorrência inesperada ou prematura, ainda que as causas possam ser naturais e cientificamente explicáveis.

É verdade que géneros teatrais como a comédia, a farsa, o drama também se generalizaram na linguagem comum e mediática, servindo de designação a situações do quotidiano que frequentemente se pretendem conotar como pejorativas ou menores, quer testemunhando falta de seriedade no exercício de uma profissão ou cargo, quer evidenciando a impreparação emocional dos protagonistas de uma dada situação, convertidos em ridículos histriões ou desajustadas personagens de melodrama.

Contudo, o termo *tragédia* é, sem dúvida, o mais ubíquo mas também, por esse motivo, aquele que tem sido mais sujeito à erosão semântica e à pauperização conceptual,

¹²² Vide Georges Mauclair, *Le mana quotidien*, Paris, Anthropos, 1970, p. 239; cit. por Alain Riffaud, *L'Espace Tragique. Recherche sur le Tragique et son expression poétique et dramatique*, Thèse pour le Doctorat, Univ. de Paris – Sorbonne, Paris, 1990, p. 22.

devido ao seu (ab)uso generalizado e sem qualquer rigor, em contextos comprovadamente inadequados.

Num estudo notável consagrado à tragédia e ao melodrama, Robert Heilman tece justamente diversas considerações sobre o uso popular do termo *tragédia* ou, pelo menos, a sua aplicação em contextos não literários nem filosóficos ou estéticos e, acima de tudo, sem preocupações de rigor académico.

Começando por usar um certo humor relativamente às motivações colectivas do uso excessivo do termo “tragedy”, Heilman acaba por criticar a distorção da identidade própria deste conceito, alertando o leitor para o risco de mutilação da capacidade humana, a curto-médio prazo, para apreender o largo espectro de sentidos, sensibilidades e vivências inerentes a uma compreensão global do fenómeno trágico.

Whatever the causes, *tragedy* is an indispensable word. It corresponds to an area of experience whose inevitability we do not question. Tragedy is an experience that we would avoid if we could; *tragedy* is a word that we like to have within reach. It is a “popular” word. (...)

Further, *tragedy* is a “good” word; it has status; we instinctively seek it out, enjoy familiarity with it.

Words with statu are popular, and popular words, like much-used clothes, are liable to distortion – a straining and stretching of the seams, with a consequent loss of shape and even identity.¹²³

(...) *Tragedy* is cheap because it has become a gross word for every kind of misfortune, and we lack terms to distinguish these misfortunes according to human meaning fulness. This is to say that we do not have the concepts by which apparently similar experiences may be distinguished from one another.¹²⁴ If experiences are not distinguished,

¹²³ Veja-se Robert B. Heilman, “Tragedy and Disaster: Assumptions”, in *Tragedy and Melodrama, Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968, pp. 5 – 6.

¹²⁴ Uma tal confusão ou indiferenciação conceptual e acontecimental surge diariamente nos *media* e imprensa cor-de-rosa, caracterizando acidentes mortais de vária ordem (de anónimos ou de colunáveis), desaires sentimentais, financeiros, entre outros, a que não falta, por vezes, uma certa componente de ridículo. O mesmo autor refere exemplos de confusão óbvia entre o trágico e o funesto, grave ou horrível.

some of them, at least, are not understood; if they are not understood, there is a sense in which they are not even experienced. The confusion extends beyond verbal haziness and begins to interfere with fundamental clarity of mind. If *tragedy* is capable of referring precisely to an experience that can be discriminated from all others, however similar they look, then by losing this specific image in the general warehouse of shocking unpleasantnesses we risk having a troublesome misconception of the nature of the word and of ourselves.¹²⁵

Heilman, cuja concepção do trágico é manifestamente neo-aristotélica – sublinhando, a meu ver de forma excessiva, factores como a decisão nefasta, o erro de avaliação, a paixão auto e / ou hetero-destrutiva, enfim, a *Falta* dos heróis trágicos enquanto motores da tragédia –, propõe então o termo “disaster” para abarcar todos os infortúnios terríveis: acidentes fatais, homicídios, doenças mortais, catástrofes de várias ordens.

Trata-se de um termo que, subtraindo-se a qualquer conotação de trivialidade, exclui simultaneamente, da sua categoria, os acontecimentos nefastos (reais ou ficcionais) que implicam o concurso activo dos seus protagonistas na destinação trágica que sobre eles impende, ou seja, o exercício consciente do seu arbítrio na determinação da situação trágica em análise.

Num *item* intitulado “Tragedy and Disaster”, Heilman é bastante claro acerca dos sentidos da terminologia adoptada:

The original literal sense, an undoing by hostile action of the stars, makes *disaster* exactly right as a metaphor for misfortunes, bad luck, inimical blows from others – in a word, all the injuries and unhappiness that can or are believed to come from without, that are not invited by us but imposed upon us, that make victims of us, and that let us feel guiltless.

¹²⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 5 - 6.

(...) I shall use *tragedy* and *disaster* to denote these areas of experience that, though sometimes subtly intertwined, may always be theoretically distinguished. As Albert Guerard has put it, “the tragic attitude lays the blame not on the stars but on ourselves;...”¹²⁶

Enfim, segundo Heilman, na medida em que ao trágico ou à tragédia são inerentes a responsabilidade e a culpa (simples ou colectiva) pela falta ou erro que se encontram na sua origem, então o acontecimento trágico implica a “inevitabilidade do moralmente evitável”.

Paralelamente, um desastre ou acidente fatal, seja qual for a sua proporção e impacto,

takes on the coloring of tragedy when it is morally avoidable and when we look at it in such terms. The *morally* avoidable accident can be guarded against not by better equipment and new electronic devices, but by a state of mind which is anterior to all technical practices, that is, an adequate sense of reality. The accident need not happen, for an ever alert sense of human limits and liabilities can create an order of conduct that makes for self-preservation. But the accident does happen because, in that division of personality in which tragedy originates, other motives are more powerful and blot out the course to safety. Because we know the urgency and relentlessness of these motives, we can speak of the inevitability of the avoidable.¹²⁷

Esta disseminação pouco criteriosa do conceito de trágico em toda e qualquer experiência destrutiva ou funesta opera, necessariamente, um considerável desgaste na especificidade do trágico enquanto fenómeno e categoria da existência, desessencializando-o, convertendo-o em mero efeito lamentável da contingência, ao

¹²⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 22 - 23. A indicação bibliográfica completa, referente a esta última citação, encontra-se na nota 16 do cap. I da obra supracitada e é a seguinte: Albert Guerard, *Thomas Hardy*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949, p. 152.

¹²⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 30.

mesmo tempo que coloca a tónica na desresponsabilização, no quase completo vazio da consciência de si relativamente ao(s) indivíduo(s) vitimado(s), de algum modo conferindo-lhes uma espécie de estatuto objectal, de passiva alienação aos fluxos e refluxos da arbitrária ordem acontecimental.

Julgo, aliás, ser a percepção dessa objectalidade – ora racional, ora intuitiva – que está na origem da necessidade premente de nobilitação, sentida pelos *media* e por familiares ou amigos, dos indivíduos atingidos por acidentes ou crimes fatais, catástrofes, genocídios, sobretudo em circunstâncias cuja temporalidade vertiginosa não lhes proporcionou o exercício da lucidez, da vontade ou do livre-arbítrio, antes expondo-os passivamente à acção de uma vontade malévola, individual ou colectiva, ou à *Necessidade* mais determinista – aquela que não poderia, sob circunstância alguma, não ser.

Ora, se admitirmos que o ser humano, segundo as palavras de Jules Monnerot, “peut se soustraire au tragique”¹²⁸, a colaboração das faculdades humanas implícita nessa afirmação já não é expectável nas circunstâncias acima aludidas. Tal facto gera nos indivíduos reacções psico-emotivas tendencialmente compensatórias deste *deficit*, desta lacuna, amiúde experienciados como suprema incongruência da condição humana: a vitória injusta, sobre a vida, do cego mecanismo determinista.

Em suma, o fenómeno de generalização da tragicidade a lugar-comum tende, justamente, em grande parte, a nobilitar essa injusta e aleatória condição¹²⁹, resgatando-a, ao mesmo tempo, do anonimato ou do esquecimento¹³⁰.

¹²⁸ Cf. Jules Monnerot, *Les lois du tragique*, Paris, P.U.F., 1969, p. 79.

¹²⁹ Os outros motivos dessa generalização, respeitantes a uma alteração de paradigma mental e cultural, foram por sua vez analisados na primeira parte deste capítulo.

¹³⁰ Heilman refere esta atitude, rejeitando-a embora como depauperante da nobreza conceptual e ontológica associada à verdadeira situação trágica do homem: “In the very sound of *tragedy* there is a note of dignity, a scent of nobility, an aura of the heroic, that we want to claim; in enrolling ourselves as tragic, we gain a better statu in emotional life, we become upper-class sufferers. We forget that the dignity sought has its roots in knowing ourselves and enduring the penalties that our choices invoke, and that it cannot come from sudden death or lesser blows from an unfriendly or careless world. We do not see that, by borrowing the word *tragedy* for the bruises of fortune or

Reconhecendo embora o zelo didático e a pertinência de alguns esclarecimentos conceptuais em Heilman, considero excessivo, porque redutor e desajustado, o binarismo do seu pensamento analítico relativo às situações existenciais caracterizadas como trágicas. Discordo, assim, dessa classificação binária que atribui uma espécie de estatuto de exclusividade trágica a situações em que os protagonistas, por via de inadvertência, erro ou falta, caem num infortúnio muitas vezes fatal – infortúnio esse que, segundo o autor, poderia ser evitado com o concurso harmonioso do livre-arbítrio e da lucidez; portanto, uma liberdade devidamente esclarecida, em ordem à plena responsabilidade, neutralizaria as condições – circunstâncias favoráveis ao advento do trágico.

Ora, existem diversas situações trágicas decorrentes de combinações de factores que excluem a falta, o erro ou a culpa como componentes necessários do acontecimento trágico, demonstrando assim que a vida não tem apenas a amplitude das planificações das nossas faculdades intelectivas e volitivas. Bem pelo contrário, e com frequência, ela regista a magnitude de factores aleatórios, contingentes ou decorrentes do poderoso arbítrio de terceiros, refractários a qualquer resistência que não tenha o seu termo na morte.

Se convocarmos o paradigma das vítimas dos sistemas de Auschwitz-Dachau ou do Camboja de Pol Pot, não será difícil concluir que ele não se enquadra nas categorias ético-jurídicas adstritas à responsabilidade do acto voluntário, da falta intencional ou sequer do erro mais ou menos inconsciente dos sujeitos vitimados.

O primeiro sistema, como é conhecido, acantonava nos campos de extermínio os seus “recrutados” por pertencerem a minorias étnicas consideradas párias (ciganos) ou odiadas e possuindo avultados bens para confiscar (judeus); ambas eram úteis, porém, quer como força de trabalho escravo, quer como cobaias de diversas experiências científicas, até à “solução final” de que ficaram os estigmas também na frieza dos números.

malice, we eventually erode the dignity away.”. Cf. Heilman, *ibid.*, p. 28.

No caso do segundo sistema – a bárbara ditadura campesina de Pol Pot –, as suas vítimas eram escolhidas entre os cidadãos mais diferenciados, urbanos e instruídos. Fossem adultos, recém-nascidos, jovens ou idosos, todos eram “culpados” de pertencer às categorias humanas diabolizadas pelo fanatismo torcionário dos *khmers* vermelhos que, contra toda a racionalidade, desejavam servir o ditador que os comandava. Em contrapartida, auferiam a ilusão de participar de uma identidade superior, na razão directa das torturas e aviltamentos a que sujeitavam os condenados, antes de lhes infligirem a morte.

Sabe-se hoje que o genocídio perpetrado pelos *khmers* vermelhos provocou cerca de dois milhões de mortos¹³¹.

Admitamos o princípio de que o trágico, num expressivo número de situações, resulta do confronto sofrido e/ou mortífero entre dois poderes: o **poder** de uma **liberdade**

¹³¹ Sobre os horrores do Camboja de Pol Pot, que a História ainda não julgou devidamente, existe um documentário notável, de Ivete Carneiro, publicado na revista *Notícias Sábado*, de 3-1-2009, intitulado “A lágrima de Chan ainda não secou”. É dele que irei transcrever alguns passos da maior relevância para a questão agora em análise: “A ÚNICA LÁGRIMA é de Chan Kim Srun. No peito, o número 462 do ano de 1978. Foi marcada a 17 de Maio. No colo, o filho de meses, adormecido. No rosto, o terror silenciado. E a lágrima. Porque melhor do que ninguém sabe o que faz ali. Espera para morrer. Da pior forma. Ali é Tuol Sleng. S-21: S de Segurança. Prisão. A colina venenosa. O monte daqueles que carregam a culpa. A culpa de um crime imperdoável: viver. (...) Tuol Sleng era Tuol Svey Prey, um liceu, berço da formação de intelectuais, um cancro a aniquilar na visão tresloucada do líder dos kmers vermelhos. Como o foi tudo o que havia na civilização que encontrou no dia 17 de Abril de 1975: os carros, os correios, os bancos, o dinheiro. Significavam a divisão entre ricos e pobres. Significavam a dualidade entre o mundo urbano dos intelectuais e o mundo rural dos camponeses. Significavam o mal. E o mal para Pol Pot, nascido Saloth Sar, acabou, a prazo, por ser tudo. Tudo. (...) Chan Kim Srun cometeu a traição de ser casada com um líder dos kmers vermelhos. Daqueles que Pol Pot sonhou terem perdido a sua confiança. Por um olhar menos frontal, uma sobrancelha erradamente erguida, um relance de opinião. Não se sabe. Foi preso e morto. Mas a erva daninha, é sabido por todos os camponeses, quanto mais pelo líder de todos eles, tem de ser destruída pela raiz. A família, a mulher, os filhos, mesmo os inocentes. A detida 462 chora porque sabe que ninguém escaparia dali. Os outros, milhares a perder de vista em paredes de sala de aula, estão apenas aterrorizados. Os mais novos – e são muitos de 15, 16 anos, menos – conseguem, alguns, esboçar um esgar de sorriso para a câmara. A inocência é sobretudo isso, se não for mesmo a de não ter feito mal nenhum. (...) Naquele dia de Janeiro de 1979, os vietnamitas encontraram na S-21 sete sobreviventes, um deles ex-“combatente”. E um cenário de horror. Registado para o futuro, nas paredes, corpos degolados sobre os leitos, poças de sangue no xadrez das salas de aula (...) SÃO ROSTOS QUE DOEM. Dizem os documentos encontrados na S-21 em 1979 que terão sido uns 10.500. Diriam os documentos destruídos que falta contabilizar aí uns dois milhares de bebés e crianças e disseram depois os historiadores que, afinal, passaram por ali 15 mil a 17 mil pessoas. Rostos anónimos.”

volitiva e um **contra-poder** de **destinação**, inscrevendo-se este na ordem da necessidade, da fatalidade ou de uma outra liberdade volitiva que, a termo, oprimem o primeiro até um ponto limite, coincidindo este frequentemente com a morte. Teremos então de concluir pela existência de situações humanas de grande densidade trágica, as quais não se pautam harmoniosamente pelo quadro conceptual de referência ao trágico adoptado por Heilman.

Bastará, aliás, uma análise mais ponderada às complexas circunstâncias, atrás referenciadas, que determinaram a destinação dos prisioneiros dos campos de extermínio, para se aferir do carácter tendencialmente elitista e extremado das suas posições críticas; dir-se-á que, na sua perspectiva, a ausência de culpa ou falta nos protagonistas trágicos impede, por si só, a sua pertença à categoria do trágico, operando-se correlativamente uma espécie de “despromoção” à categoria de meras vítimas passivas de desastres, catástrofes, acções terroristas de efeitos imediatos, ou seja, sem as complexas componentes e modulações permitidas pela **duração**.

Em rigor, o que distingue, na minha perspectiva, os **fenómenos – acontecimentos trágicos** daqueles que identifico como **paratrágicos** – pese embora a sua violência terrível, o choque emocional e ético provocado pela injustiça ou aleatoriedade brutais dos seus efeitos, o sentimento enlutado e a revolta para com a vulnerabilidade da condição humana que ambos materializam – são os factores **tempo**, **lucidez** e interacção volitiva, concretizados em diversas **actividades de consciência** e no exercício de uma **vontade activa**, em ordem ao **enfrentamento ético** da situação trágica, numa relação desigual mas indeclinável de interlocução e/ou intervolição. Desigual, contudo, e também por esse motivo ineficaz perante as diversas figurações que a morte assume nesse confronto.

Ora, em desastres ou catástrofes como os que decorrem, por exemplo, de acidentes fatais de viação, homicídios colectivos, fenómenos naturais imprevisíveis, os factores tempo e lucidez normalmente estão ausentes ou têm uma incidência mínima e, por maioria

de razão, os factores vontade reactiva e enfrentamento ético nem sequer se colocam em tal contexto. Deste modo, não parece, em rigor, possível classificar a situação e os protagonistas neles envolvidos como plenamente trágicos, considerando o espectro de sentidos e o *modus operandi* agregados a esta categoria. Inscrevem-se, todavia, parcialmente nela, devido às circunstâncias e consequências adstritas a tais situações e protagonistas: a supressão, com carácter insólito, violento e definitivo, dos sonhos, projectos, realizações, laços familiares e afectivos, alegrias e memórias em indivíduos que a não desejavam nem esperavam, e cujo contra-poder de reacção eficaz à adversidade (mortal) que os vitimou é manifestamente diminuto ou mesmo nulo.

Em consequência, e aplicando os conceitos de Ferrater Mora (desenvolvidos em I.1) relativamente às proporções de ser e sentido numa dada realidade, pode afirmar-se que, nestes casos, existe uma menor densidade na significação trágica dos fenómenos – acontecimentos em questão, muito embora, na perspectiva puramente humanitária (supra-conceptual), eles tenham uma dimensão equivalente aos que considero plenamente trágicos.

Há, pois, nestes últimos fenómenos em apreço, um menor coeficiente de vectores de sentido e traços característicos do trágico; porém, o que de trágico aí se manifesta não deve, a meu ver, ser classificado como **infra-trágico**¹³² mas antes como **paratrágico**.

Não existe um trágico qualitativamente inferior a outro: o que existe, de facto, é uma tragicidade abordável a partir de menos vectores de sentido, ou seja, cuja magnitude não logra alcançar uma visão holística da humana tragicidade. É que o seu acontecer advém quase exclusivamente do exterior, está como suspenso dessa exterioridade, tecida

¹³² Trata-se de uma designação decorrente do conhecido conceito de **infra-tragédia**, desenvolvido por Jean-Marie Domenach e aplicado, aliás, a obras de dramaturgos como Ionesco e Beckett. Cf. *id.*, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, pp. 254-278.

em complexas mas plausíveis causalidades da Natureza, da Guerra ou da Falibilidade humana.

Verifica-se, desse modo, que as análises utilizadas para identificar o paratrágico se revelam insuficientes, redutoras perante a nebulosa de sentidos que assistem ao trágico integral, ou seja, aquele que, em consonância com os factores atrás enunciados, ocorre, em maior ou menor grau, com a participação activa do(s) sujeito(s) de tragicidade, demarcando-se estes, manifestamente, da condição de meras vítimas.

Comte-Sponville, num breve ensaio consagrado à Justiça, desenvolve uma reflexão notável sobre o exercício da justiça, da coragem e da solidariedade em situações-limite, como as do quotidiano em campos de concentração. Nela demonstra que, mesmo nessa circunstância, nem todos os indivíduos – sujeitos de tragicidade – foram vítimas passivas ou vulneráveis colaboracionistas de um sistema que havia sido montado para o aviltamento e a destruição da estrutura moral dos indivíduos, antes mesmo de os aniquilar fisicamente.

Com efeito, muitos mantiveram a lucidez crítica, o sentido ético da responsabilidade por outrem e da inter-ajuda (naturalmente, sem omitir a existência de diversos contra-exemplos de acções iníquas, baseadas nos interesses do proveito próprio).

Esta e outras situações-limite similares comprovam a não suspensão da consciência ética, do livre arbítrio ou da força de reacção (pese embora o restrito nível de incidência destes últimos), relativamente aos indivíduos sobre os quais se abate o jugo da destinação trágica que os transcende, sem por esse facto os neutralizar ou emudecer.

Fundamentando as suas reflexões em testemunhos de sobreviventes convocados por escritores como Todorov, Primo Levi ou Robert Antelme, Comte-Sponville escreve:

(...) também nos campos de concentração havia justos e havia patifes, ou melhor, era possível (...) ser mais ou menos justo e alguns foram-no, muitas vezes à custa da própria vida, heroicamente. Sacha Petcherski,

Milena Jesenska, Etty Hillesum, Rudi Massarek, Maxymilian Kolbe, Else Krug, Mala Zimetbaum, Hiasl Neumeier... Acaso devemos fazer como se jamais tivessem existido? E quantos outros, menos heróicos, foram apesar de tudo mais justos do que poderiam ter sido, ou mesmo do que teriam interesse em ser, se se tratasse apenas da sua sobrevivência? (...) Combate de todos os dias, de todos os instantes, contra os guardas, contra os outros presos, e contra si mesmo. Quantos heróis desconhecidos? Quantos justos esquecidos? Quem, por exemplo, sem o testemunho de Robert Antelme, se lembraria de Jacques, o estudante de medicina?¹³³

Parece clara, assim, a conclusão contrária à preconizada pelos utilitaristas, inspirados ou não em Hume, ou seja: a funcionalidade não pode confundir-se com a Justiça e o Bem, que eles identificariam, em tal circunstância adversa, com o útil ou conveniente para o sujeito da destinação trágica. Tal não significa que o bem comum e a utilidade pública não promovam a exigência e exequibilidade da justiça, mas esta, claramente, não se confina ou esgota nos primeiros.

Como também argumenta Comte-Sponville, argumentação que cabalmente subscrevo, se a utilidade

(...) constituísse inteiramente a justiça, deixaria de haver justiça e injustiça. Não haveria mais do que o útil e o prejudicial, o interesse e o cálculo: a inteligência bastaria à justiça, ou melhor, faria as vezes dela. Mas não é esse o caso e aí estão os justos para no-lo recordar, mesmo perante o pior.¹³⁴

¹³³ Cf. *id.*, “A justiça”, in *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, Lisboa, Presença, 1995, pp. 87-89. Comte-Sponville cita ainda parte do depoimento de Antelme, extraído da obra *L’Espèce Humaine*, Paris, Gallimard, 1990, p. 94 (aqui transcrito em tradução portuguesa): “Se fôssemos ter com um SS e lhe mostrássemos Jacques, poderíamos dizer-lhe: “Olhem para ele, vocês fizeram este homem apodrecido, amarelento, o que mais se deve assemelhar àquilo que vocês pensam que ele é por natureza: o detrito, o dejecto e conseguiram-no. Pois nós dizemo-vos o seguinte, e que deveria fulminar-vos, se o “erro” matasse: vocês permitiram-lhe tornar-se o homem mais acabado, mais seguro dos seus poderes, dos recursos da sua consciência e do alcance dos seus actos, o mais forte. (...) Com Jacques, vocês nunca ganharam.” (cf. *id.*, *ibid.*, p. 88).

¹³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 89.

Eis por que, dimanando do trágico de imperativos histórico-ideológicos, de opções ético-metafísicas e ou predisposições psíquicas, há sem dúvida um adensamento de sentidos que o investem de uma sacralidade –religiosa ou laica – dificilmente inscrita nos fenómenos ou acontecimentos paratrágicos.

Paralelamente (como veremos em II.3), este conceito de **paratrágico** pode aplicar-se com interesse, acrescido embora de um certo grau de complexidade, a certas peças de Anouilh bem como de outros dramaturgos, contemporâneos ou não. Trata-se de obras que participam, em alguns sentidos e figurações, da categoria do trágico, sem contudo o serem no pleno das suas dimensões. De algum modo, estamos perante uma tragicidade “defectiva”, se entendermos aqui o conceito de “defectividade” como semelhante ao que caracteriza certas modalidades verbais, sem que por esse motivo percam o estatuto morfológico que a Gramática lhes consigna.

As implicações da tragicidade plena, embora não coexistam, naturalmente, numa única peça trágica, só se encontram nas obras onde pontifica o **trágico sério**, sem prejuízo de nelas se observarem, por vezes, personagens, situações, registos de linguagem ou outros elementos mais consentâneos com variantes modernas do tragicómico (tais como a comédia negra ou a farsa trágica) ou avatares, por vezes sublimes, do melodrama ou do drama com desfecho trágico.

Enfim, de acordo com a ordem de critérios que tem vindo a ser exposta, será que Hamlet pode considerar-se verdadeiramente um herói trágico? Ou, apesar de a vários títulos admirável, a sua excessiva hesitação ética e psicológica, os seus intermináveis dilemas inoperantes não o aproximarão mais do herói de um drama de desfecho trágico múltiplo?

Por maioria de motivos, Romeu e Julieta, cujas separação e morte, apesar da sua densidade patética, até certo ponto são acidentais – ou seja, efeito da pura contingência

circunstancial –, não serão antes heróis de um melodrama sublime igualmente com desfecho trágico¹³⁵?

Penso que as respostas possíveis a estas como a outras questões do mesmo âmbito serão sem dúvida apaixonantes mas dificilmente irrefutáveis, sobretudo porque as tragédias homónimas colocam, tal como *Édipo Rei* (de Sófocles), um dos problemas filosóficos mais complexos e, em parte, insolúveis: a existência ou não de *fatalidade* e suas relações possíveis com os conceitos de *liberdade*, *necessidade* e *vontade*, “(...) porque não se trata de um história de crime e castigo, mas de tragédia do destino do homem, que é mais impressionante, se a vítima é envolvida nele contra vontade (como Agamémnon) ou sem saber (como Édipo)”¹³⁶.

¹³⁵ Conhece-se já a posição de Hegel relativamente às tragédias da subjectividade, modalidade a que pertence grande parte das tragédias de Shakespeare. Contemporaneamente, destacaria as posições de Susan Sontag, embora em certos passos enfermem de uma perspectiva algo redutora; por exemplo, no tocante à pretensa incompatibilidade entre as visões trágica e cristã dos acontecimentos no mundo e à exclusão das perspectivas que associam a crença em “valores inalienáveis” à tragédia, enquanto seu componente essencial. Num artigo intitulado “A morte da tragédia”, a autora afirma a dado passo: “Se o destino de Édipo era representado e vivido como trágico, não é por ele ou o público acreditarem em “valores inalienáveis”, mas precisamente porque esses valores tinham sido ultrapassados por uma crise. (...) Não é a inalienabilidade de “valores” que é demonstrada pela tragédia, mas sim a inalienabilidade do mundo. (...) No mundo projectado pelo judaísmo e pelo cristianismo, não há acontecimentos arbitrários autónomos. Todos os acontecimentos fazem parte do plano de uma divindade justa, boa, providencial; toda a crucificação deve ser coroada por uma ressurreição. Toda a catástrofe ou calamidade deve ser vista ou como conduzindo a outra muito maior ou então como castigo justo e adequado plenamente merecido pelas vítimas. Esta adequação moral do mundo afirmada pelo cristianismo é precisamente o que a tragédia nega. A tragédia diz que há catástrofes que são plenamente merecidas, que existe uma injustiça fundamental no mundo.” Mesmo considerando que esta obra foi publicada pela primeira vez em 1966, as posições dos teólogos mais notáveis do século XX eram já conhecidas e divergiam, desassombadamente, desta leitura simplista e quase “tridentina” das causas segundas. *Id.*, *apud Contra a interpretação e outros ensaios* (trad. do ing. por José Lima), Lisboa, Ed. Gótica, 2004, pp. 181-182.

¹³⁶ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, “A tragédia”, in *Estudos de História da Cultura Clássica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 392.

Capítulo 3. Trágico e paratrágico no Teatro de Jean Anouilh: breve cartografia genológica e intertextual

Jean Anouilh sait bien le lien qui l'attache aux grands tragiques classiques et qu'il a touché le fond même de la tragédie humaine: le heurt des deux conceptions, ou comme il dit, le conflit des *deux races*, tel qu'on le voit chez Racine et plus gros chez Corneille: ceux qui collent au bonheur médiocre et immédiat de la terre, ceux de la vie, et ceux qui cherchent, ceux que fascinent les trésors d'heroïsme, de renoncement, de l'au-delà, de quelque façon qu'ils l'entendent, ceux de la mort.

F.-B. Barrère, "Le Théâtre Noir de J. Anouilh",
Critique de chambre.

C'est ce que l'époque entière ressent de plus en plus; une profonde satiété de l'exclusivement humain, une profonde aversion, voire même une véritable répulsion, inspirée par tout ce qui est exclusivement humain, s'empare d'elle: de plus en plus devient sensible notre course au néant complet, et nous sentons de plus en plus que la vie perd tout sens et toute valeur quand l'homme ne peut s'élever à l'aide d'une puissance supérieure, ni faire de soi plus et mieux que ne l'exige la simple existence immédiate.

Rudolf Eucken, *Le Sens et la valeur de la vie*.

Um dos autores que, nas últimas décadas, se interessou pelo controverso domínio dos estudos genológicos, Jean-Marie Schaeffer, afirmou um dia que, de entre todas as áreas abrangidas pela teoria da literatura, a dos géneros literários constituía, sem dúvida, uma das mais nebulosas, ou melhor, na qual as definições teóricas estritas e delimitativas, a partir de características semânticas e modos de enunciação específicos, por exemplo, seriam mais problemáticas.

Não cabe no âmbito deste trabalho (já em si tão extenso) tecer considerações teóricas sobre problemas inerentes aos estudos genológicos, havendo aliás, nesse domínio, uma interessante e relativamente recente bibliografia ao nosso alcance.¹³⁷

Contudo, a história da literatura a partir do Romantismo (e até mesmo já na segunda metade do século XVIII) é bem elucidativa do carácter flutuante, proteico ou rapsódico que inúmeros objectos literários (do *corpus* de estudo ocidental) passaram a ter do ponto de vista genológico.

Longe vão os tempos, portanto, em que os géneros eram definidos de acordo com propriedades absolutamente estanques, constituindo uma espécie de “identidade substancial” com finalidades específicas ou, por outras palavras, aquilo que Schaeffer designou também como “*démarche essentialiste à paradigme biologique*”¹³⁸.

Bastará recordar as assertivas e subversivas tomadas de posição de Diderot, em *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), de Beaumarchais, em *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) e de Victor Hugo, nos “Préface” de *Cromwell* (1827) e de *Ruy Blas* (1838) ou ainda de Émile Zola, em *Le Naturalisme au Théâtre* (1881); reflectir crítica e

¹³⁷ Entre outros, naturalmente, alguns estudos merecerão destaque: G. Genette *et alii*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. “Points”, 1986; Miguel G. Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libras, 1988; Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire*, Paris, Seuil, Coll. “Poétique”, 1989; D. Combe, *Les Genres Littéraires*, Paris, Hachette, 1992; A.-M. Boyer, *Éléments de littérature comparée. III – Formes et Genres*, Paris, Hachette, 1996; David Mortier (prés.), *Les Grands Genres Littéraires*, Paris, Ed. Honoré Champion, 2001.

¹³⁸ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 20.

intertextualmente sobre estudos de reconhecida importância e hoje já clássicos, na área da história e crítica comparadas dos diferentes géneros teatrais¹³⁹, para tomarmos consciência das metamorfoses, expansões, hibridismos ou rupturas de paradigma operadas na **tragédia**, no **drama**, na **comédia** e seus respectivos sub-géneros.

Assim fortemente contextualizados histórica e esteticamente, é expectável que a “natureza” dos géneros seja instável, sujeita a mutações, e só partindo desse pressuposto se pode aceder plenamente às significações explícitas e implícitas num dado género literário e teatral.

S’il en est ainsi, les noms de genres ne doivent nullement être stables par rapport au modèle théorique. On sait très bien la dérive historique qui a été celle des termes tragédie ou comédie. Il en découle évidemment que, pour reprendre une expression de Clayton Kolb, un genre n’est souvent définissable que dans un contexte historique restreint: “Dès lors qu’on admet que les genres sont des institutions, il faut abandonner tout espoir de les définir, sinon de manière partielle et pour des contextes spécifiques” (...)

Tout ceci ne signifie pas que les noms de genres sont arbitraires, ni qu’il n’existe jamais de critères constants (transhistoriques, du moins pour autant que nous puissions en juger) permettant de regrouper des textes sous un nom identique.¹⁴⁰

¹³⁹ Refiro-me a obras como: Michel Lioure, *Le Drame, de Diderot à Ionesco*, Paris, A. Colin, 1973; Jacques Morel, *La Tragédie*, Paris, A. Colin, 1964; Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, A. Colin, 1964; M.-C. Canova, *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993; J.-M. Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995; John Orr, *Tragic Drama and Modern Society. Studies in the social and literary theory of Drama from 1870 to the Present*, New Jersey, Barnes & Noble Books, 1979; Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1983; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

¹⁴⁰ Cf. Schaeffer, *ibid.*, pp. 19-20 e caps. 1 e 2. Cf. ainda Clayton Kolb, “The Problem of Tragedy as a Genre”, in *Genre*, vol. VIII (3), 1975, p. 251.

Daí que seja de toda a pertinência a distinção, proposta por Todorov, entre “genres théoriques” e “genres historiques”, precisando ainda que “De toute évidence, les genres historiques sont un sous-ensemble de l’ensemble des genres théoriques complexes.”¹⁴¹

É essa historicidade de certos géneros – presente sobremaneira na tragédia – que fundamenta, aliás, o notável e controverso estudo de George Steiner sobre a “morte da tragédia”. É que, na sua óptica, a tragédia alimenta-se essencialmente da **presença do divino**, e isso quer na mitologia greco-latina, quer na metafísica cristã, mau grado o seu compreensível interregno durante a Idade Média.

Essa centralidade do divino inicia a curva do seu declínio, como se sabe, a partir do Renascimento, acentuando-se posteriormente o seu ocaso com o Iluminismo e, mais decisivamente, nos dois séculos seguintes, (como vimos) por uma confluência de factores determinantes sobre os quais existe um consenso mais ou menos pacífico, tal como sobre o ocaso da tragédia, no mesmo período histórico-ideológico.

Elle est morte à présent parce que Son ombre ne tombe plus sur nous
comme elle tombait sur Agamemnon, sur Macbeth ou sur Athalie.

Ou peut-être la tragédie a-t-elle simplement changé de style et de
convention.¹⁴²

Na minha perspectiva, dá-se “apenas” uma mudança de paradigma relativamente à **transcendência**, ou seja: da divindade mitológica ou do Deus judaico- cristão como entidades de referência máxima, opera-se uma clara deriva (e, numa fase posterior, ocaso), dando lugar já com o ideário e estética iluministas, e depois ao longo do século XIX –

¹⁴¹ Cf. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, “Points”, 1976, pp. 10 e ss; do mesmo autor, veja-se ainda “L’origine des Genres”, in *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁴² Cf. G. Steiner, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. Folio / Essais, 1993, p. 344 et passim. Vide ainda: J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967; Michel Meyer, *Le Comique et le Tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 2003.

liberal, burguês e eudemonista –, à supremacia da subjectividade, originando a denominada “tragédia privada ou íntima”, preferencialmente de índole burguesa.

O centro de gravidade trágico desloca-se, assim, do espaço das entidades públicas que sobredeterminam o “destino” do herói ou, melhor dizendo, a sua destinação existencial (Religião, Estado, Corte), para as instâncias privadas (o eu face ao(s) outro(s), seus semelhantes, na luta pela felicidade), no seio da célula familiar ou de um ou vários grupos sociais.

Por outro lado, tal como o canto lírico na ópera, o verso, enquanto modo de enunciação na tragédia clássica, actuava claramente como dispositivo de distanciação entre o público (prosaico, mesmo se aristocrático) e o universo poético-heróico dos protagonistas trágicos.

Bem diversamente, a prosa, enquanto modo de enunciação dos protagonistas da “tragédia privada ou íntima”, tende a reforçar a aproximação ou mesmo a familiaridade entre o espaço do público e o espaço cénico, o quotidiano horizontal e prosaico dos espectadores e o tempo vertical, fulgurante e tendencialmente absoluto das personagens trágicas.

Bastará comparar, no tocante à natureza dos diálogos, as peças *Hamlet*, ou *Andromaque* e *Phèdre* (de Racine), com *A Gaivota* (de Tchékhov) ou *Rosmersholm* (de Ibsen) para reconhecer a considerável dificuldade, por parte de Ibsen e Tchékhov, em transmitir, com os mais escassos recursos das suas dramaturgias, uma atmosfera trágica convincente e não apenas patética ou pungente, como tantos dramas e melodramas de oitocentos.

Com efeito, em *Rosmersholm*, no teatro de Tchékhov ou no teatro de Anouilh, entre outros, assistimos com frequência a representações do quotidiano de uma família ou de um grupo social, nas quais o tempo transcorre sem pressa, sendo assim natural a interferência,

em cena, das mais elementares carências humanas (fome, sede, sono, indolência, insegurança ou medo) a par de atributos, louváveis ou condenáveis, próprios dos antigos heróis trágicos.

Não será, desse modo, um fenómeno casual o facto de no teatro de Anouilh o *trágico sério* estar representado, sobretudo, por peças que ora revisitam grandes figuras míticas da tragédia grega, ora fazem ressurgir, dos solenes mausoléus que a História lhes ergueu, personagens da estatura de Joana d’Arc, Thomas Becket e Thomas More, as quais, para além da sua relevância política, ofereceram as suas vidas como penhor de fidelidade à *Revelação* cristã e à “honra de Deus”, segundo a feliz expressão anouilhiana.

A aura trágica de que se revestem todas essas figuras e personagens constitui, *a priori*, um poderoso contributo para a atmosfera e sentidos inerentes à categoria do *trágico sério* figurada nessas peças.¹⁴³

Tal facto compensa, em larga medida, a mistura contrapontística de tons, de registos de língua provenientes de diversos estratos sociolectais e, evidentemente, a supressão do verso, ainda quando um certo registo poético se mantém.

Esse equilíbrio, a meu ver magnífico, conseguido por Anouilh na maior parte das suas peças trágicas, dá a ver ao espectador – leitor as virtualidades da linguagem comum e dos registos “nobre” ou “poético”, na densa polifonia que constitui a peça trágica na contemporaneidade. Nesse sentido, mais ainda do que outros dramaturgos seus contemporâneos – excessivamente barrocos ou feéricos ou lapidares e abstractos –, Anouilh atinge, nessas peças, o difícil equilíbrio entre o elitismo e a polissemia do verso (por vezes demasiado complexa e elíptica) e a trivialização-clarificação excessiva, uma das tentações nefastas da “prosa”.

¹⁴³ Um fenómeno semelhante ocorre em vários outros dramaturgos do século XX que escreveram peças trágicas, entre os quais Giraudoux, Montherlant, T. S. Eliot, Sartre.

Às peças trágicas de Anouilh (abrangidas pela categoria do *trágico sério*) não assistem as desvantagens da dicotomia (algo radical, a meu ver) a que alude George Steiner, ao reflectir sobre a relação entre o verso, a prosa e a personagem trágica na sua circunstância espaço-temporal:

Le vers à la fois simplifie et complique la peinture de la conduite humaine. C'est là le point essentiel. Il simplifie parce qu'il débarasse la vie de l'encombrante contingence matérielle. Quand les hommes parlent en vers, ils ne sont pas sujets à attraper un rhume ou à souffrir d'indigestion; ils ne se soucient pas de l'heure du prochain repas ou de l'horaire des trains.

(...) Comme la fortune et le luxe dans la poétique de Henry James et de Proust, le vers libère le personnage tragique des complications du monde matériel. C'est parce que toutes les exigences matérielles sont satisfaites par le postulat de l'aisance que les personnages de James et de Proust ont loisir de vivre pleinement la vie du sentiment et de l'intelligence. Il en est de même dans la tragédie. En un sens très réel, le héros tragique laisse ses serviteurs vivre à sa place; ce sont eux qui se chargent du fardeau avilissant de la faim, du sommeil et des maux physiques.

(...) Mais si le vers simplifie la peinture de la réalité en éliminant la vie de l'office, il complique aussi infiniment la portée et les valeurs du comportement de l'esprit. En éliminant, en concernant, en biaisant et en étant capable de porter des significations multiples, la poésie donne de la vie une image beaucoup plus dense et complexe que celle que donne la prose.¹⁴⁴

Anouilh não pretende obviamente conseguir idêntico equilíbrio nas peças **paratrágicas**, onde réplicas de maior ou menor sentido trágico, proferidas normalmente apenas pelo protagonista, se misturam, em clara desvantagem representativa, com réplicas proferidas por personagens cuja vulgaridade é pontuada de acentos cómico-grotescos e, não raras vezes, de uma mesquinhez irrecuperável.

¹⁴⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, chap. VII, pp. 239-241.

Por maioria de razão, nas peças em que a dimensão trágica é radicalmente suprimida e o cómico se expande em liberdades farsescas por vezes quase rabelaisianas, não há harmonias dissonantes a alcançar. Através delas, é como se o próprio dramaturgo tivesse desistido de uma parte da humanidade, entregando-a ao puro arbítrio da vulgaridade sem **ethos**, à risada obscena, auto-satisfeita e cruel que se solta da sua linguagem verbal e gestual: trata-se da pura imanência de uma condição humana inteiramente alheia a qualquer conflitualidade ou até problematização trágica, já que o polo de transcendência requerido pela tragicidade é inexistente, movendo-se as personagens na esfera opaca da pura materialidade.

Nestas peças extratrágicas, com efeito, o peso das contingências materiais nem sequer se equaciona, já que tudo aí é, por natureza, imanente, determinado por um movimento descendente, força gravitacional em queda livre para a abjecção acrítica e de inviável redenção.

Muito claramente, as personagens desta tipologia de peças são planas e estáticas, já que não apresentam densidade psicológica nem capacidade para evoluir perante novos factos ou circunstâncias, assemelhando-se amiúde a personagens-marioneta ou, quando muito, a personagens-tipo de uma espécie de versão negra da *commedia dell'arte* cruzada com o *vaudeville* e a farsa.

L'envers du héros de ce théâtre échappe aux problèmes de l'existence dans la mesure où il assume sa vie sans protester, en se conformant à ses possibilités limitées. Pour l'être-objet qu'il est, la vie n'a de manifestation que matérielle. Sa survie est assurée par la nourriture; son devoir s'accomplit dans la reproduction; son plaisir est satisfait par le sexe. Les hommes, qui ont abdiqué leurs aspirations humaines, se contentent de "tirer des carottes".¹⁴⁵

¹⁴⁵ Sobre as funções das personagens-marioneta na dramaturgia anouilhiana – e não obstante a minha discordância da tese global da obra –, veja-se: Thérèse Malachy, *J. Anouilh, les problèmes*

Este é um aspecto muito relevante no quadro de uma delimitação eficaz entre peças paratrágicas e extratrágicas, já que, apresentando aquelas peças, por vezes, algumas características semelhantes – designadamente intriga, personagens, diversos registos de língua, atmosfera geral –, é fácil, a um olhar menos atento, englobá-las numa mesma tipologia ou, inclusive, nessa imensa e algo confusa nebulosa que tantas vezes se faz confluír na categoria do tragicómico.¹⁴⁶

Não obstante algumas excepções mais dignificantes na figuração do humano, mas de débil efeito dramaturgico, as personagens e cenas desta tipologia de peças enquadram-se numa infra-humanidade em linha com os seus pensamentos, atitudes e acções.

Além disso, mesmo que por algum breve período da existência, tais personagens dificilmente entram em conflito ou dilema consigo mesmas, já que estão longe de qualquer interiorização que lhes permita uma tomada de consciência dessa infra-humanidade, cujas

de l'existence dans un théâtre de marionnettes, Paris, Nizet, 1978. Para o excerto transcrito, cf. *id.*, *ibid.*, p. 135. Com efeito, a tese de Malachy sustenta que, na sua globalidade, o teatro anouilhiano é povoado por meras *personagens-marioneta*, ou seja, personagens sem carácter e vontade próprios que funcionariam como instrumentos personificados de abstracções criadas pelo autor. Esta designação aplicar-se-ia, quer às peças trágicas, cujas personagens são modeladas por caracteres complexos, mundivisões singulares e atitudes e opções heróicas, quer às peças cómicas, tributárias do carácter anti-heróico e predominantemente medíocre das suas personagens – porquanto são determinadas por inércia ontológica e conformismo existencial, mesmo se lúcidos, favoráveis à irrisão ou ao sarcasmo. A única diferença essencial entre estas duas categorias de personagens centrar-se-ia, segundo a autora, na natureza da sua relação com a vida e a morte. As primeiras recusariam submeter-se aos determinismos da natureza e da preservação vital, em nome de valores de perfectibilidade e absoluto pouco compatíveis com a vida, convertendo-se, assim, em marionetas de ideias ou arquétipos sobrehumanos. As segundas, prisioneiras das teias da duração e da pura imanência, tendem a agir como autómatos das suas funções naturais, da nutrição à reprodução, assimilando-se a marionetas sem densidade interior que possibilite a subversão, a metamorfose ou qualquer forma de transcendência. Na minha perspectiva, só para esta segunda categoria de personagens é pertinente o conceito de *personagem-marioneta*, porquanto o considero pouco consentâneo com a densidade psíquica e espiritual das personagens trágicas de Anouilh, mesmo se algumas apresentam, entre si, denominadores comuns inevitáveis na tipologia de caracteres e situações trágicos criada por um determinado dramaturgo.

¹⁴⁶ No classicismo francês ou espanhol, pelo contrário, a tragicomédia constituía um género perfeitamente delimitado, com uma poética própria. A este respeito, veja-se, por ex., Roger Guichemerre, *La tragicomédie*, Paris, P.U.F., “littératures modernes”, 1981, chaps. III, IV, V. Mais recentemente, H. Baby, *Poétique de la tragicomédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

modulações podem ir da mediocridade rancorosa ao cinismo hedonista e quase anómico ou à mais repulsiva abjecção.

Encontramos inúmeras figurações desta infra-humanidade em peças como *La Culotte*, *Chers Zoiseaux*, *Le Nombril* (in *Pièces Farceuses*) ou *La Grotte*, *L'Orchestre*, *Les Poissons Rouges* ou *Mon père, ce héros* (in *Nouvelles Pièces Grinçantes*). Nelas, dificilmente se encontra uma personagem que assuma, mesmo só como idealização ou projecto, qualquer perspectiva dignificante do ser humano, assistindo-se, pelo contrário, a desfiles de figuras em que a vulgaridade se funde ou confina com a grosseria ou a sordidez. Tal é o caso de alguns colaboradores ou empregados domésticos dos protagonistas (frequentemente denominados La Surette, La Ficelle, Adèle, Flipote, ou Jeanne); de diversos casais deploráveis ou “pais de família” devassos com profissões ligadas ao teatro, pertencentes às classes média ou média-alta. Estes últimos contracenam, sucessivamente, com os respectivos cônjuges, filhos, amantes, colegas de profissão e empregados domésticos, transmitindo uma visão atroz mas desassombrada e até jovial das relações humanas. Instalados e aproblemáticos, limitam-se a procurar fruir a existência numa dimensão meramente bio-social.

Por seu lado, os casais que povoam estes *vaudevilles-farsa*¹⁴⁷ têm em comum um casamento segundo as mais hipócritas convenções burguesas: frustrante, possessivo (na razão directa da infidelidade física e/ou mental), pleno de ressentimento recriminatório mas, finalmente, utilitário, cómodo e cumpridor das aparências mínimas, na acepção mais ignóbil destes últimos atributos.

¹⁴⁷ Para além do seu modelo-arquétipo, sempre celebrado, da comédia negra – Molière –, são notórias, no Anouilh “grinçant” e “farcesque” do pós-Guerra, as influências de Roger Vitrac (que admirava e encenou, em 1962, com enorme êxito), de Labiche (*vaudevilliste*) e Feydeau (*boulevardier*) – comediógrafos que fundem o cómico negro e cruel com uma certa ligeireza hilariante, satirizando sobretudo a instituição-família. A partir das décadas de 50-60, a influência de Ionesco, que Anouilh admirava, será ainda expressiva, sobretudo na estilização e onirismo das suas situações cénicas risíveis e cortantes. Sobre os dramaturgos de referência, em Anouilh, veja-se: Christophe Mercier “Anouilh et les autres” et *passim*, in *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, Ed. Bartillat, 1995.

Na peça *L'Orchestre*, por exemplo, todos os diálogos das personagens que pretensamente incidem sobre o amor, mais não são do que simulacros grotescos, sentimental e eticamente dessubstancializados, das réplicas dos heróis nas peças onde figura o trágico sério (cf. por ex., *Pièces Noires* e *Nouvelles Pièces Noires*). Não se entrevê neles, sequer, a mais remota possibilidade de vivências de índole superior, mesmo que o amor ou os seus sucedâneos não encontrassem obstáculos:

SUZANNE DÉLICIAS, *debout près du piano*

– J'ai passé sur tout! Nos rendez-vous secrets, nos rencontres espacées dans cette sale petite auberge où le patron me parle comme à une grue, moi, qui avais rêvé de traverser la ville la tête haute, au bras de l'être que j'aimais! Mais il y a une chose sur laquelle je ne passerai pas, Léon, c'est sur les avances de cette horrible femme à l'homme que j'ai choisi et auquel je me suis donnée! (...)

LE PIANISTE, *lui tapant dans le dos*

– Mon lapin, mon petit rat, mon tout petit lapin, ma belette...

(...)

SUZANNE DÉLICIAS, *toujours ridicule, mais avec comme un vrai cri*

– Eh bien! non, il n'était pas assez grand. Il a été guillotiné, notre amour, par des aiguilles de montre. Il s'est noyé dans les cuvettes, avec les enfants que j'aurais pu avoir. Dix fois, je vous ai proposé de mourir, Léon!

LE PIANISTE *bafouille*

– Ce n'était simple qu'en apparence, mon amour... Je n'avais pas non plus le droit de la laisser...

SUZANNE DÉLICIAS *crie*

– Moi, vous aviez le droit de me laisser au bout de mes trois quarts d'heure journaliers. J'ai été une vieille jeune fille ridicule qui n'a attendu si longtemps de se donner que pour être femme trois quarts d'heure par jour. Minutés! Sur deux montres, s'il vous plaît!

LE PIANISTE, *ridicule, rectifie*

– Une heure, une heure et demie! J’avais décalé pour ma femme l’heure des services d’une grande heure, vous le savez bien.¹⁴⁸

Numa outra sequência cénica, dialogam várias personagens femininas pretensamente sobre o verdadeiro amor, num tom de “comédie grinçante”, risível, cáustico, repulsivo, propício a criar uma distância racional e crítica entre actores e espectadores:

PATRICIA, *aigre, jouant*

- C’est de la toute petite musique!

PAMÉLA

- Oui, mais ça fait penser à l’amour. Vous ne pouvez pas comprendre, ma petite. Mais quand on a l’homme dans le sang comme moi... Tenez, ce Georges par exemple. Ah! ce que j’ai pu le regretter, celui-là! Il me battait et il était bête, mais bête!... Un vrai abruti. Mais la nuit... Après tout! pour ce qu’on a à se dire dans la journée...

(...)

ERMELINE, *même jeu, à Léona*

- Tu vois, Edmond, c’est un mufle. On n’a jamais vu un plus grand salaud. Jamais un mot gentil. Rien. Un muet. Une carpe!

LÉONA

- Un boeuf!

ERMELINE

- Seulement, c’est un morceau de moi. Quand il s’enlève je ne suis plus entière et j’ai plus qu’à attendre qu’il veuille bien revenir. Pour me compléter. Je ne sais si tu comprends?¹⁴⁹

No desfecho da peça, ainda que uma das personagens femininas cometa suicídio, este acto não logra alcançar uma dimensão trágica mas apenas emocional e patética, pois decorre de uma reacção contingente, não substancialmente interiorizada, à tibieza psicológica e existencial manifestada pelo seu amante. Assim, não obstante o seu efeito pungente, um tal episódio inscreve-se na simples categoria de “fait divers” sentimental.

¹⁴⁸ Cf. J. Anouilh, *L’Orchestre*, in *Nouvelles Pièces Grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1970, pp. 309, 310, 321.

¹⁴⁹ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 331, 333.

Noutra peça – *La Culotte* –, paradigmática da comicidade extratrágica, ou seja, aquela que decorre de situações e personagens incompatíveis com a presença de toda e qualquer dimensão trágica, o protagonista, Léon de Saint-Pé, velho epicurista e predador sexual inveterado, conjuga esta faceta com a de respeitável colunista do *Figaro* e membro da Académie Française, iludindo os seus devotados leitores com a hipocrisia dos seus artigos moralistas, pretensamente regeneradores da sociedade francesa.

Atente-se nesta sequência cénica em que Léon dialoga com o seu filho, Toto:

TOTO, *de marbre*

– Épargne-moi les détails graveleux. Je suis tout de même ton fils.

TOTO, *hors de lui, le secouant*

– Triple salaud! Vieille loque! Allez, aboule-les, tes vernis d’académicien!

(...)

LÉON

– C’est sûrement ma faute! Je ne me suis pas assez occupé de lui. J’aurais dû lui donner l’exemple. Mais quel exemple?

(...)

– Et pourtant, moi, au fond, j’étais un moraliste! Il n’y a qu’à lire tout ce que j’ai écrit. Il n’y a qu’à relire mes chroniques du *Figaro*...

(...) J’ai toujours défendu la famille, moi, l’intégrité des mœurs, le devoir. En première ligne, à dix nouveaux francs la ligne, sans prendre garde aux coups!

(...)

Il sourit, méprisant

– J’ai couché avec la bonne? Ça, c’est mon esprit social. Si j’avais été l’amant de Mélusine Melita, comme tout le monde, ou de toute autre actrice célèbre, on n’aurait rien dit. On aurait trouvé cela parisien. Mais se rapprocher du peuple – et autrement qu’avec des mots – pouah! N’est-ce pas? Pouah!¹⁵⁰

¹⁵⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, in *Pièces Farceuses*, Paris, La Table Ronde, 1984, pp. 148-152.

Muitos outros exemplos de comicidade farsesca sem dimensão trágica se podem aduzir; para tal bastará evocar algumas sequências cénicas envolvendo diálogos conjugais repletos de violência e acrimónia, em peças como *Chers Zoiseaux*, *Le Nombri*, *La Valse des Toréadors*; ou, enfim, as réplicas atrozes trocadas entre criados, numa das peças de Anouilh mais marcadas pelo farisaísmo social e pela abjecção moral: *La Grotte*.

Terminaria este breve périplo por figurações extratrágicas do teatro anouilhiano – as quais, seguramente, contribuirão ainda para uma clarificação mais eficaz da especificidade das peças que caracterizei como paratrágicas –, transcrevendo duas sequências cénicas. A primeira, da peça *Le Valse des Toréadors*, envolvendo um diálogo conjugal entre os protagonistas, que oscila entre a mais inescrupulosa e grotesca moralidade e um certo desdém face à insuperável tibieza humana, já manifesta mesmo antes de iniciar qualquer combate:

LE GÉNÉRAL

– Mais foutre alors! Si vous me trompiez, pourquoi ces larmes, ces reproches, pourquoi ces immenses douleurs? Pourquoi cette maladie? Je ne comprends plus, moi. Je deviens fou!

LA GÉNÉRALE

– Pour te garder, Léon! Pour te tenir toujours parce que je suis ta femme. (...) Je te hais pour tout le mal que tu m’as fait, mais je t’aime (...) parce que, si piteux que tu sois, tu es à moi, mon objet, ma chose, mon fourre-tout, ma boîte à ordures...

LE GÉNÉRAL, *recule et crie*

– Non!

LA GÉNÉRALE

– Si! Tu le sais. Et quoi que tu puisses promettre à d’autres, tu sais que tu ne seras jamais que cela.

LE GÉNÉRAL

– Non!

LA GÉNÉRALE

– Si! Tu ne pourras jamais me faire de peine, tu es trop lâche. Tu le sais et tu sais que je le sais aussi!¹⁵¹

A segunda sequência cénica, extraída da peça *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, envolve um diálogo a quatro vozes entre personagens femininas em balanço de existência: amargas, irrealizadas e mal amadas ao longo de toda uma vida conjugal, emitem, contudo, juízos de valor fortemente convencionais e conformistas sobre a mulher e o casamento, deixando entrever claramente, nas suas réplicas, preconceitos segregacionistas face a toda a opção de vida diferenciada, sobretudo se protagonizada no feminino:

LA DEUXIÈME DAME, *digne*

– Je n’en reparle jamais. Cette fille m’avait pris mon mari. En le trompant avec le premier commis, un garçon de son âge – comme il fallait s’y attendre! – elle me l’a en quelque sorte rendu.

MADAME PRUDENT, *un peu étourdimement*

– A quelque chose malheur est bon! Je veux dire, à côté de ces affreux divorces...

LA PREMIÈRE DAME

– Oui. Une veuve du moins a toujours son mari.

MADAME PRUDENT

– C’est ce que je voulais dire!...

LA DEUXIÈME DAME, *à Charlotte avec une certaine malignité*

– Je n’aurais jamais toléré le partage...

(...)

LA DEUXIÈME DAME *soupire*

– Charles était renfermé, lunatique, et en fait, nous ne parlions jamais, mais enfin – il était là!

MADAME PRUDENT *poursuit, à la deuxième dame*

– Certes, on ne s’entend pas toujours. Mais enfin une vie ensemble... Et un mari, c’est un mari...

LA DEUXIÈME DAME

¹⁵¹ Cf. *id.*, *ibid.*, in *Pièces Grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1973, pp. 180-181.

– Ne serait-ce que pour les fournisseurs, les vagabonds qui viennent sonner. C’était tout de même une présence d’homme dans la maison. Une femme seule est une femme seule.

(...)

LA DEUXIÈME DAME, à *M^{me} Prudent*

– Un mari, c’est un mari. Si mal qu’on soit arrivés à s’entendre, et même si on ne s’adresse plus un mot, que voulez-vous, c’est tout de même à vous.

Já no final do acto, M^{me} Prudent, sempre fiel às instituições que a tradição consagra – por mais medíocres e degradantes que se revelem –, interroga Antoine de Saint-Flour (seu genro):

MADAME PRUDENT, *pathétique*

– Dites-moi la vérité! Vous comptez divorcer, Antoine, et épouser cette Edwiga Pataquès?

ANTOINE

– Pour changer de reproches? En aucun cas, belle-maman! D’ailleurs, je crois à l’indissolubilité du mariage: C’est la seule garantie qu’on ait, de ne pas faire l’imbécile deux fois. Non. Je retourne à Saint-Guénolé sans plaisir (...) sans désir! Le derrière d’Edwiga Pataquès est parfois aussi ennuyeux pour moi que la lune – cette boule blafarde qu’on se croit obligé d’admirer.¹⁵²

Como se conclui, a causticidade e o cómico fundem-se no olhar analítico de Anouilh, olhar sem apelo, alheio a eufemismos pudibundos e desocultando das boas aparências burguesas – do seu “savoir faire” herdeiro de práticas sociais seculares – toda a mediocridade ou sordidez.

Diversamente, na generalidade do seu teatro, os infra-humanos de tipo rude e iletrado, pese embora a sua frequente torpeza de carácter, têm sempre as atenuantes óbvias

¹⁵² Cf. *id.*, *ibid.*, in *Nouvelles Pièces Grinçantes*, Paris, La Table Ronde, 1970, pp. 474-477 e 491-492, respectivamente.

procedentes de um certo determinismo psico-existencial a que um meio sócio-cultural hostil os votou (são disso exemplo os criados ou subalternos, em peças como *La Grotte*, *Le Scénario*, *Les Poissons Rouges*).

Quanto à tipologia de personagens infra-humanas oriundas das classes média e média-alta, apresenta semelhanças inegáveis com a dos “salauds” sartrianos, escarpelizados em *La Nausée* com um sarcasmo oportunamente impiedoso.

La Nausée est la description d’une expérience universelle; à la faveur de l’ennui et de la solitude, un homme s’y dépouille des attachements accidentels auxquels Pascal donnait le nom de “divertissement”, et découvre le vide du moi privé de ses déguisements, l’irrémissible tare qui fait de l’homme un être qui ne peut se fixer dans l’être. Roquentin est l’homme du XX^e siècle, devant qui viennent à manquer les conventions et les illusions rassurantes.

(...) Avec un Bernanos, dont il ignore la foi, il partage le mépris envers ceux qui se mentent à eux-mêmes pour se masquer leur propre vide, envers les tièdes, les pharisiens, qui préfèrent au désespoir de fausses certitudes. (...) À la longue satire que le XX^e siècle avait faite des illusions intellectuelles et des hypocrisies individuelles et sociales de l’homme, à travers un Pirandello, un Bloy, un Huxley, Sartre apporte la dernière pierre: le dégoût et le mépris envers ceux qui, ne croyant plus en un ordre du monde, feignent d’y croire pour vivre rassurés.¹⁵³

De facto, elas são autênticas figurações da reificação ontológica e de práticas existenciais degradantes: privadas da consciência de um sentido ou intencionalidade

¹⁵³ Cf. R.-M. Albérès, *op. cit.*, chap. XVII, pp. 306-307. Na mesma obra, comentando ainda a crítica sartriana a certos estratos da sociedade francesa do seu tempo, Albérès tece considerações que se aplicam incontrovertidamente a estas peças de Anouilh: “L’homme est existence avant d’être essence, sa personnalité n’est pas donnée à l’avance, il doit la créer dans la peine et l’effort ou bien être un pantin. C’est ce que dira, résumant l’attitude de ses prédécesseurs, Jean-Paul Sartre, en donnant un sens psychologique à cette facticité. Par peur de découvrir son néant, l’homme cherche à se composer un personnage, et “s’englué” alors dans le souci des apparences: il se pétrifie dans un rôle qu’il s’impose, il voit en lui-même le “personnage” qu’il est, comme les portraits de pharisiens du musée de Bouville; l’écrivain se sent loin d’eux, et décèle dans leur manière d’être l’hypocrisie acquise”. Cf. *op. cit.*, chap. IX, p. 207.

superiores para as suas vidas rasteiras, limitam-se a realizar a materialidade do seu estar-aí autocêntrico; não havendo qualquer disposição interior de ordem teleológica, ela é substituída por meras pulsões proto-hedonistas de autopreservação a qualquer preço ou, quando muito, pela auto-complacência do *non possumus*.

Logo, tais personagens não encaram sequer o seu nada como privação ou ausência de essencialidade, porquanto nem dele chegam a tomar consciência ou, se tal acontece, é de forma difusa, tibia, não proporcionando a determinação favorável a metamorfoses íntimas e reconfiguradoras de atitudes e opções quotidianas. Desse modo, as funções elementares de nutrição e preservação, aliadas a relações interpessoais básicas e, por vezes, brutais, dominam o enredo das suas representações cénicas.

Neste segundo teatro de Anouilh (ou melhor, segunda “maneira”, uma vez que as peças figurando o trágico sério permanecerão até ao final da sua criação teatral), o da maturidade desencantada e cáustica, existe ainda uma outra vertente, constituída pelas peças paratrágicas. Se é verdade que, no capítulo anterior, foi apresentada genericamente a noção de *paratrágico*, torna-se contudo necessário clarificá-la no domínio da dramaturgia anouilhiana, ou seja, no concreto das peças representativas dessa categoria.

Com efeito, quer o tom dominante, quer as situações e caracteres das personagens, sobretudo os protagonistas, diferem consideravelmente dos que figuram nas peças representativas do **trágico sério**.

Desde logo, somente nestas últimas se encontram protagonistas com traços e características próprios dos heróis e, em particular, dos heróis trágicos.

Voltaremos a este ponto, com o devido relevo, na Parte III deste estudo. No entanto, parece-me pertinente acrescentar que, no teatro de Anouilh, só os heróis trágicos defrontam as forças adversas que, por diversos meios, tentam confiscar a sua liberdade de opção por determinados valores, a sua resistência à facilidade das existências comuns ou

mesmo a orientação das suas consciências face à vida e ao outro: entre a liberdade de ser e a possibilidade de existir – essa é amiúde a opção trágica que o herói inapelavelmente defronta.

Por outro lado, nas peças paratrágicas de Anouilh¹⁵⁴, ainda que se observe algumas vezes uma alternância contrapontística de tons – o cómico “grinçant”, mordaz e cruel, e um outro mais próximo de uma ironia metafísica eivada de nostalgia face a certos atributos disfémicos da humana condição –, os protagonistas nunca se defrontam com contrapoderes ou forças oponentes que pretendam neutralizar, pela coerção política e psicológica, as convicções, valores e opções constitutivos dos seus conteúdos de consciência.

Trata-se, antes, de vencidos da vida, cépticos desencantados mas ainda sensíveis a sentimentos elevados ou, por vezes, cerebrais e cínicos, tentando justificar a sua impotência ou conformismo relativamente ao *statu quo* familiar e social, com a natureza alegadamente medíocre e irrecuperável da generalidade dos seres humanos.

Na realidade, estas personagens foram-se degradando numa progressiva condescendência com a facilidade, o cómodo cepticismo, a traição aos valores e aspirações presumivelmente cultivados na sua juventude ou, pelo menos, entrevistos como possibilidade de realização superior do humano.

Frequentemente, contracenam, em sequências contrastivas por vezes de grande virtuosismo dramaturgico, com personagens idealistas ou ingénuas, revelando expectativas face a outrem inteiramente deslocadas ou mesmo quixotescas e cuja vulnerabilidade e

¹⁵⁴ As peças paratrágicas distribuem-se pelos volumes que o próprio dramaturgo, posteriormente, veio a distinguir com as designações de *Pièces Grinçantes*, *Nouvelles Pièces Grinçantes*, *Pièces Baroques*.

Contudo, como vimos, nestes volumes figuram também peças que classifiquei como extratrágicas, não obstante o carácter negro da sua comicidade. É essencial, aliás, sublinhar a incorrecta e até prejudicial identificação da comédia ou comicidade negra com a tragicidade, já que a primeira se estrutura frequentemente em situações e figuras grotescas, abjectas ou de uma vulgaridade rasteira que provocam no espectador-leitor episódios frequentes de angústia.

crispação caracterológicas são objecto de ironia ou sátira, não constituindo, por conseguinte, alternativa ético-existencial para os primeiros.¹⁵⁵

Contudo (“et pour cause”...), o indefectível romantismo de Anouilh refluí, em algumas peças paratrágicas, em réplicas de um idealismo pungente ou em cenas cuja dimensão onírica é total: recordem-se, respectivamente, as projecções do imaginário sentimental e/ou profissional dos protagonistas de *Le Boulanger*, Adolphe e Elodie.

É que, para Anouilh, só o mundo idealizado, imaginado e dramaturgicamente estilizado torna a vida habitável, só ele conseguindo fazer esquecer, efemeramente embora, a infinita tristeza do real.

Noutras peças, como em *Ne réveillez pas Madame*, esse mesmo idealismo, tão afirmativo e íntegro no protagonista (Julien Paluche), acaba por ceder à vulgaridade das pressões sócio-familiares, aceitando compromissos com os respeitáveis representantes da mediania existencial; todavia, um imenso desdém pelos seus novos propósitos desconstrói claramente a simulação de firmeza e convicção das suas palavras, no desfecho da peça:

JULIEN *crie soudain*

– Personne! On ne jouera pas *Hamlet*! On continuera la pièce actuelle. On continuera a avoir du succès. On continuera à vivre, à coucher avec n’importe qui et à gagner de l’argent! Plein d’argent! Il en faut! (...) Nous serons servis et nous pourrons recevoir. Tout recevoir! Les cabots, les crachats, les contrats, les coups de pied au cul, les gens du monde, la légion d’honneur! Les loufiats me saluent dans les restaurants, les duchesses m’écrivent, les pisseuses m’attendent à la sortie, pour me faire signer des bouts de papier, *Le Figaro* me fait de bons articles. Je suis arrivé! Je suis vieux! Je suis con! Je suis seul!¹⁵⁶

¹⁵⁵ Exemplos desse contraste assimétrico encontram-se em várias duplas de personagens: Julien face a Bachman, em *Ne réveillez pas Madame (Pièces Baroques)*; Toto face a Adolphe, em *Le Boulanger, la Boulangère et le petit Mitron (Nouvelles Pièces Grinçantes)*; Ardèle face a Le Comte, em *Ardèle ou la Marguerite (Pièces Grinçantes)*; Le Général face a D. E. Mendigalès, em *L’Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux (Nouvelles Pièces Grinçantes)*.

¹⁵⁶ Cf. *op. cit.*, in *Pièces Baroques*, Paris, La Table Ronde, 1974, pp. 274-275.

Assim, no teatro anouilhiano, o paratrágico nasce da consciência dolorida e irremível – na qual refluí uma enorme nostalgia, mesmo quando oculta na comicidade – da cessação das grandes causas ou credos que possibilitavam as atitudes, dilemas e decisões corajosas de que se alimenta, no teatro, o trágico sério e suas figurações.

O paratrágico advém, portanto, da constatação enlutada do eclipse dessa incandescência que conferia sentido(s) à mundividência dos heróis e heroínas trágicos. E, mesmo se o seu preço era o sacrifício da própria vida, tal facto, cruento ou pungente, advinha de um desígnio superior e mais autenticamente humanista do que a complacência (derrotada) para com os desideratos da humanidade comum, a qual marcará recorrentemente as peças da maturidade desencantada.

Em suma, segundo Anouilh, a tragicidade na humana condição fundamenta-se na equivalência, aparentemente inelutável, entre transigir com a mediocridade ou a mediania e viver, já que somente a morte (física ou psico-social) mantém na pessoa, projectados no além, valores absolutos e sentimentos superlativos, incompatíveis com a permanência no devir.

As personagens paratrágicas optarão pelo primeiro termo da disjunção exclusiva – e o resultado será, como é óbvio, viver ou simplesmente existir, embora com o ónus da sua lucidez relativamente a essa pauperização ontológica. As personagens trágicas, pelo contrário, optarão pelo segundo termo e, como se sabe, alcançarão a morte e/ou os seus avatares insignes.

Por outro lado, nos protagonistas das peças paratrágicas tende a existir ou a manifestar-se uma atonia da razão transformante e da vontade que conduz ao cepticismo das atitudes desistentes, convertendo-se estas, amiúde, numa espécie de estado crónico insanável.

Na generalidade, consoante os caracteres e o histórico das personagens nas suas circunstâncias concretas, e de acordo com o género e tons dominantes numa dada peça, assim se obterá uma obra paratrágica predominantemente cómica ou séria.

Nesse sentido, se estas peças de Anouilh nos dão a ver o paratrágico de tonalidade cómica, boa parte do teatro de Tchekhov, pelo contrário, expõe ao nosso olhar dramas de personagens vencidas, desde o início, por uma melancolia insuperável ou por uma impotência para o confronto que inviabiliza, como fatalidade íntima, qualquer mudança real no curso das suas sombrias existências.

É justamente essa lucidez face à existência mas sem possibilidade de a combater; essa incapacidade para concretizar opções, mesmo se difíceis; ou ainda essa acuidade analítica das situações ética e existencialmente negativas sem aptidão para as inverter, que convertem as personagens paratrágicas em protagonistas de conflitos, íntimos ou exteriorizados, cuja lenta maturação se eterniza e fere, sem o desfecho catártico ou libertador que figuraria numa peça trágica, mesmo com o sacrifício da vida do/a protagonista.

Sob as máscaras, traços e rituais distintivos de um certo grupo social (nível de língua, nível financeiro, parâmetros estéticos e comportamentais), tais personagens experienciam a dor perene dos arquétipos humanos perdidos, ou antes, submersos pela pressão dos estereótipos da mundividência adulta, aos quais se rendem, não obstante a sua discordância.

E assim, o paratrágico fecha-se sobre si próprio numa situação estática e aporética: não há libertação ou catarse possíveis, não existe transcensão nem transcendência, numa palavra, a dimensão autenticamente trágica está ausente, tal como a dimensão pura e alegremente cómica.

Eis por que, mesmo nas peças paratrágicas de tonalidade cómica, o riso, ao emergir das suas figurações grotescas ou simplesmente ridículas, se contém nos limites do sarcasmo ou do desdém mais ou menos amargo (“comique griçant”), sem nunca atingir a espontaneidade alegre do “cómico puro”, do humor sem temáticas nem tonalidades negras, reconciliado e reconciliador dos diferentes grupos humanos.

Porém, é unânime o reconhecimento de que as fronteiras entre os diversos tipos de cómico são problemáticas e difíceis de estabelecer, dado o número considerável de combinatórias existentes, incluindo a miscigenação com categorias dramáticas diferentes.

Observem-se, seguidamente, algumas sequências cénicas (parciais) exemplificativas do paratrágico, extraídas de diversas peças, começando por *Ardèle ou la Marguerite*:

LE GÉNÉRAL *sursaute*

Ah! ça, c'est le bouquet! Elle tombe amoureuse d'un bossu et c'est moi qui la dégoute!

LE COMTE

Léon vous dégoûte, ma pauvre tante Ardèle, parce qu'il est resté près d'Amélie et qu'il compose comme il peut.

(...)

Si je souffre? Pas exactement. Vous en êtes tout au début, tante Ardèle, attendez un peu. Cette grande faculté de souffrir s'émousse aussi.

(...)

Pauvre Villardieu! Vous croyez cela, vous aussi. Et je me dépouille, et je me déchire et je me tue pour l'être aimé? C'est vrai. Tant que l'être aimé est cette projection idéale de moi-même, tant qu'il est mon bien, ma chose, tant qu'il est moi. C'est si bon de sortir de l'immonde solitude. A soi-même, sincèrement on n'oserait pas. Mais tout donner à cet autre qui est vous, quelle bonne pluie d'été sur un coeur racorni. Jusqu'au moment où, caprice, hasard, l'autre redevient un autre, sans plus. Alors on arrête

les frais, naturellement. Que voulez-vous donc qu'on donne à un autre sur cette terre? Ce serait de la philanthropie, ce ne serait plus de l'amour. (...) Vous dites que vous avez attendu plus de quarante ans cette joie qui vous fait sortir de vous-même. Sortez, tante Ardèle, sortez de vous-même, faites trois petits tours; embêtez tout le monde, vous avez bien raison; puisque, de toute façon, il vous faudra un jour rentrer toute seule dans votre bosse pour y mourir.¹⁵⁷

Em *L'Hurluberlu ou le réactionnaire amoureux*, duas sequências cénicas envolvendo o protagonista – le Général – e, respectivamente, le Docteur e le Curé, são bem a figuração do idealismo desencantado e colérico do Général, confrontado com as prosaicas realidades da vida adulta. E, em tempos de eudemonismo sem causas, elas são ainda agravadas pela omnipresença de *slogans* burgueses como a eficiência a qualquer preço, o conforto e o pragmatismo mimético, disposto a adaptar-se a todas as mudanças vantajosas e desdenhoso, portanto, de uma ética normativa. Na peça, aliás, uma das figurações cénicas deste pragmatismo é realizada por David Mendigalès, o qual se envolve sentimentalmente com uma das filhas do general, ao mesmo tempo que programa friamente um casamento de interesse.

LE GÉNÉRAL, *même jeu* –

(...) Nous pensons tous à nous procurer quelque chose qui pourrait nous la rendre plus agréable, plus facile à vivre, notre petite vie... Encore un peu plus de confort! C'est notre cri de guerre!... Cela nous a remplacé Montjoie Saint-Denis... Toute l'ingéniosité des hommes, qui a longtemps été tournée vers la grandeur et la beauté, tend maintenant à leur procurer quelque chose d'un peu plus mou sous leurs fesses, quand ils s'assoient (...)

LE DOCTEUR

Ce qui est bien agréable!...

¹⁵⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 55-61. Esta peça é notavelmente semelhante à posterior *Le Directeur de l'Opéra*, sendo a personagem Le Comte aí substituída pela personagem Antonio di San-Floura (*Pièces Baroques*).

LE GÉNÉRAL *explose*

Qu'est-ce que vous voulez que cela me foute, à moi, que ce soit agréable? C'est dégoûtant! Vous voyez où cela nous a menés! A la musique sans se donner la peine d'en faire, au sport qu'on regarde, aux livres qu'on ne fait même plus l'effort de lire (on les résume pour vous, c'est tellement plus commode et plus vite fait), aux idées sans penser, à l'argent sans suer, au goût sans en avoir (il y a des magazines spécialisés qui s'en chargent). Truquer! Voilà l'idéal. Je vais vous dire, Docteur, c'est une morale de vers! C'est eux qui nous ont appris ça, peu à peu.

LE DOCTEUR

Allons donc!

LE GÉNÉRAL

Si, Docteur! Le ver, il a presque la même couleur que la pulpe. Par un curieux phénomène de mimétisme, il arrive à lui ressembler, on le croque parfois sans s'en apercevoir, mais il n'est pas du fruit. Le fruit, lui, le ver, il s'en fout!

(...) Qu'il soit dans une pomme saine ou dans une poire blette, pour lui, c'est pareil, pourvu qu'il creuse. La seule chose qui le préoccupe, c'est de faire son trou.

(...)

LE GÉNÉRAL, *d'un ton uni, un peu gêné soudain*

Ce n'est pas de la haine, mon Père. C'est de la peine. Il y a un demi-siècle que j'ai de la peine. Cela commence à devenir long. Petit garçon, j'avais vu cela tout autrement. Je ne m'en suis pas remis.¹⁵⁸

Como último exemplo de peça paratrágica, referirei *Le Boulanger, la Boulangère et le petit Mitron*.

Trata-se de uma peça de construção complexa e insólita, na qual se cruzam não só o plano da actualidade com o plano histórico-político – no quadro da família real francesa no período da Revolução –, mediante o artifício do teatro de segundo grau (ou “teatro no teatro”), como também os planos real e onírico, este último projectando cenicamente os sonhos, desejos, construções do imaginário dos protagonistas (pai, mãe e crianças).

¹⁵⁸ Cf. *id.*, *ibid.* pp. 15-16, 38 (in *Nouvelles Pièces Grinçantes*).

Não estamos apenas perante mais uma peça sobre as misérias e ilusões da vida conjugal, no interior da qual Anouilh poderia convocar, como noutras, Feydeau ou mesmo Vitrac e Ionesco. Trata-se igualmente de uma peça sobre as relações de poder no mundo do trabalho, tecidas de muitas negociações, capitulações e vilanias; ou ainda, de uma crítica sarcástica aos mecanismos impiedosos da “struggle for life” em voga na época e, tal como hoje, aqui perspectivada sobretudo enquanto estratégia de prepotência e exibicionismo (tão usual como efêmera na terapia comum de frustrações e complexos).

ADOLPHE

Bien entendu. Struggle for life. Un homme d'énergie là-bas peut se faire sa place au soleil.

(...)

Non. Nous aurions habité New York, en plein centre des affaires. La ville tentaculaire, tout en hauteur. Au vingt-cinquième étage d'un building. Trois téléphones. Une immense dépense d'énergie! Ma santé se ruine. Mais je suis le plus fort. Je les domine tous.

(...)

Des consortiums immenses qui font la loi! Je dirige l'un deux. Pas de pitié. Les affaires sont les affaires. Il faut briser la concurrence et tous les coups sont bons. Je découvre la puissance de la publicité. Je dépense des sommes considérables pour leur créer des besoins imaginaires, à seule fin de pouvoir les satisfaire par une production accrue... (...)

Il s'est dressé soudain, froissant ses journaux, terrible

Impitoyable! J'ai vent le premier, grâce à des amitiés puissantes, d'une nouvelle de politique étrangère, extrêmement grave – et d'ailleurs fausse. Je provoque une panique en bourse. Ils s'affolent, ils vendent tous et je rachète. Plusieurs de mes concurrents se suicident. Struggle for life!¹⁵⁹

¹⁵⁹ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 373-375 (in *Nouvelles Pièces Grinçantes*).

Da mesma peça, uma última sequência cénica, envolvendo os protagonistas, dá-nos a escutar um dos diálogos mais crus e desassombrados de toda a produção teatral de Anouilh: por si só, ele contribui para delinear com nitidez a fronteira que separa a grandeza ou dignidade amarga, mesmo se céptica e desistente, nas personagens paratrágicas, da auto-complacência feita de conformismo, cinismo e vulgaridade acríticos que tipificam as personagens das peças onde o cómico (e suas variantes) não atinge simultaneamente uma dimensão próxima do trágico. Neste caso, Adolphe figura a reacção paratrágica às misérias conjugais, enquanto Élodie, sua mulher, se inscreve num modelo existencial muito aquém de qualquer categoria próxima do trágico¹⁶⁰.

Por último, recorde-se que no teatro de Anouilh, porventura só nas *Pièces Roses* e *Pièces Brillantes* encontramos o “cómico puro” ou o “humor ligeiro”, esse outro que

n'est ni la raillerie, ni le sarcasme, ni la gesticulation clownesque, ni la grimace, ni la charge caricaturale, ni l'excès burlesque, ni le délire verbal, ni le jeu de mots brillant et spectaculaire, mais un *mode d'expression ténu* (...) qui l'apparente au sang-froid, à la discrétion et à la litote.
(...) L'humour au sens strict a été justement défini comme la négation du réel. On s'en débarasse, on l'ignore, on en joue. J Fourastié dit qu'il est “mise en vacances du principe de réalité.” Complétons: et vacances avec le principe de plaisir.¹⁶¹

Aliás, o próprio Anouilh tinha vívida nostalgia dessa modalidade de abordagem dos aspectos cómicos da existência humana, requerendo esta um temperamento e uma mundividência próprias, não acessíveis a todos os dramaturgos autores de comédias.

¹⁶⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 436-438.

¹⁶¹ Veja-se Jean Émelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1996, chs. V e VI; para o excerto transcrito, cf. pp. 127-128.

Sobre esta amplíssima problemática das tipologias do cómico, quer como categoria geral, quer como categoria comum a diferentes géneros teatrais, veja-se, por exemplo: Marie-Claude Canova, *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993, sobretudo pp. 92 a 160; Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974; Eric Blondel, *Le Risible et le dérisoire*, Paris, P.U.F., 1988; J. Chapman, H. Foot, *It's a funny thing, humour. Essays on the nature of humour, laughter and comedy*, Oxford, Pergamon Press, New-York, 1977; Tatsuo Morimoto, *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain*, Paris, Nizet, 1984.

Num artigo da sua autoria, intitulado “Présence de Molière”, presta homenagem ao grande Mestre, referindo designadamente em tom interrogativo:

le cas de l’homme, qui a réussi seulement à déchaîner ce rire énorme, ce rire heureux, sans grincement, ce rire innocent devant son absurdité, sa petitesse et sa laideur, de qui relève-t-il? De l’homme, son frère, qui le pèse, le jauge, éclate de rire, et lui tend tout de même la main. Quelle acceptation, dans ce rire viril et tendre, et quel pardon!¹⁶²

Na verdade, ao teatro de Anouilh – salvo esparsos casos em que um pássaro da paz parece ter tocado docemente com as asas a mente das suas personagens, falta essa bonomia que suaviza o inconformismo face à pequenez malévola; essa proximidade do perdão que atenua as crispações da cólera; enfim, uma espécie de irmandade com o outro que neutraliza o desprezo ou a repulsa relativamente às índoles e atitudes ignóbeis ou, pelo menos, indignas do que melhor correspondia ao seu arquétipo do ser humano.

Até mesmo Schopenhauer – não obstante o fundo pessimismo e a trágica ironia das suas reflexões filosóficas sobre a relação do ser humano com o mundo e a vida – valorizou, na sua vertente “budista”, a virtude da compaixão para com a existência tragicómica de grande parte dos seres humanos:

He also makes it clear that the tragicomic perspective does not exclude the virtue of compassion for those who aim high and yet suffer the shipwreck of all their hopes and projects. As objectified will, man is impelled from within by the force of necessity, though he assumes that he makes the decisions. This is the source of “the comical, the burlesque, the ridiculous life...” Life is full of terribly cruel and comical contradictions¹⁶³

¹⁶² Apud Paul Vandromme, *Un Auteur et ses personnages. Essai suivi d’un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 142.

¹⁶³ Veja-se Charles I. Glicksberg, “Schopenhauer: the Implicit Irony of Pessimism”, in *The Ironic Vision in Modern Literature*, New York, Martinus Nijhoff, The Hague, 1969, p. 48. A citação

Porém, na sua geração, Anouilh, como se sabe, não estava só. Existia toda uma família de pensamento filosófico e de sensibilidade literária que convergia na expressão revoltada e/ou sarcástica da indignidade ou da solidão essencial do ser humano, quer no seio dos desaires do século, quer no confronto com as contradições e perplexidades do seu estar-no-mundo.

Explícita ou implicitamente, o mundo é visto como arquitetura bizarra de um estranho geómetra, sem qualquer conhecimento das aspirações humanas e tendo estabelecido com elas um perpétuo mal-entendido.

Nesse sentido, mesmo se de modo inconfessado ou oblíquo, procura-se sublimar o luto dessa presença divina que, durante séculos, se acreditara presidir à História, resgatando os seus grandes excluídos, redimindo as suas sombras malévolas.

Agora, bem diversamente, o mundo dos sobreviventes parecia ter-se transformado num teatro de histriões burlescos ou de “vencidos da vida”, reféns da sua lucidez inerte.

Esta consciência acentuara-se, naturalmente, ao longo de todo o período da 2ª Guerra e do pós-Guerra. Sem as ilusões que a hipocrisia nas relações sociais permite em tempos de paz, nem o conforto das ideologias pseudo-humanistas (de esquerda ou de direita), o vazio, a angústia, a revolta e a irrisão haviam-se instalado na literatura: teatro, romance e outras modalidades ficcionais são agora espaços de um mesmo desalento, que encontra no desdém, na secura ou na ferocidade os instrumentos mais eficazes para a necessária operação catártica.

Trata-se, com frequência, de uma espécie de “desespero metódico”, por vezes aliado a um activismo febril, a uma parareligião do “engagement” como afirmação substitutiva de uma essência que colapsara e de uma consciência solitária em permanente

incorporada no excerto foi retirada da obra prima de Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, III, 118, segundo referência do autor.

conflito com o *ethos* dominante, que Gide, Péguy e B. Shaw tão empenhadamente fustigariam¹⁶⁴.

Anouilh revisitará, à sua heterodoxa maneira, essa presença pretérita do divino em figuras históricas moldadas por uma fé intrépida e de contornos místicos, porventura unguidas pela rara voz do Espírito, em misteriosas epifanias.

Na verdade, Thomas Becket, Jeanne d'Arc e Thomas More, para além de assumirem na sua obra desígnios próprios de heróis trágicos, são também investidos pelo autor de uma aura que os singulariza como escol, de entre uma galeria de personagens cépticas ou espiritualmente amorfas, contracenando sob os auspícios de um céu vazio.

Contudo, em boa parte do seu teatro, a Pureza e o Absoluto, enquanto valores, aspirações e atitudes, serão os avatares da divindade perdida, e a sua demanda o desígnio único da existência dos seus heróis e heroínas trágicos, quase sempre com o sacrifício da própria vida.

Aliás, Anouilh, na sua crítica lúcida, sarcástica (e não raras vezes melancólica) a vários aspectos da sociedade ocidental de novecentos, assume a posição de uma elite de intelectuais e escritores que podemos inscrever num certo “neo-romantismo”, tomando esta designação em sentido lato. Enquanto tal, ela afirma-se como desencanto metafísico face ao mundo, condenação ideológica dos aspectos desumanizantes do Ocidente “civilizado”

¹⁶⁴ G.-B. Shaw, aliás também autor de uma peça consagrada à figura de Joana d'Arc, é um dramaturgo que apresenta curiosas afinidades com Anouilh. Dele escreveu René Albérès: “Plus qu'au mensonge, Shaw s'est attaqué au demi-mensonge, à l'acceptation et au compromis. Par de brusques renversements d'optique, les êtres humains qu'il prend dans la réalité quotidienne pour démonter le mécanisme de leurs dissimulations, apparaissent soudain grotesques et faux.” (in *op. cit.*, p. 200). Analisando, por seu lado, a geração de “blasés” do pós-Guerra, Albérès comenta: “La sensibilité littéraire d'après guerre s'est donc organisée dans la défiance: défiance envers l'histoire, ses leçons et ses invités, défiance envers l'homme, défiance envers la vie contemporaine elle-même. “Les blasés mènent le monde. À sa perte, naturellement. De toute façon, ils pensent que c'est leur tour. Mais non, ils ne pensent pas, puisqu'ils sont les blasés. Avant, les fanatiques déclenchaient les catastrophes. C'est fini, on n'a plus besoin d'eux, mon cher. Les catastrophes arrivent toutes seules, mollement, sous nos pieds, on s'embourbe, la lassitude est un grand marécage, en somme. On crevait par ceux qui ne croient à rien.” L'homme s'exprime “en retrait”: rien ne le tente, tout l'amuse un instant, mais sans joie véritable”, cf. *op. cit.*, p. 353. A citação incorporada neste excerto é de Roger Nimier, *Le Mime*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 31.

(hiper-racionalismo, capitalismo massificante, individualismo e isolamento crescente dos seres humanos nas redes familiar e social, perda de referências espirituais determinantes) e procura compensatória de formas depuradas de religiosidade, ortodoxa, heterodoxa ou laica.¹⁶⁵ Refiro-me a autores como Claudel, Giraudoux, Mauriac, Saint-Exupéry, Gabriel Marcel e, até certo ponto, Simone Weil.

Outros autores (como Kafka, Julien Green, Kazantzaki, Camus), mais refractários ou cáusticos e, portanto, menos receptivos a desideratos de inspiração romântica, místico-religiosa ou edénica, encontrariam em enigmáticas alegorias ou em invocações de natureza por vezes blasfematória, a necessária conjuração dos seus fantasmas íntimos¹⁶⁶.

Um dos pensadores mais críticos do século XX e sua “situação espiritual”, Karl Jaspers, numa obra publicada durante o período aqui particularmente em foco (décadas de trinta a cinquenta)¹⁶⁷, afirma que a eliminação ou o rasuramento do divino, na Cultura ocidental dos últimos séculos, não encontra paralelo em nenhum outro período histórico, nem sequer entre o cepticismo mais consequente da Antiguidade greco-latina, que

¹⁶⁵ Num estudo notável sobre as diferentes modalidades do Romantismo nos séculos XIX e XX, Michael Löwy e Robert Sayre afirmam justamente: “Une des principales modalités romantiques de réenchantement du monde est le retour aux traditions religieuses, et parfois mystiques comme le souligne Weber (...). Selon Hoxie N. Fairchild, le romantisme, dans ce qu’il a de plus profond et de plus intense, est essentiellement une expérience religieuse. (...) En somme, malgré les différences que l’on vient de relever entre la situation du Romantisme au XIXe et au XXe siècles, on est obligé de se rendre à l’évidence: au cours de celui-ci comme de celui-là, on trouve la même structure de pensée, et les thèmes que nous avons examinés au premier chapitre: désenchantement du monde, critique de la quantification, de la mécanisation, de l’abstraction rationaliste, de l’Etat et de la politique modernes, de la dissolution des liens sociaux.” Cf. *id.*, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Ed. Payot, 1992, pp. 47 e 211. Para um aprofundamento da noção de estrutura mental colectiva ou visão do mundo (*Weltanschauung*), na sua relação com os diferentes domínios culturais, veja-se: Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1970.

¹⁶⁶ Julien Green é um autor paradigmático desta última atitude. Num dos seus romances mais negros, *Varouna*, uma criança clama a certa altura contra Deus: “Père, cria-t-il de toutes ses forces, comment ne nous sauves-tu pas puisque tu le peux? Les flots sont à toi, le vent est à toi. Dis-leur de se taire... Au même instant une vague le gifla et il roula sur le dos.” R. M. Albérès, “Le Déchirement et l’Action”, *op. cit.*, pp. 232-233.

¹⁶⁷ Cf. *id.*, *La situation spirituelle de notre époque* (trad. do al. por J. Ladrière e W. Biermel), Paris, Desclée de Brouwer, 1952, pp. 26 e ss., 220-231 *et passim*.

considerava nunca haver perdido o sentimento de plenitude potenciado pelo culto de uma certa realidade mítica.

Esta perda de laços com o divino torna mais difícil, simultaneamente, o processo de enobrecimento interior do ser humano ou a sua permanência nele, encorajando, pelo contrário, os estereótipos comportamentais das massas nas sociedades modernas: a avidez hedonista, a lei do “mais forte” na *struggle for life*, o ódio e segregação para com a diferença selectiva e consequente nivelamento medíocre, até mesmo nos sentimentos e relações humanos.

Na minha perspectiva, o teatro de Anouilh, na sua globalidade – desde certas peças representativas do *trágico sério*, passando pelas peças *paratrágicas*, até às peças de carácter meramente satírico-farsesco ou *extratrágicas* –, constitui também a figuração cénica (satírica ou não) destas duras palavras de Jaspers:

(...) Seul celui qui se sent à l'aise dans tout ce qui est bas, peut ne pas reculer d'effroi devant le caractère répugnant du visage dans le comportement et l'apparence de l'homme de la masse, devant son rire odieux, ses plaisirs vils, ses lamentations indignes, sa vantardise (...)
Ce n'est pas l'homme comme exemplaire d'existence empirique mais l'homme comme *Existence* possible qui est digne d'amour; c'est, dans chaque individu, la noblesse possible.¹⁶⁸

Também em Beckett e Achternbusch, dois autores onde se encontram algumas afinidades profundas com Anouilh – não obstante as suas diferentes concepções dramaturgias –, está patente essa mesma dimensão paratrágica da condição humana, cenicamente projectada em situações, personagens, cenários e efeitos sonoros impressionantes.

¹⁶⁸ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 231.

Aliás, o choque estético e estésico causado pelas diferentes distorções – físicas, psicológicas, verbais – operadas na figuração das suas personagens, é uma das principais armas críticas (e por vezes também compassivas) destes autores para com a abjecção impotente ou o derrotismo alienado da maioria das personagens que povoam as suas peças.

É nesse sentido que julguei pertinente incluir neste capítulo, enquanto complemento analítico-crítico das noções aqui em questão, algumas reflexões, necessariamente breves, sobre peças paradigmáticas dos dois dramaturgos supracitados (e já referidos, aliás, em diferentes momentos desta dissertação).

Na generalidade das peças de Beckett e Achternbusch, se as personagens anseiam, explícita ou implicitamente, por liberdade, dignidade e/ou felicidade, tal anseio emerge porém de um sujeito já vencido e chegado ao termo da existência.

Acresce que as suas personalidades e atitudes se foram evidenciando pela passividade e a vitimização, decorrentes do medo ou dependência emocional extremos face a terceiros, ambos conduzindo amiúde as personagens à patologia ou degenerescência mental e/ou ao suicídio.

Não se verifica, pois, nestas personagens – para além de reacções ou fugas pontuais e inconsequentes, motivadas pelo mero instinto de conservação –, uma determinação efectiva de confronto, de risco e de mudança ou, sequer, de conflito dilemático credível entre duas opções ou sentidos existenciais opostos.

O espectador-leitor é, assim, colocado diante de personagens nas quais apenas a mente parece expor-se através de um fluxo verbal ininterrupto, espécie de “work in progress” de um logos doente, degenerando ora em logorreia angustiante (semântica e sintacticamente desconexa), ora em réplicas onde a elipse se expande, num processo de autofagia verbal que pode ir até ao monossílabo, à interjeição ou ao grito, este último assimilando-se mesmo, por vezes, a manifestações zoomórficas.

Observe-se então, no concreto dos textos teatrais, essa mutilação da vontade intradeterminada e actuante enquanto núcleo essencial de constituição do trágico, convertendo, assim, estas peças em “modelos” de paratragicidade.

Em *Ella*, de Achternbusch, peça que apresenta apenas duas personagens em cena, estamos perante um palco-galinheiro onde contracenam José (o filho) e Ella (a mãe). Trata-se, na verdade, de um monólogo em que a história da mãe (entretanto mentalmente alienada e afásica) é narrada pelo filho. Este assume o seu discurso e a sua indumentária, preparando lúcida e tranquilamente, face ao público, o seu suicídio, sob a forma de cianeto que diluirá no café que tomará igualmente diante do público. Este suicídio revela-se, portanto, uma metáfora daquele que a mãe teria, ela própria, perpetrado, se estivesse na plena posse das suas faculdades mentais e volitivas. Porém, alguma vez o terá estado verdadeiramente, ela que, desde o nascimento, fora amaldiçoada pelo pai e, tal como a irmã e a mãe, era humilhada e vergastada?

Diminuída nas suas faculdades de raciocínio e de auto-estima, converte-se numa semi-deficiente mental, incapaz de tomar decisões relativas à sua própria vida e objecto útil para mãos inescrupulosas.

Da brutalidade paterna passará à conjugal (negociada pelo próprio pai como se fosse uma cabeça de gado) e, desta, aos sucessivos maus tratos que lhe infligem em diversas instituições onde é colocada.

Pois é, toda a minha vida foi pancada e safanões e bordoada e mofa e gozação só coisas assim dessas. Em toda a minha vida'inda num tive uma única hora boa. É, o cinema foi bonito. O cinema foi bonito. Porquê? Sempre era uma coisa diferente daquelas rezas todas, rezar pra quê, Deus Nosso Senhor até nem m'ajuda.¹⁶⁹

¹⁶⁹ H. Achternbusch, *Susn/Ella, duas histórias de mulheres* (trad. do al. por Idalina Aguiar de Melo), Coimbra, Ed. Inst. Teatro Paulo Quintela / Escola da Noite, 1997, p. 70.

Paralelamente, em *Susn* – cujo espaço cénico representa os infernos – a protagonista desmultiplica-se em cinco personagens femininas, de acordo com as cinco etapas da sua vida: de adolescente a idosa.

Na terceira cena, por exemplo, Susn reconhece que está a envelhecer, sentindo-se progressivamente destruída pelo seu companheiro, um escritor agressivo e perverso que vampiriza os pensamentos e emoções de Susn, transpondo-os para os seus livros.

Susn reconhece assim, perante ele, ter-se deixado reificar e aviltar:

Tu és falso. Tiras-me as entranhas como a um Perú de Natal. Se eu não te disser mais nada, quero ver como é que tu escreves os teus livros.

(...) Tu só me queres dominar. Tu fizeste de mim um farrapo. Animal de trabalho sem vontade própria. Escrava, em estado de vigília, à espera de uma qualquer libertação que talvez me concedas não se sabe quando. Quando tiveres outra. Junto de ti murchei como um deserto, que tem de ser regado.¹⁷⁰

O teatro de Beckett, por sua vez, encontra-se saturado de personagens dominadas ou esmagadas por uma necessidade objectiva – seja ela extrínseca ou intrínseca – face à qual a vontade ou a liberdade do sujeito nem sequer se exercem, como que vencidas ou descrentes *a priori* no seu poder desiderativo ou na sua efectiva energia transformante de um dado *statu quo* existencial. Tudo aí decorre como se às vertentes mais terríveis (abjectas ou cruéis) da condição humana, nenhuma força houvesse a opor, à excepção de uma lucidez implacável – que pode ir da crueza ou crispação ao conformismo mais plangente.

Este estranho labor progride sob o olhar atónito, angustiado ou compassivo do espectador-leitor, é certo, mas sem essa exaltação magoada, essa sublime prostração que o verdadeiro espectáculo trágico desencadeia em nós.

¹⁷⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 32.

Sob esta perspectiva, apenas os dois “clochards” de *En attendant Godot* ainda esperam, patética e inutilmente, de uma força exterior, as mudanças existenciais que a perda de competências intelectuais e volitivas os impossibilitou de sequer tentar concretizar.

Em *Fin de Partie, Comédie, Dis Joe, La Dernière Bande*, de boa parte das personagens irradia uma energia malévola e irredenta, mesmo quando relações próximas de parentesco as unem; nem sequer uma vaga afeição ou lealdade, apenas a proximidade imposta pelas necessidades vitais ligadas à doença ou ao envelhecimento, amiúde “recebidos” com atitudes de acrimónia, desprezo, crueldade.

Por outro lado, o tempo surge invariavelmente como dimensão coagulada e disfórica, espécie de estado letárgico imune à esperança no devir, estranho a ideais e projectos individuais ou colectivos.

Uma tal dimensão temporal institui-se, portanto, como pré-morte que se eterniza num infernal “huis clos” do aquém...

Aliás, as figurações cénicas desse “huis clos” multiplicam-se em caixotes do lixo, ânforas, covas abertas na areia que progressivamente vai submergindo os corpos, entre outros instrumentos carcerários dos quais a cegueira ou a paralisia dos membros locomotores são os mais frequentes.

E há, enfim, nestes universos dramaturgicos, essa imensa infelicidade, esse rancor para com a vida e a condição humanas e, acima de tudo, desamor, indiferença desdenhosa ou mesmo ódio pelos semelhantes. Familiares, cônjuges ou companheiros mais não são do que presenças ingratas, malsãs, intoleráveis, por vezes úteis mas sempre onerosas sob qualquer ângulo e, não raramente, abordadas com uma crueldade própria de quem nunca, sequer, intuiu a mais ténue presença amorosa no mundo.

Os diálogos entre Hamm e Clov (em *Fin de Partie*), entre Madame e Monsieur Rooney (em *Tous ceux qui tombent*), o longo monólogo-litania de Winnie, debatendo-se inutilmente com o silêncio hostil do marido (em *Oh! les beaux jours*) ou, ainda, a arrepiante voz de além-túmulo que se introduz na consciência entorpecida de Joe, revelando-nos todas as suas vilanias contra o próximo (em *Dis Joe*), são eloquentes figurações dessa realidade disfêmica.

Tentarei seguidamente “visualizar” alguns dos aspectos das obras destes dois autores paratrágicos, transcrevendo certos passos de maior relevância para a problemática em questão.

Da peça *Susn* (de Achternbusch), a fortíssima indicação cênica do desfecho da peça, sugerindo uma violência gelada:

*(...) Susn ergue-se dorida, estende a mão para a espingarda, apoia-se na areia, a testa contra o cano e carrega no gatilho. Só agora o escritor desperta da sua presunção e se apercebe outra vez da realidade. Agarra na espingarda dele, pega na Susn morta por um pé e arrasta-a para fora. As figuras escurecem mais lentamente do que a paisagem. Um coioote uiva como habitualmente.*¹⁷¹

Da peça *Tous ceux qui tombent* (de Beckett), duas réplicas, uma de cada elemento do casal Rooney:

MADAME ROONEY – (...) Ah être encore au lit, monsieur Barrell, être encore dans mon bon lit, en train de fondre tout doucement, sans douleur, me sustentant de bouillies et de blanc de poulet, et finir plate comme une limande sous les couvertures (*Un temps.*) Oh sans tousser, bien sûr, ni cracher, ni saigner, ni vomir, dégringoler gentiment dans la vie éternelle en me rappelant, me rappelant ... (*la voix se brise...*) tout ce piètre malheur ... comme si... il n'avait jamais ... été...”¹⁷²

¹⁷¹ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 52.

¹⁷² S. Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 2004, p. 29.

MONSIEUR ROONEY (*ton de narrateur*) – D’autre part, me disais-je, il y a les horreurs de la vie chez soi (...) Et toute la sale marmaille des voisins, brailant et pétant de vie et de bonheur. (...) Et je me suis repris à songer à mon bureau dans l’impasse, à mon sous-sol silencieux, avec sa plaque où le temps a effacé mon nom, son lit de repos et ses tentures de velours, et à tout ce que ça représente d’y être enterré vif ne fût-ce que de dix à cinq¹⁷³

O que nos perturba acima de tudo, como leitores-espectadores, é a constatação calma, desassombrada e quase sem *pathos*, por parte destas personagens, de percursos de existência inteiramente devastados por inércias, medos, indigência de sentimentos e ideais ou mesmo ausência de lucidez e determinação perante situações hostis ou perversas, no sentido de as defrontar tendo em vista a superação e a mudança dignificantes.

No cômputo global dessas vidas colapsadas, resta, na menos negra das hipóteses, a consciência solitária e monologal de uma condição humana sem alternativas que a transfigurem ou redimam e, na sua pior perspectiva, mas visualizada pelas personagens como limbo apaziguador, a supressão definitiva da fatalidade vital.

Tendo em mente todo este fluxo de factores e causalidades, não me parece, em rigor, poder caracterizar-se estas obras como trágicas ou mesmo como alegorias da verdadeira condição trágica do humano.

Para que esta caracterização fosse pertinente, fazendo justiça à amplitude de aspectos envolvidos na categoria do trágico – ou seja, aquela em que domina ou predomina o *trágico sério* –, os factores lucidez, liberdade e vontade actuates teriam de associar-se ao factor necessidade, sobretudo se da ordem de uma transcendência.

Ora, nestas peças, a necessidade (quase sempre da ordem da imanência) é tão dominante que eclipsa quase integralmente os primeiros, não deixando às personagens qualquer outra via ou desfecho para além dos que são cenicamente figurados.

¹⁷³ Cf. *id.*, *ib.*, pp. 62-63.

Na realidade, as personagens não se debatem consigo mesmas, com os seus anjos ou demónios íntimos; não sacrificam a sua existência por valor ou credo alguns que a transcendam; não manifestam índole de carácter propícia ao aniquilamento de si ou de terceiros, motivado por um sentimento amoroso excessivo e incompatível com a vida.

Assim, se as suas pungentes e fragmentárias narrações de vida nos impressionam pelas espirais de fatalidade que as fecham sobre si mesmas, isso deve-se sem dúvida, em grande parte, ao conformismo intrínseco, benévolo ou malévolos, que caracteriza o perfil psico-ético das mesmas – próprio, aliás, dos anti-heróis e factor decisivo na sua demarcação relativamente à combativa aura dos heróis trágicos. Acresce um sentimento generalizado de anomia e conseqüente ausência de dilemas morais nas personagens que figuram o mal, o puro mal nas suas múltiplas dimensões: sociais, laborais, familiares, sentimentais, conjugais.

Em qualquer das circunstâncias, estas personagens incarnam a condição do ser humano como “tumeur du temps”, segundo a incisiva expressão de Alfred Simon, que considerava esta tipologia de peças como figurando “le degré zéro du tragique”¹⁷⁴.

Jean-Marie Domenach, um dos autores que mais fundamente reflectiu sobre esta complexa categoria do trágico, seus avatares, derivas e antíteses, escreveu:

Dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent: des passions, des intérêts, des valeurs; dans l'anti-tragédie contemporaine, ce sont des creux: des absences, des non-valeurs, des non-sens. L'anti-tragédie prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie: caractère, transcendence, affirmation. C'est d'ailleurs pourquoi je ferais mieux de dire: l'*anté*-tragédie; (...) Dans la conception classique de la tragédie, une liberté entraine en conflit avec la transcendence ou avec d'autres libertés. Ici, nous reculons en deçà, vers la mise en cause d'une vie qui n'arrive pas à se soutenir. (...) C'est

¹⁷⁴ Veja-se A. Simon, “Le Degré zéro du tragique” in *Esprit*, décembre 1963.

l'histoire qui nous est exposée, l'histoire impossible par absence d'être,
l'histoire d'une absence d'être. Il faudrait *pouvoir*¹⁷⁵.

Eis por que, relativamente a estas dramaturgias, se afigura igualmente problemático falar de intersubjectividade, permanecendo as personagens quase sempre na periferia umas das outras, limitando-se a comunicação à agressão ou nem mesmo se fazendo ouvir, isoladas nas suas estranhas mónadas desessencializadas e nos seus solilóquios alternados que apenas o espectador-leitor parece querer escutar.

Podemos, então, inscrever a obra destes dois dramaturgos (entre outros, a par de alguns cineastas) numa espécie de ontologia da solidão e da morte, raramente investida de dimensão teleológica ou sequer dignificante da condição humana¹⁷⁶.

Ora, justamente, o teatro trágico – que apenas na sua modalidade séria realiza plenamente as dimensões da tragicidade, mesmo se pontuada de momentos cénicos burlescos ou grotescos – nunca se divorciou de uma projecção teleológica da existência, nem declinou as suas liturgias de dignificação do ser humano, não obstante a ousadia, a rigorosa nudez das suas figurações cénicas ou extra-cénicas, iniciando-nos por vezes em algumas das mais tenebrosas pulsões e paixões que a alma consente.

É essa fascinante complexidade, essa liturgia de vida e de morte, de renúncia e magnificência, de temores e audácia, de volúpia e desprendimento que irei analisar em seguida, na IIIª Parte desta dissertação, a par de outros vectores e aspectos que, naturalmente, só no concreto das peças se evidenciam.

Possam as minhas observações e reflexões fazer justiça à beleza e profundidade das peças de Anouilh aí convocadas.

¹⁷⁵ AA.VV. *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Ed. Garnier-Frères, 1971, pp. 62-63.

¹⁷⁶ Veja-se Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, pp. 119-131 et *passim*.

PARTE III

ESTUDO DE PEÇAS DE ANOUILH NA CATEGORIA DO TRÁGICO SÉRIO: O DEVIR DA TRAGICIDADE E SUAS FIGURAÇÕES CÉNICAS

Les vivants gouvernent le monde.
Il en reste toujours assez,
Des habiles indispensables,
Ceux qui restent après les meilleurs.

Nordahl Grieg, *Poèmes choisis*

CAIUS: Le monde n'est pas aux forts comme nous
l'imaginions enfants avec extase. Il est aux faibles. Il est
à ceux qui s'accomodent, qui s'accomodent de la
richesse, de la bassesse, de l'obéissance des autres.

J. Giraudoux, *Les Gracques*, frag. Inédits, scène VI

Aquele que recebeu o dom da justiça sem as outras
qualidades divinas, ser todo-poderoso e onisciente, está
em pior posição do que o homem injusto, pois está
condenado a destruir-se.

Arthur Schnitzler, *Relações e solidão. Aforismos*

Introdução

Delimitada agora conceptualmente a categoria do trágico sério face a outras categorias que circulam na sua órbita, cumpre-me, em primeiro lugar, apresentar o denominador comum às oito peças seleccionadas para estudo.

Podendo embora desdobrar-se em três paradigmas distintos, todas estas peças apresentam protagonistas que, herdeiros ou não de uma aura histórica ou mitológica, assumem na diegese da peça, de forma inequívoca, uma opção por determinados valores a que atribuem um estatuto muito superior ao da vida – quando esta implique a pura permanência na dimensão ôntica, existencial mas não referenciada a valores que lhe atribuem superior sentido.

Num artigo muito interessante sobre a noção de tempo no teatro de Anouilh, Gaston Berger afirma a dado passo:

[Son théâtre] nous montre à l'évidence que l'homme porte en lui une exigence absolue, mais que le monde ne peut la satisfaire. Par là, ce théâtre, qui est un des plus poétiques de notre littérature, est aussi l'un des plus profonds.

Pour Anouilh, la vie humaine est tragique. Mais elle ne l'est pas pour des raisons existentielles. Le drame n'est pas qu'elle ait un terme inéluctable et que le destin des hommes soit "d'être pour la mort", ainsi que l'écrit Heidegger.

(...) Aussi, perdre la vie n'est pas tragique. Ce qui est grave c'est de la gâcher. Les personnages d'Anouilh ne vivent pas pour l'existence, ils vivent pour la valeur¹⁷⁷

Assim, muito mais do que uma representação de *queda* trágica dos protagonistas, estas peças constituem, no seu conjunto, uma dinâmica coerente, poética e não raro majestosa de figurações da *opção* trágica, a qual é também opção preferencial e irreduzível pelo Valor, ou seja, pela dimensão vertical e absoluta da existência, ainda que, como é o caso de *Médée*, essa dimensão implique a queda em faltas de considerável gravidade. Tal significa que a ética do Valor e da opção trágica em seu nome, no teatro de Anouilh, não coincide necessariamente com uma ética do Bem ou da Bondade (Roméo e Jeannette são outro exemplo disso), antes implicando a exigência de uma pureza ou incorruptibilidade no transcurso temporal, relativa aos valores eleitos como fundamento e fim último da existência e, desse modo, convertidos em sua referência absoluta.

Enfim, são três os paradigmas dominantes de que partem as peças do *corpus* proposto, os quais serão explicitamente tratados no capítulo 1, permanecendo nos restantes de forma implícita:

- o paradigma “A Fidelidade à *honra de Deus*”, onde se inserem as peças *Becket ou l'Honneur de Dieu*, *L'Alouette* e *Thomas More ou l'Homme Libre*;
- o paradigma “O Irremível passado e a felicidade impura”, em que predominam as peças *La Sauvage*, *Eurydice* e *Roméo et Jeannette*;
- o paradigma “A Mística do Não ou a recusa do relativo”, a que melhor correspondem as peças *Antigone* e *Médée*.

Cada grupo de peças irá ser estudado através de três eixos dramáticos que sustentam o devir da tragicidade inerente às peças e suas figurações cénicas. São eles:

¹⁷⁷ G. Berger, “Le temps chez Anouilh”, *Études Philosophiques*, Paris, P.U.F., janvier-juin, 1952.

- A atmosfera trágica: espaços e temporalidades;
- Personagens trágicas e personagens comuns – ou as geografias de um confronto insolúvel;
- Liberdade e necessidade: as determinantes da opção trágica e os múltiplos rostos da Morte.

Acresce que o segundo e o terceiro eixos dramáticos implicam, pela natureza da sua problemática, o recurso às teorias do trágico estudadas na Parte II da dissertação, de acordo, naturalmente, com as modalidades trágicas de cada peça.

Por outro lado, há que ter presente a versatilidade de meios figurais do texto teatral. Com efeito, sendo ele um processo de sentido e de comunicação caracterizado pela polifonia e o polimorfismo, dispõe dos imensos recursos das linguagens não verbais (ou paraverbais) na maximização da sua expressividade cénica, diferentemente, por exemplo, do texto da poesia. Este, sem dúvida exige uma precisão quase cirúrgica entre o dito e o não-dito, porquanto ao dizer excessivamente inflecte para o discurso narrativo e, ao omitir demasiado, condena-se a um hermetismo autotélico confinado na sua própria significação.

Pelo contrário, o dramaturgo tem de saber dar a ver cenicamente uma realidade que se não esgota na linguagem verbal, quer operando a partir de múltiplos códigos semânticos, estéticos, dramaturgicos, quer por via dos diferentes códigos activados pelas indicações cénicas (didascálias) e maximizados pelo encenador, o cenógrafo e, evidentemente, as personagens.

Nestas devem ser destacadas, sempre que oportuno, as réplicas, os monólogos, as atitudes e acções, gestos e mímica.

Por seu lado, os cenários, adereços, figurinos, música, efeitos sonoros, jogos ou desenhos de luz, completam todos estes recursos que o próprio dramaturgo, directa ou indirectamente, incorpora no texto teatral, destacando uns ou outros de acordo com a problemática e a arquitectura dramaturgica de cada peça.

Acresce a tudo isto o peso e a especificidade da palavra trágica que, como lembrou Barthes¹⁷⁸, é ou tende a ser essencial e sucinta, nada tendo de frívolo ou acidental.

Desse modo, e mau grado a mistura de tons e de registos sócio-linguísticos característica do teatro de Anouilh (como de tantos outros), quando a palavra trágica, essencial e sucinta, ascende numa espécie de fulguração devastadora, ela é a própria antítese da palavra casual e desresponsabilizante, utilizada como pura redundância para fazer avançar ou suprimir os tempos mais ou menos neutros da socialização quotidiana.

A palavra proferida pelos heróis trágicos surge normalmente num quadro temporal preciso e numa estrutura dramática construída de modo a que a diegese transcorra, com alguma celeridade, para o desfecho trágico.

Infere-se assim que nestas peças, apesar de em cenas iniciais, ou mesmo noutras, os heróis poderem estar envolvidos em situações relativamente triviais, cuja duração tende a reproduzir a temporalidade real, nas cenas em que a tragicidade se acentua, a linguagem recupera essencialidade e força. Em paralelo, as personagens secundárias perdem a importância ou visibilidade que haviam tido, convertendo-se os protagonistas do conflito trágico no ponto focal da diegese, ao mesmo tempo que o seu ritmo é acelerado progressivamente até ao desfecho, com sacrifício física e/ou psíquica dos heróis.

Nestas peças, embora com variações de proporção, o trágico sério situa-se sempre num plano central e dominante da estrutura e conteúdos diegéticos, figurando outras categorias e registos (o cómico, o trivial, o burlesco) num plano secundarizado e de contexto.

Para tal, o autor cria dispositivos vários de modelação das personagens, do espaço e do tempo, núcleos temáticos e conflitos éticos e emotivos, através dos quais o trágico sério

¹⁷⁸ Cf. R. Barthes, “La peur des signes” e “Logos et praxis”, in *Sur Racine*, ed. cit. Sobre a natureza da palavra na singularidade do espaço trágico, vejam-se as interessantes reflexões de Alain Riffaud, *op. cit.*, pp. 219-314.

é figurado, coexistindo outras figurações de categorias e registos diferentes que, pelo seu poder contrastivo, acentuam o impacto e a ressonância do trágico sério. Nesse sentido, a par de diálogos crus e cortantes, de réplicas burlescas ou simplesmente prosaicas, encontram-se nestas peças momentos, réplicas, monólogos e tiradas líricos ou sublimes – e a própria linguagem que os modela transcende a chã realidade, criando por vezes atmosferas e acordes que tocam a elegia, o madrigal, a ode ou a cantata.

Contudo, em Anouilh a dimensão estética não parece ter estatuto autónomo, surgindo antes como espaço de figuração plástica e verbal do ético, amplificando as suas manifestações moralmente nobres, distorcidas ou aviltantes.

Uma outra característica marcante que unifica estas peças decorre da noção de “sprezzatura”, a qual constitui um fundamento decisivo do *ethos* dos seus protagonistas trágicos. Esta noção, que reúne desprendimento, espírito de sacrifício e uma certa magnanimidade, induz não só as opções heróicas ou sublimes de renúncia à vida como também o distanciamento face ao topos do “lugar ao sol” da boa consciência burguesa e filistina, forjada nos imperativos da determinação, da ambição e do pragmatismo utilitaristas para com as instâncias do ter e do poder.

Desse modo, até mesmo os protagonistas epónimos Becket e Thomas More, dotados de um estatuto social e profissional elevado, mantêm-no por uma espécie de inerência tranquila do mérito que por si mesmo se afirma, sem zelos ou labores de auto-afirmação. Daí que, em oportunas circunstâncias, com firmeza se despojem das insígnias e privilégios políticos e financeiros, a par das respectivas magistraturas de influência junto do poder régio. Antigone, por sua vez, despoja-se das suas prerrogativas principescas e da felicidade demasiado humana que se desenhava no seu futuro próximo, em nome de um absoluto inacessível às vicissitudes do tempo e das circunstâncias, que somente pela morte

accede à imutabilidade, ou seja, a uma variante peculiar de eternidade alcançada por uma mística negativa de raiz agnóstica.

Outras protagonistas trágicas, como Médée e Thérèse Tarde (respectivamente, nas peças *Médée* e *La Sauvage*) “conhece[m] o sofrimento na sua dimensão mais nobre: o sofrimento do desespero, aquele que não admite consolação alguma”¹⁷⁹.

Nessa aura singular têm porém em comum, com os protagonistas trágicos das outras peças em estudo, a irredutibilidade na defesa dos valores em que acreditam, mesmo perante o infortúnio que tal atitude convoca para as suas existências.

Estamos portanto diante de um radicalismo moral (apriorístico ou não) que resiste, com maior ou menor tónus heróico, às conveniências do pragmatismo ou do eudemonismo, mesmo quando os postulados dessa moral são eticamente condenáveis (como em Médée).

Como anteriormente se demonstrou, aliás, qualquer razão instrumental – com as suas estratégias e práticas de autopreservação do sujeito como realidade última – é radicalmente anti-trágica.

S’il peut y avoir des tragédies à fin heureuse, ce dénouement est acquis, en tout cas, au prix d’une épreuve et d’un sacrifice. Et quand ceux-ci sont recherchés, ou subis dans la dignité, au nom d’une valeur, quelle que soit la conviction qui la fonde, on se trouve en présence de l’héroïsme tragique¹⁸⁰

¹⁷⁹ Cf. Agustina Bessa-Luís, *Contemplação Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000, p. 159. A autora refere-se, aí, a certas personagens de Dostoïevski.

¹⁸⁰ Cf. Jean Jacquot, “La tragédie et l’espoir”, *op. cit.*, p. 512.

Capítulo 1. A atmosfera trágica: espaços e temporalidades

[Le personnage tragique] ne s'épuisera pas dans la fondation d'un foyer; il est bien plus présent pour affirmer le sens de l'existence; il n'est pas préoccupé par des tâches quotidiennes, il n'est pas pris dans l'économie mondaine de l'échange; il n'a pas un patrimoine à constituer, une vie à montrer; il est **lui-même un patrimoine**.

Alain Riffaud, *L'Espace Tragique*

Embora o espaço cénico possa por vezes desencadear e até acelerar a acção dramática em geral, no caso das peças trágicas ele apresenta uma certa singularidade, porquanto a sua função não é essencialmente figurar uma espacialidade física concreta, num exercício de realismo mimético ou metonímico, à semelhança do que acontece em tantos dramas, melodramas, comédias.

Há, assim, no espaço cénico destas peças uma contenção na visualização de cenários e adereços, por exemplo, que acompanha aliás uma intencional sobriedade no número de personagens e na complexidade do enredo.

Nas peças trágicas de Anouilh, tal contenção visa sobretudo reduzir o habitual impacto do espaço vital (físico, familiar, social) na existência dos protagonistas e sua relevância na natureza das suas prioridades, opções e desígnios. À sobriedade do espaço cénico corresponde, então, o despojamento ou o distanciamento dos protagonistas trágicos face aos aspectos materiais e fruitivos da existência comum.

Noutras peças, observa-se uma coexistência contrastante de dois espaços cénicos física e temporalmente bastante distintos. No primeiro, assiste-se à representação de um ambiente burguês ou aristocrático mais ou menos sumptuoso e de apelo à fruição de privilégios, em geral destituída de consciência social e ética das assimetrias existentes no mundo dos outros, os desfavorecidos da sociedade e da História. No segundo espaço cénico, por sua vez, assiste-se à representação de ambientes despojados, austeros ou, noutros casos, degradados e humilhantes, de modo a acentuar-se no tempo diegético a metamorfose ocorrida nos protagonistas trágicos. Esta desenvolve-se numa ética de renúncia ou de recusa relativamente ao “modus vivendi” valorizado no passado e consequente adopção de novos modelos e valores estruturantes da existência.

Darei seguidamente início à análise deste eixo espaço-temporal, no concreto das peças seleccionadas, organizando-se a análise de modo diferencial, de acordo com os três paradigmas referidos.

1.1. Primeiro paradigma ou A Fidelidade à “honra de Deus”: *Becket ou l'honneur de Dieu, L'Alouette e Thomas More ou l'Homme Libre*

La tragédie est un jeu... un jeu dont Dieu est le spectateur. Il n'est que spectateur et jamais sa parole ou ses actes ne se mêlent aux paroles et aux gestes des acteurs. Seuls ses yeux reposent sur eux.

G. Lukács, *L'Âme et les formes*

Celui qui a pour modèle un être humain ne peut me ressembler.

J. Giraudoux, *Judith*

É preciso ser-se um grande homem para resistir, inclusivamente ao senso-comum

Dostoïevski, *Os Demónios*

Entre outros aspectos, as três peças incluídas neste paradigma têm em comum o facto de os seus protagonistas trágicos perderem a vida ao serviço de causas relacionadas com a “honra de Deus”, na Sua pessoa, ensinamentos, desígnios, ou na própria Igreja, enquanto instância de mediação.

Embora só Thomas Becket a nomeie como desiderato preferencial e último da sua nova existência de convertido e dignitário da Igreja católica, também Jeanne d'Arc e Thomas More, na singularidade das suas respectivas funções, assumem como inalienável

vector das suas existências a liberdade de consciência face ao poder temporal e/ou eclesiástico, de modo a maximizarem a fidelidade à missão e acção primeiras da sua vida.

A intrepidez e irredutibilidade que caracterizam as suas convicções e tomadas de posição também são comuns aos três protagonistas trágicos, constituindo nessa medida componentes igualmente essenciais no devir da tragicidade da peça e na aceleração da diegese até ao clímax, coincidente com a morte, por assassínio, de cada um dos heróis (embora em *L'Alouette* esse clímax cruento seja, na última cena, obnubilado por um outro clímax, de natureza jubilosa – a sagração do rei de França, em Reims, que assim constitui o desfecho da peça).

A peça *Becket ou l'honneur de Dieu* é, tal como as outras “Pièces Costumées” de Anouilh (de acordo com a classificação do dramaturgo), baseada em factos e episódios históricos célebres, que são fielmente respeitados por Anouilh na sua globalidade.

No caso concreto desta peça, são alterados, para maior eficácia dramática, pormenores como a falsa identidade de saxão atribuída a Becket, a omissão das reconhecidas qualidades político-administrativas de Henrique II (o rei inglês) e a criação de duas personagens secundárias: Gwendoline e le petit moine.¹⁸¹

¹⁸¹ A identidade de saxão atribuída a Thomas Becket foi, contudo, difundida por Augustin Thierry, na sua obra intitulada *Histoire de la conquête d'Angleterre par les Normands*, publicada em 1825. Sumariamente, a peça em estudo baseia-se na história de Thomas Becket, nascido em Londres em 1117, clérigo em Canterbury, homem inteligente, culto e de personalidade cativante, tendo estudado nas universidades de Paris, Bolonha e Auxerre. Em 1154 é nomeado arqui-diácono e chanceler do reino, tornando-se conselheiro e amigo do rei Henrique II Plantageneta (1133-1189). É, porém, em 1162, ao ser eleito, por vontade do rei, arcebispo de Canterbury, que têm início as suas dissensões e conflitos com o rei, pois Thomas Becket, tomando intimamente consciência da nobreza da sua missão, passa a defender incondicionalmente os direitos e autonomia judicial da Igreja, enquanto representante directa de Deus nas questões espirituais e em elevado número de questões temporais. Vexado e atingido no que entende serem as suas prerrogativas régias, o rei urde a condenação de Becket na assembleia de Northampton. Becket refugia-se então em França, na abadia cisterciense de Pontigny, e chegará a ter uma audiência com o rei de França, Luís VII, que o apoia temporariamente, dentro dos limites da diplomacia e dos interesses do seu reino, também ele dividido e parcialmente controlado por Inglaterra – a Normandia e o Sudeste, este graças ao casamento de Henrique II com Leonor de Aquitânia. Consciente de correr risco de vida, Becket considerará, porém, um dever de consciência regressar às suas funções e missão em Inglaterra. Regressa, então, em 1170, e no mesmo mês, Dezembro, será assassinado por cavaleiros fiéis ao rei, na própria abadia de Canterbury. Pouco tempo depois, o rei faz-se flagelar no mesmo local, como

Que funções, reais ou simbólicas, irá ter então o espaço cénico no decurso da diegese trágica de *Becket ou l'honneur de Dieu*?

“Au théâtre moins qu’ailleurs le lieu est indifférent ou neutre, tant sa fonction est essentielle”, escreve Alain Couprie¹⁸². Na verdade, nesta como nas outras peças aqui em estudo, há espaços que não só integram como adensam a tragicidade, sendo uma das suas mais expressivas e impressivas figurações. Nele, para além dos recursos dramáticos atrás referidos, os desenhos de luz e os efeitos sonoros tornam-se, respectivamente, signos lumínicos e acústicos, contribuindo para adensar e amplificar o espaço, por vezes atribuindo-lhe uma dimensão sinistra e fantasmagórica.

Becket ou l'honneur de Dieu foi considerada a peça mais shakespeariana de Anouilh, mercê da grande versatilidade de espaços cénicos, de exterior e de interior, sagrados e profanos, em Inglaterra e em França.

A célebre cena inicial da peça, focando o rei desnudo ajoelhado sobre o túmulo de Becket, embora funcionalmente possa considerar-se uma prolepse narrativa, é na verdade um monólogo em voz alta, de cunho meditativo, constituindo uma “longue séquence fantasmatique dans laquelle il se remémore l’histoire heurtée de ses rapports avec Becket, revivent [sic] même des scènes sans témoins, dont lui seul garde la trace mémorielle jusqu’à ce que se ferme l’anamnèse de cet itinéraire de souffrance”¹⁸³.

penhor de arrependimento e penitência mas, na realidade, por interesses políticos. Dois anos depois do seu martírio, Thomas Becket é declarado santo pelo papa Alexandre III e o seu dia celebrado a 29 de Dezembro. Para uma perspectiva mais aprofundada destas questões, veja-se Raymonde Foreville, *Thomas Becket dans la tradition historique et hagiographique*, London, Variorum Reprints, 1981; *id.*, *L’Église et la royauté en Angleterre sous Henri II Plantagenêt (1154-1189)*, Paris, Bloud et Gay, 1943; Paul Viallaneix (éd.), *Michelet, Oeuvres Complètes*, Paris, Flammarion, t. III, 1973, pp. 78-79.

¹⁸² Cf. *La Tragédie racinienne*, Paris, Hatier, 1995, p. 49. Sobre as diferentes e cooperantes categorias do espaço no universo teatral, veja-se Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Ed. Dunod, 1996, pp. 118-123. Veja-se ainda Peter Brook, *The Empty Space*, London, Mc Gibbon and Kee, 1968.

¹⁸³ Cf. Bernard Beugnot (prés.), Anouilh, *Becket ou l’Honneur de Dieu*, Paris, Ed. Gallimard, coll. “Folio”, 2010, “Préface”.

A indicação cénica de abertura tem a solenidade precisa, o austero virtuosismo de uma oratória – tom que irá predominar na peça, mau grado as intermitências da ironia e a coexistência de outros tons mais próximos do registo burlesco. O mesmo tom sobrepõe-se igualmente ao registo familiar, e pontualmente vulgar, da linguagem utilizada pelo rei nos seus diálogos com Becket ou com os seus familiares e membros da nobreza.

*[Le Roi] tombe à genoux, priant sur les dalles, seul, tout nu, au milieu de la scène; derrière les piliers, dans l'ombre, on devine des présences inquiétantes.*¹⁸⁴

Esta estabelece com a indicação cénica de maior importância no desfecho da peça uma simetria espacial e gestual de particular relevância, acentuando, de forma contrapontística, o contraste entre a espiritualidade de Becket no momento do martírio e morte, e a farsa político-religiosa representada por Henrique II, deixando-se açoitado em falsa contrição, como penhor da reabilitação dos seus poderes e influência régios, em Inglaterra, em França e junto da Cúria romana e do alto clero em geral. Acresce que a catedral de Canterbury, nos momentos intermináveis do seu assassinato, se apresenta como um espaço inquietante, penumbroso, no qual os contrastes lumínicos acentuam o surgimento das forças do mal e seu poder, que bem algum parece conseguir deter no seu furor.

De objecto sagrado, intersecção por excelência dos planos vertical-divino e horizontal-humano – simbolizados pela extensa nave com transepto e pelas imponentes colunas – e reconfiguração da própria cruz cristã –, a catedral passa a objecto profanado e espaço de derramamento de sangue, sangue mártir e trágico, já que a vítima é, em simultâneo, o decisor voluntário da sua própria sacrifcação, ao reiterar a sua rebeldia ao

¹⁸⁴ Cf. J. Anouilh, *op. cit.*, *Pièces Costumées*, Paris, La Table Ronde, 1960, p. 145.

poder real e correlativa fidelidade à Igreja mas, em primeira instância, à honra do Deus que, de acordo com a sua fé, a legitima e justifica.

Il se retourne vers l'autel où se dresse un haut crucifix sans plus s'occuper d'eux.

Le tam-tam reprend, sourd. (...)

Les quatre hommes se sont jetés sur lui. Recevant le premier coup, il tombe. Ils s'acharnent sur son corps avec des hans de bûcherons.

Le prêtre a fui avec un long hurlement dans la cathédrale vide. Le noir soudain.¹⁸⁵

Por outro lado, a descrição do espaço da catedral onde foi consumado o sacrifício cruento de Thomas Becket acentua drasticamente a solidão e vulnerabilidade do herói trágico, em consequência da indeclinabilidade das suas opções éticas. Em contraponto, é acentuado o séquito respeitável que assiste à cerimónia de “penitenciação” do rei, acompanhada ainda pela solenidade musical do órgão, em contraste, por sua vez, com o espectral ruído do tam-tam, moldura sonora do assassinato de Becket.

Les quatre moines achèvent de frapper, puis s'agenouillent baissant la tête. Le roi bredouille, ont sent que c'est le cérémonial.

(...)

Le page avance un vaste manteau, dont le roi s'enveloppe. Les barons entourent le roi, l'aidant à se rhabiller pendant que les évêques et le clergé, formés en procession, s'éloignent solennellement au fond, au son de l'orgue¹⁸⁶

Há ainda a assinalar a simbólica do número “quatro”, na tradição judaico-cristã associado a dor, provação e penitência: são quatro os barões que assassinam Becket e quatro, igualmente, os monges que açoitam o monarca.

¹⁸⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 294.

¹⁸⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 295.

A aparição da figura fantasmática de Becket, “dialogando” com Henrique II ajoelhado no seu próprio túmulo, ao desconstruir abruptamente a ilusão referencial e, de certo modo, o “suspense” relativamente ao desfecho da peça, prepara desde o início o leitor-espectador para o carácter trágico da diegese, estruturado em dois eixos cruciais e antagónicos: “l’honneur du royaume” e “l’honneur de Dieu”.

O final do monólogo do rei é assinalado noutra indicação cénica, num novo “tableau” (com mudanças de cenário e efeitos de luz); nele, a personagem Becket entra em cena nos aposentos do monarca, instituindo assim, como é evidente, uma temporalidade recuada, pretérita – analepse forçada pela cena de abertura, prolepse correspondente a uma das cenas do desfecho (cf. *supra*). Neste texto, como aliás em *L’Alouette*, as sequências cénicas enquanto unidades de sentido são articuladas num encadeamento de notável virtuosismo, criando uma sensação de grande naturalidade na forma como personagens, situações e cenários se sucedem.

Estas sequências de sentido são cenicamente ordenadas de acordo com as estratégias dramáticas do autor, independentemente da linearidade cronológica em que ocorrem os factos históricos que fundamentam o enredo da peça. Tais estratégias tendem a evidenciar o carácter necessário, irredutível e sacrificial da morte dos heróis trágicos, sempre que os valores de origem sobrenatural por eles defendidos se defrontam com o poder e interesses temporais da realeza.

Nesse sentido, na abertura da peça o leitor-espectador é de imediato confrontado com a cena da morte ou com o seu anúncio por personagens, intervenientes ou não na diegese. É isso que acontece justamente nestes dois casos, tal como em *Thomas More ou L’Homme Libre* e *Antigone*.

Por seu lado, o tempo diegético, em *Becket*, e mau grado tratar-se de uma peça longa¹⁸⁷, deve abarcar um período cronológico de cerca de dezasseis anos – período histórico no qual decorreram a acção e peripécias aí representadas, desde o início da amizade entre Becket e o rei, até à data do seu assassinato, ou seja, de 1154 a 1170.

Quanto aos espaços geográficos representados, o I Acto decorre em território inglês; o II Acto em território francês; o III e IV Actos decorrem em ambos os territórios; o desfecho, tal como o início da diegese, tem lugar em Inglaterra, país de glória e martírio para Thomas Becket.

No que respeita os espaços privados, interiores ou exteriores, para além da catedral, surge a residência real, com particular incidência nos aposentos e na Sala do Conselho. Será nesta sala que o monarca, diante dos mais altos representantes do clero inglês, anunciará a sua decisão de nomear Thomas Becket chanceler do Reino e guardião máximo das causas e interesses da casa real. É também aí que avaliamos a relação de animosidade de boa parte da hierarquia eclesiástica para com Becket, quer devido à sua reputação de impenitente companheiro de boémia do rei, quer face às suas posições iniciais a favor dos interesses régios e contra as prerrogativas do clero.

Mais tarde, assiste-se à cavalgada que Becket e Henrique fazem pela floresta, seguida da entrada na cabana de um humilde súbdito saxão e, enfim, no palácio de Becket, durante uma noite de festim.

Esta sequência de espaços de sumptuosidade, opulência e lazer tem uma relevância expressiva, informando-nos acerca dos ambientes de fausto frequentados por Thomas Becket, enquanto figura privilegiada no contexto político-social do país e da época. As próprias indicações cénicas, directamente, e os diálogos entre os dois protagonistas, indirectamente, mostram-nos os altos padrões civilizacionais e estéticos do chanceler, culto

¹⁸⁷ A peça tem 153 páginas, distribuídas da seguinte forma: I ACTO – 43 pp; II ACTO – 35 pp; III ACTO – 38 pp; IV ACTO – 37 pp.

e viajado relativamente à nobreza inglesa e ao próprio monarca – padrões esses que se reflectem na elegância da indumentária, nos jantares que oferece ao rei e aos nobres e em objectos de uso quotidiano (os garfos de ouro, por exemplo).

Os objectos cénicos ou adereços referidos, juntamente com os cenários e figurinos, funcionam como uma espécie de glossário de signos dessa linguagem paraverbal¹⁸⁸ que é parte integrante e inalienável do texto teatral, unidade bifronte na sua existência – significação literária e cénica¹⁸⁹.

Por conseguinte, eles significam também o contraste radical que estabelecem com os mesmos elementos da linguagem paraverbal mas relativos aos III e IV Actos, nos quais Becket abraçou já uma vida de austeridade, ascetismo e exemplos edificantes – como a prodigalidade para com os pobres e segregados –, opção que tem a sua figuração espacial e cenográfica em celas monásticas, na capela do mosteiro cisterciense de Pontigny e na catedral de Canterbury. Já no final do II acto, uma indicação cénica refere claramente, através da indumentária, a metamorfose de Becket na relação com os bens materiais e vãs glórias do mundo:

(...) *Très vite il ressort; il est pieds nus dans les sandales; il est vêtu d'une robe de moine, une simple bure.*¹⁹⁰

¹⁸⁸ Veja-se, a este respeito, os vários capítulos dedicados aos “éléments paraverbaux du langage dramatique”, em particular “Le décor”, na obra de Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique*, Paris, P.U.F., 1980.

¹⁸⁹ «L’expression *langage dramatique* doit donc être prise dans un sens très large; et de même le mot *texte* qu’un auteur dramatique contemporain définit comme “une partition de silence, de déplacements et de tensions dans l’espace, tout autant qu’une oeuvre d’écriture”». Cf. Larthomas, *op. cit.*, p. 169; para esta última definição, ver Romain Weingarten, *L’Avant Scène*, n.º 377, p. 9. Cf. Larthomas, *op. cit.*, p. 169; para esta última definição, veja-se Romain Weingarten, *L’Avant Scène*, n.º 377, p. 9.

¹⁹⁰ Cf. J. Anouilh, *ibid.*, p. 222.

Mais à frente, no final do III acto, uma indicação cénica sublinha os tons austeros da vocação de Becket, levando o leitor-espectador a partilhar um dos muitos momentos de recolhimento orante, na sua nova existência:

(...) et le rideau s'ouvre découvrant le décor d'une petite cellule nue, dressée au milieu de la scène. Becket prie devant un pauvre crucifix de bois.¹⁹¹

Contudo, este acto termina com a firme decisão, por parte de Thomas Becket, de deixar, renunciar àquilo que seria ainda um ascetismo cómodo, defensivo, de algum modo atraíçando a integridade da sua missão como guardião da “honra de Deus”.

Os factos históricos atestam que entre 1162 – ano da sua nomeação, por Henrique II, como arcebispo de Canterbury e também da sua condenação, urdida pelo rei cinco meses depois na assembleia de Northampton – e Dezembro de 1170, data em que Becket, refugiado em França, regressa a Inglaterra para reassumir o exercício das suas responsabilidades eclesiásticas, medearam oito anos. A 29 de Dezembro de 1170, Thomas Becket é assassinado.

Porém, com o virtuosismo dramático que lhe é reconhecido, Anouilh rasura habilmente da sua peça as referências cronológicas precisas, as quais, como é evidente, diluindo os acontecimentos na duração, retirar-lhe-iam uma parte substancial da sua densidade trágica, já que esta necessita de uma certa concentração temporal dos seus elementos constitutivos, sem a qual perderia verosimilhança, diminuindo proporcionalmente o impacto emotivo e espiritual no leitor-espectador.

Tal concentração temporal é ainda favorecida pela ausência de divisão da acção em cenas explícitas – técnica aliás muito generalizada em Anouilh e seus contemporâneos.

¹⁹¹ Cf. J. Anouilh, *ibid.*, p. 258.

Nesta peça, os acontecimentos e situações são interligados segundo uma técnica quase cinematográfica, numa sequenciação bastante fluida até na forma como os cenários vão mudando, propiciando igualmente uma natural substituição das diferentes personagens intervenientes na acção.

Para concluir este ponto relativamente à peça em estudo, analisarei ainda a última cena em que Thomas Becket e Henrique II de Inglaterra se defrontam, derradeiro encontro em vida: pouco tempo depois, o arcebispo de Canterbury é assassinado. Neste “quadro”, que inclui várias sequências cénicas, a escolha do espaço geográfico, bem como os desenhos de luz e efeitos sonoros revelam-se essenciais na construção da atmosfera trágica que, em crescendo, se instaura no último confronto entre Becket e o rei. Dir-se-ia uma grave e decisiva “justa medieval” entre dois senhores poderosos, um representando a honra e direitos de César, o outro a honra e direitos de Deus.

Assim, o cenário representa uma vasta e inóspita planície, açoitada por um vento gelado que nada poupa: os corpos, as réplicas trocadas numa irreduzível incomunicabilidade, a raiva trémula e cortante do monarca face à impotência para demover Becket da sua metanóia, defendida por uma firmeza tranquila e misteriosa ao olhar profano do amigo, agora adversário.

A natureza agreste e seus elementos (a terra, o ar, a água, todos igualmente gelados e cortantes) é, assim, antes de tudo, metáfora da deriva afectiva, espiritual e ética operada em Becket, implicando, inevitavelmente, a “desertificação” da amizade que unia os protagonistas do conflito.

Le noir. Puis la lumière. Tout le monde a disparu. Il n'y a plus, au milieu de la plaine, que Becket et le roi à cheval, l'un en face de l'autre. On entendra, pendant toute la scène le vent d'hiver, comme une mélodie

*aiguë sous leurs paroles. Pendant leurs silences, on n'entendra plus que lui.*¹⁹²

A “melopeia” pungente do vento anuncia, oracular, funestos fins a haver, actuando ainda como um verdadeiro cenário sonoro deste duelo de índoles e de honras.

E será esse mesmo vento que, qual terceira personagem, acompanhará o duelo verbal até ao seu termo, acentuando-se de forma expressiva quando Thomas parte a cavalo e deixa Henrique entregue a si mesmo, aos seus débeis poderes de César emocional e existencialmente derrotado.

No final do acto – IV e último -, um cenário sonoro semelhante acompanhará a angústua do rei face à evidência do assassinato iminente do amigo dilecto e amaldiçoado: trata-se dos seus batimentos cardíacos, cenicamente figurados através de um sinistro tam-tam que se intensifica, num crescendo de suspense, até à consumação do assasínio¹⁹³.

De acordo com Paul Ginestier, afirmação que subscrevo, “Ainsi s’annonce le dénouement où la volonté de Thomas et celle de Dieu se confondront pour le moment cruel, solennel et l’éternel du martyre.”¹⁹⁴

L’alouette n’est pas un oiseau de la terre¹⁹⁵

Espoir, c’est la vieille devise de nos Gaulois, et c’est pour cela qu’ils avaient pris comme oiseau national cet humble oiseau si pauvrement vêtu, mais si riche de coeur et de chant. [...] C’est la fille du jour. Dès qu’il commence, quand l’horizon s’empourpre et que le soleil va paraître, elle part du sillon comme une flèche, porte au ciel l’hymne de joie¹⁹⁶

¹⁹² Cf. *id.*, *ibid.*, p. 267.

¹⁹³ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 290-294.

¹⁹⁴ Ver Paul Ginestier, “Becket ou l’Honneur de Dieu”, *Anouilh*, Paris, Seghers, 1969, p. 141.

¹⁹⁵ Jules Renard, *Histoires naturelles*, 1896.

¹⁹⁶ Jules Michelet, *L’Oiseau*, 1856.

Escrita em 1952 e incluída, tal como *Becket*, nas *Pièces Costumées*, *L'Alouette* é, na senda do que fizeram muitos outros autores¹⁹⁷, uma revisitação anouilhiana da vida e processo de condenação de Jeanne d'Arc.

A análise da sua principal fonte de documentação – a *Histoire de France*, de Michelet – levou Bernard Beugnot, autor da sua edição crítica publicada na “Bibliothèque de la Pléiade”, a afirmar:

la confrontation de la pièce et de sa source permet de comprendre la genèse d'un drame historique qui reconstitue, non sans fidélité, un procès et une époque, le nourrit d'allusions à l'époque contemporaine – échos atténués de l'occupation allemande, de la collaboration et de la libération¹⁹⁸

Com efeito, e sem pretender alongar-me sobre factos amplamente conhecidos, a situação de França, em 1429, era desesperada: havia sido invadida, combatida pelos exércitos ingleses, ocupada, sofrendo além disso divisões internas graves que a conduziram a uma imensa anarquia.

O seu exército encontra-se quase desmantelado e, na capital, grassam a fome, epidemias, mortes, instalando-se enfim o desespero, a crueldade, a colaboração subserviente ao poder do vencedor, o rasuramento de valores como a dignidade pessoal e o orgulho patriótico.

Nesta lógica de acontecimentos e mentalidades, as próprias elites e a Universidade de Paris aprovam um tratado que consagrava rei de França o rei de Inglaterra, Henrique V,

¹⁹⁷ Ver Jean Bastaire, “De Christine de Pisan à Jean Anouilh: Jeanne d'Arc à travers la littérature”, *La Revue des lettres modernes*, n.º 73-74, 1962, pp. 441-443. Ver ainda, Simone Fraisse, “Jeanne d'Arc”, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éd. du Rocher, 1988, pp. 815-826.

¹⁹⁸ Bernard Beugnot (prés.), Jean Anouilh, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 2007, p. 1363. Segundo este autor, Anouilh terá consultado ainda para citações e referências: L'Averdy, *Notices et extraits de la Bibliothèque du roi*, Paris, 1790; Lebrun de Charnettes, *L'Histoire de Jeanne d'Arc, surnommée la pucelle d'Orléans*, Paris, 1817.

que entra vitorioso em Paris. Em França, Carlos VII, um rei tíbio, ansioso, inseguro, havia cedido, como cedera esse bastião e símbolo de resistência, a “place d’Orléans”.

Enquanto reino independente e senhor dos seus destinos, a França parecia ter chegado ao fim da sua história.

É neste contexto que Jeanne d’Arc emerge e se impõe como voz de oráculo, força misteriosa com uma aura de sobrenaturalidade, atributos a que costumam estar particularmente atentos os períodos de crise e obscuridade, predispondo para uma certa aceitação de fenómenos paranormais ou extraordinários, mau grado a resistência que, neste caso, o género feminino e a origem social humilde convocavam:

(...) une enfant qui n’a pas surgi sans préparation; qui, depuis sept ans, est mystérieusement éduquée dans l’idée qu’elle est appelée pour, comme elle le dit, *alléger*; qui lutte d’abord contre des puissances mystérieuses, quelles qu’elles soient; puis contre ses parents; puis contre les hommes, qui dit avec assurance ce qu’elle fera, à plusieurs reprises (...): qu’elle va délivrer Orléans, sacrer le roi à Reims, bouter l’Anglais hors du pays. Et puis cette enfant (chose paradoxale), après avoir dit ce qu’elle doit faire, fait ce qu’elle a dit. Cela dans un temps qui est extrêmement court. Du point de vue militaire, du point de vue politique, du point de vue national, du point de vue religieux, par une action de quatre mois, cette enfant paraît avoir déplacé l’axe de l’histoire occidentale.¹⁹⁹

Quatro meses de acção política, militar, psicológica, precedidos de sete anos de acção subliminar e misteriosa no espírito de Jeanne: a primeira, cronologicamente precisa, é atestada pela historiografia; a segunda, difusa no tempo, é transhistórica e permanece ainda hoje, em parte, numa zona de sombra dificilmente explicável apenas com o recurso

¹⁹⁹ Ver Jean Guitton, *Problème et Mystère de Jeanne d’Arc*, Paris, Libr. Arthème Fayard, 1961, pp. 40-41.

da razão que preside à história dos factos e mentalidades, não obstante as diligências heurísticas de que foi objecto.

Tal significa que Anouilh, como tantos outros autores anteriormente, tinha de confrontar-se com três planos de história: o plano da existência de Jeanne antes do seu périplo heróico, o plano desse mesmo périplo e, enfim, o processo de julgamento e condenação de Jeanne d’Arc.

Antes de tudo, a arquitectura dramática de reconhecido virtuosismo, criada por Anouilh em *L’Alouette*, coloca em relevo o carácter trágico de numerosas manifestações da Providência divina, que frequentemente não actuam em conformidade com as tranquilizadoras exigências da moral comum e anti-trágica²⁰⁰.

Estas baseiam-se na putativa existência de uma fórmula de justiça (cósmica?) que colocaria em níveis de correlação equitativa os seguintes termos: mérito moral, felicidade pessoal e destino ou providência anti-trágica.

A condição humana veria assim assegurada, no seu devir, não só a felicidade e a justiça, com a harmonia relativamente à Providência divina; logo, a reconciliação do homem com o seu destino seria sempre viável, inscrevendo-se a própria Providência nos esquemas simplistas da moral antropocêntrica, nessa medida convertendo em inessencial ou contingente o episódio trágico.

Ora, mediante a arquitectura dramática anouilhiana de desconstrução da linearidade cronológica dos acontecimentos, pelo contrário, o leitor-espectador é confrontado, logo na abertura da peça, com o processo de condenação à morte de uma personagem que conjuga virtudes morais, fidelidade à vontade divina, patriotismo, coragem e tenacidade – logo, o

²⁰⁰ Sobre esta complexa questão, vejam-se as pertinentes reflexões de Clément Rosset, “Le Blasphème Moral”, in *La Philosophie tragique*, Paris, P.U.F. “Quadrige”, 1991.

máximo mérito ou excelência humanos – com uma destinação incompatível com a vida e a felicidade.

Por conseguinte, Jeanne d’Arc contradiz de modo flagrante a fórmula acima referida, morrendo literalmente às mãos dos homens e, implicitamente, às mãos de Deus, já que o cumprimento da sua condição de “Enviada” teve como corolário a supressão do seu direito à vida . Por outro lado, este processo assume um protagonismo especial na peça – iniciando e concluindo, à excepção da cena final, a sua diegese –, sendo os factos da vida de Jeanne representados sob a forma de teatro dentro do teatro (ou representações “encaixadas” na representação nuclear e, neste caso, correspondendo a um tempo pretérito), a partir da narrativa assumida pela própria protagonista em cena, no contexto do seu julgamento: “(...) dans *L’Alouette*, la pièce sérieuse est jouée consciemment comme une pièce, et les scènes principales comme une sorte de trompe-l’oeil”.²⁰¹

Ou, apresentando a questão de modo mais explícito, a construção da peça, ao quebrar a ilusão referencial (à maneira de Pirandello), altera igualmente a percepção do espaço cénico e da dinâmica temporal, oferecendo à heroína a oportunidade de “dirigir” a sequenciação das cenas e “quadros”; por seu lado, cria essa curiosa situação, em palco, na qual as personagens assistem à representação de cenas em que não intervêm; por vezes, até Jeanne d’Arc e os seus “juízes” comentam em palco os acontecimentos aí representados²⁰².

Há, portanto, dois planos ou níveis de representação: o nuclear e primeiro, que figura a acção e tempo presentes – o processo judicial-inquisitorial de Jeanne – e um

²⁰¹ André Espiau de La Maëstre, apud Bernard Beugnot (prés.), *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier Frères, 1977.

²⁰² Sobre estes aspectos da dramaturgia anouilhiana, presentes em *L’Alouette* (bem como noutras peças suas de recorte pirandelliano), veja-se o acutilante estudo de Ofélia Paiva Monteiro, “A dramaturgia de Anouilh: estudo de *L’Alouette*”, apud Ofélia Paiva Monteiro e Cristina Cordeiro Oliveira, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, pp. 331-337. Veja-se ainda Leonard C. Pronko, *The World of Jean Anouilh*, Berkeley, University of California Press, 1968, pp. 141-159. Sobre os aspectos gerais desta técnica, ver G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Libr. Droz S.A., 1981, pp. 151 e ss. et *passim*.

segundo nível, de alguma forma subsidiário do primeiro, o qual, por meio de analepses, figura acções e tempos pretéritos, surgindo numa espécie de encenação fictícia, em “trompe-l’oeil”, a partir de uma visão globalizante, que convoca para o palco todas as personagens e adereços intervenientes na sua representação dramática.

Este engenhoso artifício surpreende-nos logo na indicação cénica de abertura e, sobretudo, nas primeiras réplicas trocadas pelo conde de Warwick e Cauchon:

WARWICK, *il est très jeune, très charmant, très élégant, très racé*

Nous sommes tous là? Bon. Alors le procès, tout de suite. Plus vite elle sera jugée et brûlée, mieux cela sera. Pour tout le monde.

CAUCHON

Mais, Monseigneur, il y a toute l’histoire à jouer. Donrémy, les Voix, Vaucouleurs, Chinon, le Sacre...

WARWICK

Mascarades! Cela, c’est l’histoire pour les enfants. La belle armure blanche, l’étendard, la tendre et dure vierge guerrière, c’est comme cela qu’on lui fera des statues, plus tard, pour les nécessités d’une autre politique. (...)

Pour l’instant, moi, je suis Beauchamp, comte de Warwick; je tiens ma petite sorcière crasseuse sur une litière de paille au fond de ma prison de Rouen, ma petite empêcheuse de danser en rond, ma petite peste – je l’ai payée assez cher.²⁰³

No processo de construção da temporalidade, à excepção da cena entre Jeanne et La Hire, na segunda parte da peça - que corresponde quase sempre ao tempo presente do processo e condenação -, e ainda dos “quadros” finais relativos ao martírio da heroína e à Sagração de Charles VII – subvertendo estes, drasticamente, a ordem cronológica sancionada pela história dos factos -, as cenas e “quadros” analépticos seguem a ordem cronológica dos dados históricos relativos à vida e feitos de Jeanne s’Arc. Mediante esta

²⁰³ Cf. Anouilh, *L’Alouette, Pièces Costumées*, Paris, La Table Ronde, 1960, pp. 11-12.

construção, é a dinâmica do tempo presente que preside e conduz os tempos pretéritos e suas correlativas acções.²⁰⁴

Por sua vez, o futuro próximo, que consagrará a aplicação da pena capital a Jeanne, mais não é do que o natural devir do tempo presente relativo ao julgamento e abjuração temporária de Jeanne d’Arc.

Esse protagonismo concedido ao presente, ou seja, ao processo judicial, está patente ainda nos comentários que, do interior deste primeiro nível diegético, várias personagens tecem relativamente aos acontecimentos da vida de Jeanne incluídos no segundo nível diegético, abrangendo o passado distante e recente.

Acima de tudo, porém, a protagonização do presente é uma representação figural do devir da tragicidade num estágio avançado, numa já inquietante maturação, pois nesse processo, como se esclarece desde o início até pelo adereço de morte presente em cena (a lenha da fogueira), o que acontece não é um julgamento com presunção de inocência mas uma condenação há muito preparada – salvo abjuração total e definitiva por parte de Jeanne – e contra a qual nem toda a iluminada pureza da “pucelle” teria algum poder. Aliás, o valor cívico e virtudes espirituais de Jeanne actuam em contra-ciclo com a lógica de senso-comum que a julga, convertendo-se, desse modo, a sua magnificência em verdadeira fatalidade íntima: aquela que não pode não ser perante as vozes de origem divina e, em consequência, deve deixar de ser perante o olhar colectivo, seja dos seus juízes, seja da população.

Essa fatalidade íntima, que pode ser designada também como a sua condição sublime, advém de uma “vocatio” ou chamamento inderrogável, interpretado por Jeanne como um segundo nascimento, da ordem do espírito, que converte a sua anterior existência numa espécie de limbo de temporalidade meramente vestibular:

²⁰⁴ Sobre a estrutura temporal de *L’Alouette*, veja-se: Kioung E. Shim-Hong, *La Dramaturgie de J. Anouilh*, thèse de Doctorat, Univ. de Paris IV, 1992, pp. 185-187, 336-340.

Messire Saint Michel! Sainte Marguerite! Sainte Catherine! Vous avez beau être muets, maintenant, je ne suis née que du jour où vous m’avez parlé. Je n’ai vécu que du jour où j’ai fait ce que vous m’avez dit de faire, à cheval, une épée à la main!

(...)

De grandes clameurs s’élèvent soudain

À mort la sorcière

Brûlez l’hérétique!

À mort! à mort! à mort!²⁰⁵

Paralelamente, a figuração do espaço é construída em consonância com a temporalidade: os únicos espaços diferenciados relativamente àquele onde ocorre o processo de Jeanne d’Arc são, referidos em réplica de Cauchon, Domrémy, Vaucouleurs, Chinon, ou seja, os que correspondem rigorosamente às analepses necessárias à reconstituição da vida familiar, espiritual e político-militar da heroína. É como se o dramaturgo tivesse concebido o espaço do tribunal como uma placa giratória que vai “agregando” a si provisoriamente esses espaços geográficos iniludíveis, optando contudo por ocultar duas referências geográficas importantes fornecidas pela historiografia: Reims, onde ocorre a sagração do rei de França; Poitiers, onde decorre, de 6 a 22 de Março de 1429, o interrogatório de Jeanne d’Arc dirigido pelos teólogos da Universidade.²⁰⁶

Ora, ao reduzir ao mínimo a dispersão espacial, o autor consegue um efeito de concentração dos leitores – espectadores sobre o espaço por excelência do devir da tragicidade: Rouen, cidade onde é julgada, feita prisioneira e condenada à morte pelo tribunal da Inquisição aliado aos interesses da Coroa inglesa e com o beneplácito do rei de França.

²⁰⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 132-133.

²⁰⁶ Cf. Michelet, *op. cit.*, t. V, p. 69.

WARWICK, *atterré*

Allons bon! Le sacre, maintenant! C'est d'un mauvais goût! Ma présence à cette cérémonie serait indécente, Monseigneur, je m'éclipse. De toute façon, pour moi c'est fini, elle est brulée. Le Gouvernement de Sa Majesté a atteint son objectif politique.

Il sort

CAUCHON *crie au bourreau*

Défais le bûcher, l'homme! Détache Jeanne! Et qu'on lui apporte son épée et son étendard!

Tout le monde se précipite joyeusement sur le bûcher et les fagots.

*Charles qu'on commence à habiller pour son sacre s'avance au public, souriant*²⁰⁷.

Enfim, esta quase anexação do olhar exterior ao espaço focal em que decorre o processo judicial de Jeanne cede subitamente o seu protagonismo, no desfecho da peça e mediante nova analepse, o seu protagonismo ao espaço em que decorreu a sagração do rei e, como tal, com-sagrado. O dramaturgo desloca assim, neste ponto da diegese, o centro de gravidade de um espaço disfórico e condenatório, para um espaço redentor e de exultação, atribuindo uma dimensão de alegria e magnificência ao martírio de Jeanne sem, nessa medida, lhe retirar amplitude trágica.

Nous allons donc voir que l'idée du malheur recommence le même blasphème moral et anti-tragique que l'idée du bonheur, qu'elle est comme elle une volonté de bonheur contre le tragique, mais au lieu d'être seulement espoir, cette volonté devient défi: le blasphème, en quelque sorte, s'aggrave.

(...) là où l'homme tragique se *reconnaît* dans une providence tragique, l'homme du bonheur ou du malheur, soit l'homme moral, voit un démon qui l'opprime au mépris de sa valeur, qui lui inflige un traitement

²⁰⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 138.

injustifié et immérité, qui le prive d'un héritage de bonheur qui lui était dû, - la morale commence avec la revendication d'un *dû*.²⁰⁸

A leitura de Anouilh atravessa igualmente a noite da História e todos os seus massacres de inocentes, as suas heróicas resistências ou prudentes e astutas colaborações com o poder dominante, a própria Resistência e também a colaboração francesa sob a Ocupação alemã, a que a peça subtilmente alude.

Desse modo, o autor concede a *L'Alouette* uma dimensão metahistórica e universal, já entrevista no “décor neutre” e nos “costumes vaguement médiévaux, mais aucune recherche de forme ou de couleur” que marcavam a didascália de abertura (da peça), atenuando assim a identificação estrita com uma época precisa da História.

Quelques mois avant sa mort, Anouilh décida de publier *Thomas More*, comme un *post-scriptum*. Dans ce texte admirable, à mi chemin entre le théâtre et le cinéma, il met en scène l'un de ces héros solitaires, cousins d'Antigone et de Becket, qui lui tenaient à coeur, parce qu'ils ont trouvé le bonheur au-delà du désespoir. Thomas More, chancelier, père de famille, ami du roi Henri VIII, refuse de signer l'acte de fondation de l'église anglicaine, qui permet au roi de divorcer tranquille. Autant par idéal religieux que par réaction contre la servilité ambiante (...) Thomas ne sait pas mettre son honneur au service de son intérêt²⁰⁹

²⁰⁸ Não obstante algumas posições de princípio de filiação nietzschiana – algo desadequadas à condição humana ou desfocadas das linhas gerais do psiquismo humano actualizado na existência -, Clément Rosset desconstrói com perspicácia hermenêutica algumas noções ilusórias, largamente difundidas pela moral comum, sobre felicidade / infelicidade, alegria / sofrimento, destinação trágica e anti-trágica na condição humana. Vide Clément Rosset, “L'idée du Bonheur” e “L'idée du Malheur”, *La Philosophie Tragique*, Paris, P.U.F., 1991; para os excertos citados, cf. pp. 128 e 135.

²⁰⁹ Didier Van Cauwelaert (prés.), Jean Anouilh, *Thomas More ou l'Homme Libre*, Paris, La Table Ronde, 1987.

Figura de vulto da História e da Cultura humanística, Thomas More, nascido em Londres por volta de 1477, aí virá a ser decapitado em Junho de 1535, por se recusar a pactuar, enquanto chanceler e amigo de Henrique VIII, com a sua ruptura moral, religiosa e política relativamente à Cúria romana e ao catolicismo em geral, a fim de satisfazer os seus interesses conjugais e político-financeiros.

Criado por Anouilh a partir de uma guião de filme escrito alguns anos antes, este texto, que o autor decidiu transformar em peça de teatro, guarda algumas características da cinematografia: a proliferação de espaços no decurso da diegese e a notação detalhada de planos (nas indicações cénicas), como se uma câmara acompanhasse com frequência as sequências cénicas que compõem a peça. Com efeito, mais ainda do que na peça *Becket ou l'Honneur de Dieu*, com a qual mantém relevantes afinidades, em *Thomas More ou l'Homme Libre* Anouilh adopta uma concepção mais simbólica do que ilusionista relativamente ao espaço cénico, pelo que os objectos têm uma representação bastante sóbria, sugerindo mais uma atmosfera e um ambiente do que recriando mimeticamente um espaço físico e funcional, como acontecia na concepção naturalista de espaço teatral. Deste modo, há claramente certas afinidades entre os espaços cénicos desta peça (tal como os das anteriores e de algumas outras que analisarei) e o das peças características do simbolismo.

Assim, nela os pontos focais são essencialmente as personagens – seus rostos, gestos, atitudes – e as modulações da luz que constituem por vezes uma semântica da linguagem lumínica, da claridade à treva.²¹⁰

Porém, Thomas More, humanista esclarecido e dotado de uma mente brilhante, com formação universitária em direito, teologia e línguas clássicas, estava muito longe de ser um fanático (da linhagem de Savonarola, por exemplo), possuindo antes uma fé fundamentada e convicta, refractária a interesses de índole pessoal, servida por uma coragem e uma serenidade invulgares. Encerrado na Torre de Londres por ordem do rei – manipulado com argúcia e perseverança por Cromwell –, aí permanecerá por quinze longos meses, durante os quais escreve a sua última obra, *De Tristitia Christi*, na qual percorre exegeticamente a agonia de Cristo a partir do Jardim das Oliveiras, buscando nela a graça necessária à serena aceitação do martírio que sabe esperá-lo. Esta será a sua obra mais famosa, depois de *Utopia* (1516) e *De Libero Arbitrio* (1524).

De entre uma extensa bibliografia, veja-se: Léon Lemonier, *Thomas More Chanceler de Henrique VIII*, Lisboa, Aster, 1962; Fernando de Melo Moser, *Thomas More e os caminhos da perfeição humana*, Lisboa, Ed. Vega, 1984.

²¹⁰ “Rejetant le strict mimétisme des naturalistes, les symbolistes se débarrassent par là même de toutes les pesanteurs techniques qui en étaient la conséquence. On en vient, avec eux, à une conception plus souple, plus légère, de l'espace de la représentation, à un “recentrage” sur l'acteur et la lumière qui, l'un et l'autre, joueront de quelques objets signifiants ou suggestifs”; cf. Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, P.U.F., 1980, p. 133.

São inequívocas as virtualidades da iluminação e jogos de luz no espaço cénico, podendo constituir-se como elementos de figuração dramática ou trágica, de acordo com a natureza das situações, ambientes e diálogos entre as personagens.

Na peça *Thomas More*, a indicação cénica de abertura refere-se a este elemento paraverbal de modo a ser transmitida, logo na cena inaugural, uma atmosfera lúgubre de fim de dia, no interior de um quarto quase na obscuridade, apenas iluminado pela débil luz de uma janela e pelo fogo que arde numa lareira, criando assim “un clair-obscur à la Rembrandt”.

Na verdade, se na pintura de Rembrandt os episódios bíblicos e milagres da fé são quase sempre objecto de figurações arrebatadas e intensamente dramáticas da luz e da sua contrapontística ausência²¹¹, também nestas sequências iniciais, e igualmente naquelas que terão lugar na cela da Torre de Londres, o protagonismo da luz no adensamento da atmosfera trágica é notável, quer ela anteceda ou quer seja posterior ao funesto desfecho da existência de Thomas More.

É, aliás, a partir deste espaço físico da casa de Rupert e Margaret (genro e filha de More) – o qual é também o espaço de escrita da biografia de More pelo próprio Rupert –, que episódios da vida do protagonista vão sendo representados, em planos instantâneos ou em longas analepses (*flash-backs*, na terminologia cinematográfica), introduzidos pela voz de Rupert, a um tempo personagem e narrador em *off* da diegese – duplo estatuto que

²¹¹ Com efeito, “Nas primeiras obras do artista, o espaço cénico reduz-se muitas vezes a um fundo que serve para destacar as personagens.

O mesmo se passa com a iluminação dos quadros. Os efeitos de luz servem para sublinhar os momentos altos da acção representada. Na generalidade, só as personagens principais estão iluminadas, e, mesmo nestas, só as partes mais significativas. O resto do espaço fica na obscuridade. É certo que Rembrandt, ao utilizar assim a luz, foi beber à herança artística de Caravaggio, nomeadamente, mas tem por finalidade intensificar, sobretudo, o efeito dramático da cena e orientar a atenção do espectador para os sentimentos e as emoções expressas (...). [Mesmo as] paisagens não são simples descrições topográficas de colinas, de caminhos ou bosquetes – a atmosfera e as luzes mutantes metamorfoseiam o cenário num espaço animado pelas emoções pessoais”.

Cf. Michael Bockemühl, *Rembrandt. O mistério da aparição*, Lisboa, Taschen/Público, 2003, pp. 35-37.

confere uma especial autenticidade e verosimilhança à matéria narrada e aos acontecimentos representados em cena.

Dois desses planos surgem na fase inicial da peça, um no momento da morte de Thomas junto ao carrasco e o outro num dia de missa, na catedral de Saint-Paul ou na de Westminster. Ambos são bastante omissos no tocante à figuração do espaço mediante adereços, por exemplo, incidindo de preferência em pormenores do rosto e das atitudes de More relevantes para uma caracterização psicológica e espiritual fidedigna, enquanto fundamento das opções ético-religiosas e políticas que determinaram a sua destinação trágica. Nas múltiplas sequências cênicas subsequentes, que decorrerão na residência familiar de More, os espaços físicos – quarto do casal, salão, pórtico, jardim – são representados sem qualquer preocupação realista, apenas como atmosferas de confraternização entre todos ou de diálogo mais privado (entre Thomas e sua mulher ou sua filha Margaret).

Nestas sequências, contudo, dois adereços estreitamente ligados a More são de considerável relevância: a Bíblia e o cilício, ambos testemunhando a sua intimidade com Deus e disponibilidade para o sacrifício; designadamente, nos *Actos dos Apóstolos*, a carta de Pedro que More lê e mentalmente comenta é premonitória do próprio martírio a que irá expor-se:

PIERRE I – Votre adversaire le diable tourne autour de vous comme un lion rugissant cherchant à vous dévorer. Combien qu'il nous menace, nous ne sommes point des bêtes pour aplatis devant un vain rugissement.²¹²

Igualmente o piar da coruja através da noite é, na simbólica animal, índice de mau presságio ou premonitório de acontecimentos funestos, também sugeridos pelas notas

²¹² J. Anouilh, *Thomas More ou l'Homme Libre*, Ed. cit., pp. 33-34.

lúgubres da indicação cénica que introduz o diálogo entre Thomas e sua mulher, já no quarto:

Il est au lit à côté de Mrs. More en bonnet de nuit, tous les deux étendus sur le dos côte à côte comme gisants. Il fait nuit. Seul un rayon de lune éclaire vaguement la pièce.²¹³

É ainda na sua bela residência em Chelsea que o protagonista recebe o monarca – o qual sondará a sua consciência relativamente a uma futura anulação do seu casamento com Catarina de Aragão, a fim de poder desposar Ana Bolena, já então sua amante -, bem como o duque de Norfolk, que prudentemente contemporiza com o rei, como quase toda a velha nobreza, em prol da sobrevivência e dos privilégios adquiridos.

A sua casa converte-se, assim, num espaço – símbolo de resistência moral às posições ideológicas de Henrique VIII e seus sequazes mas também de simplicidade e despojamento nas práticas quotidianas da sua vida privada:

THOMAS MORE, *une joie d'enfant*
(...) J'aime faire de petites choses. J'aime bêcher mon jardin, nettoyer moi-même quelque objet. Mon valet et moi nous nous disputons mes chaussures.²¹⁴

Por outro lado, na sequência do seu pedido de demissão do cargo de Chanceler do rei, e deferido por este, assistir-se-á a um progressivo confisco dos bens materiais e privilégios que o seu cargo e a estreita amizade pelo monarca lhe haviam conferido.

Porém, a simplicidade com que se despoja dos bens materiais revela sobremaneira a magnitude do ser em Thomas (como se verá com mais propriedade no capítulo 2). Essa

²¹³ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 36.

²¹⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 54.

magnitude está bem patente numa das mais impressionantes tiradas de More, dirigida aos seus familiares próximos reunidos à noite no salão:

THOMAS MORE, *simplement*

Il va me rester très peu maintenant. Je ne suis plus avocat et, déciderais-je de le revenir, je crains que personne n'ait plus confiance en moi pour le défendre... Je vais être quelqu'un de plutôt encombrant... Notre vie ensemble, mes enfants, était merveilleuse, tous unis...

Mais je ne suis plus sûr, comme je le souhaiterais, de pouvoir subvenir encore à notre entretien à tous... (...)

La grosse voiture et la grande barque aux huit rameurs seront pour Lord Ausley, mon successeur; il prendra aussi tous mes beaux officiers et mes huissiers qui m'étaient plutôt une charge... J'ai fait mes comptes cette nuit, il ne me restera plus que cette maison, ma chaîne d'or et un peu moins de cent livres de rente... (...) Notre Seigneur a dit qu'il honorait avant tout ses pauvres... Nous allons être comblés d'honneurs, voilà tout!²¹⁵

Este depauperamento do espaço material e social da existência de More (e sua família) prepara, aliás, uma aceleração da acção da peça, no sentido de isolar progressivamente o ex-chanceler nas suas posições morais e religiosas irredutíveis, que terão também elas repercussões na representação figural do espaço físico e psicológico, claramente no sentido de um confinamento, uma constrição que não deixará de operar-se até ao cárcere, na Torre de Londres.

Assim, a partir da sua demissão do cargo de Chanceler e até ao encarceramento, Thomas sairá apenas duas vezes do espaço doméstico: para comparecer na Chancelaria – onde terá uma audiência com Cromwell e alguns lordes mais próximos do rei – e para uma convocatória na residência do arcebispo de Canterbury, durante a qual, por determinação régia, lhe será participada a ordem de prisão.

²¹⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 65-66.

Por sua vez, a cela da Torre de Londres é um espaço sinistro, sombrio e exíguo, lugar de vacuidade e solidão propício à alternância de estados de alma: de uma certa exaltação pacificada própria de consciências livres do medo, a uma extrema angústia, próxima da agonia, face ao suplício da decapitação que paira sobre o seu quotidiano até ao dia em que é consumado.

On enchaîne Thomas More dans sa cellule solitaire. Il lit à la lumière avare du soupirail.

Les plans qui se succèdent pourront être des plans de couloirs sinistres, de cours intérieurement étroites comme des puits, du labyrinthe des murs de la Tour, puis on reviendra à la petite cellule où Thomas est enfermé comme un rat pris au piège.²¹⁶

Por outro lado, também na prisão – espaço que ceneriza a constrição, a vertigem e os planos labirínticos – o espaço vital de Thomas se vai reduzindo (penalização extrema no interior do próprio encarceramento), pelo que lhe são retirados os poucos adereços que constituíam um refrigério no seu dia a dia, sendo, acima de tudo, símbolos da sua dignidade humana e intelectual:

Les premiers jours il put écrire quelques lettres, lire les livres saints qui soutenaient son courage, puis un jour on décida de le mettre au secret: on lui prit ses livres, son encre, ses plumes et c'est avec un morceau de charbon qu'il écrivit encore à sa fille, au docteur Wilson qui pourrissait dans une cellule voisine de la sienne et à son plus cher ami Antoine Bonvisi²¹⁷

Assiste-se ainda à figuração cénica do herói trágico, apossado pelos seus temores e esperanças e afectos bem humanos, emparedado vivo na sua exígua cela, ainda mais

²¹⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 107.

²¹⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 108.

exígua sob a pesada presença da noite, que multiplica as sombras, convertendo Thomas na pura sombra de um caminhante incansável, contornando continuamente o perímetro escasso do seu espaço de reclusão.

Porém, esse mesmo *habitat* confinado, sitiado abre para o horizonte infinito da liberdade de consciência e como tal é vivenciado por More; numa das réplicas mais filosóficas da peça, Thomas transmite a sua filha Margaret, que o visita na prisão, essa inefável liberdade espiritual que nenhuma reclusão pode atingir:

THOMAS, simplement

Oui. Quand cette porte s'est refermée sur moi, je me suis senti libre, pour la première fois. C'est aussi une chose que le Roi ne sait pas. Pauvres rois, ils sont comme des souris qui se figureraient gouverner d'autres souris, dans une grange.²¹⁸

Esse espaço régio amplo e de ilusória liberdade mas de constrição psicológica e moral é confirmado nas palavras de Henrique VIII, no “quadro” seguinte, em diálogo com Ana Bolena:

LE ROI *marmonne comme pour lui*

Je peux tout. Je peux tout et je ne peux rien. Rien que marcher en rond dans ma chambre, comme il doit marcher en rond dans sa cellule, là-bas. Je me suis mis en prison en même temps que lui!²¹⁹

Segundo se conclui, o espaço íntimo da consciência transcende claramente o espaço físico que circunda o corpo biológico, social e cívico destes dois protagonistas em cena, defrontando-se e determinando a vida um do outro sem jamais se degladiarem, ou seja, na mais completa polidez e respeito mútuo. A inigualável nobreza desse horizonte de transcendência é, aliás, igualmente figurada no traje envergado por More no dia da sua

²¹⁸ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 117.

²¹⁹ Cf. *id.*, *ibid.* p. 126

execução, numa inabitual referência das indicações cénicas a esse respeito, o que, também por esse motivo, torna mais relevante o seu carácter simbólico:

Pope brisé d'émotion est sorti. Sir Thomas va prendre sa plus belle robe et commence à se vêtir avec soin comme pour une fête.²²⁰

E se momentos depois acaba por trocá-lo por um velho traje negro (por emulação com a pobreza de Cristo na cruz), Sir Thomas não deixa de sublinhar a excelência do acto, consumado pelo sangue, que o levará à vida eterna, convertendo o exíguo pátio interior da Torre onde é erguido o cadafalso num pórtico aberto para o infinito.

THOMAS MORE

Quoi, Master le lieutenant, tiendrais-je pour un manant celui qui me rendra aujourd'hui un service aussi rare? En vérité, si cette robe était de drap d'or je crois qu'il l'aurait bien méritée tout comme Saint Cyprien, qui donna trente pièces d'or à son bourreau.²²¹

Enfim, tal como a indumentária, os gestos e jogos fisionómicos descritos quer nas indicações cénicas, quer nos excertos narrativos atribuídos a Rupert (em voz *off*), constituem elementos paraverbais de figuração cénica do trágico.

Dos gestos de incompreensão, acrimónia ou alheamento por parte de Mrs. More, aos repetidos gestos de comovida ou desesperada ternura assinalados em Margaret (sua filha dilecta), é toda uma geografia intimista que se vai desenhando num crescendo de

²²⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 154-155. Sobre esta concepção a um tempo documental e simbólica dos figurinos, Jean-Jacques Roubine observa com propriedade: “Plus largement, on pourrait observer que tout théâtre de la Cité, pour reprendre une expression chère à Vilar, tout théâtre qui se donne une vocation politique – l'expression étant entendue dans une acception la plus large et la plus noble –, a besoin d'articuler, quelque part, réel et théâtralité. C'est pourquoi, au-delà d'options esthétiques divergentes, la tendance la plus répandue d'un tel théâtre sera de donner au costume une fonction finalement analogue à celle que les naturalistes avaient définie: dire le réel, le “vécu” d'un personnage, afficher son statut social et en marquer au besoin les changements” (cf. *op. cit.*, p. 161).

²²¹ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 155.

intensidade até ao clímax trágico da peça: a oração de encomendação da alma e a decapitação de Sir Thomas More.

A construção do tempo, na peça em estudo, é bastante mais fluida do que nas peças anteriores, ou seja, os marcos temporais que pontuavam aquelas peças eram bastante melhor definidos, já que em *Thomas More* só a partir do início do cumprimento da pena de prisão, por parte do protagonista, se pode com rigor atribuir uma cronologia precisa ao transcurso diegético.

Os dados historiográficos assinalam que, em 1517, More começa a trabalhar ao serviço do rei Henrique VIII, sendo membro do seu Conselho; em 1521 (com quarenta e três anos), é nomeado vice-Chanceler do Tesouro e agraciado com o título de *Sir*; em 1529 é nomeado Lorde-Chanceler do reino; enfim, no decisivo ano de 1534, Thomas More recusa prestar juramento e reconhecer como válidas duas leis aprovadas pelo Parlamento: a *Lei da Sucessão* – que atribuía o direito de sucessão aos filhos do casamento do rei com Ana Bolena – e a *Lei da Supremacia* – que reconhecia a supremacia do monarca inglês sobre a Igreja Católica, declinando a autoridade papal.

Nesse mesmo ano, More é encarcerado na Torre de Londres e o intuito do rei, caso o seu adversário persistisse na sua posição de princípio, era condená-lo à morte.

Em suma, Thomas More esteve dezassete anos ao serviço de Henrique VIII, correspondendo esse arco temporal, sensivelmente, ao período de tempo que William Rupert viveu, enquanto genro e amigo, em casa de Thomas, acompanhando todos os acontecimentos em questão e conhecendo profundamente a sua índole.

LA VOIX DE RUPERT

Attendu que Sir Thomas More chevalier, naguère Lord Chancelier d'Angleterre; homme d'une singulière vertu, d'une conscience limpide et sans tache – plus pure et plus blanche, disait Erasme, son ami, que la blanche neige – n'est plus. Moi, William Rupert, quoique très indigne

(...) j'ai jugé qu'il m'incombait de relater tels faits touchant sa vie que je puisse rappeler à mon souvenir...²²²

Tal como na peça *Becket*, toda a representação da vida de More é construída a partir de uma analepse, pois o protagonista, como mostra uma indicação cénica quase inicial, já foi assassinado.

Por outro lado, Rupert, numa das suas intervenções iniciais, revela que More “(...) était alors parvenu au comble de sa gloire terrestre. Il avait été fait Lord Chancelier”²²³. Isso significará que a acção recuperada por analepse tem início numa fase da vida de More que corresponde à sua nomeação como Chanceler do reino, ou seja, por volta de 1529.

Dado a sua execução ter ocorrido em 1535, o arco cronológico abrangido pela diegese da peça é, portanto, de seis anos.

Tal como as duas peças anteriores, esta não se apresenta estruturada em actos ou cenas explícitas, sendo a sua sintagmática constituída pelas unidades de sentido ou sequências cénicas e por “quadros”, com mudança explicitamente assinalada de espaço cénico e respectivos cenários.

Esta sintagmática, aliada à quase ausência de índices temporais concretos – tais como datas, identificação de meses ou semanas –, contribui de forma expressiva para atenuar a referencialidade cronológica, condensando ao máximo a acção e limitando-a aos acontecimentos indispensáveis à inteligibilidade da diegese e sua respectiva dimensão temporal.

Deste modo logra o autor sugerir ao leitor-espectador um eixo temporal bastante reduzido, evidenciando por outro lado a forma como outros factores – caracteres contrastantes dos protagonistas do conflito, hostilidade da nobreza e alto clero em geral para com Thomas, as sinistras elucubrações políticas de Cromwell – influem na

²²² Cf. *id.*, *ibid.*, p. 9.

²²³ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 10.

“necessária” tragicidade da destinação de More, sobretudo nas circunstâncias político-religiosas em que viveu.

Essa mesma focalização nos factores de tragicidade reflecte-se, aliás, na distribuição espaço-temporal da diegese. Assim, das cento e cinquenta páginas da peça, mais de cinquenta são dedicadas ao período de dezassete meses que More passa na Torre de Londres, incluindo o dia da sua execução.

Ora, é neste período e nestas circunstâncias (como se verá nos capítulos 2 e 3) que a ressonância trágica da peça mais se acentua, adquirindo por vezes tonalidades pungentes e quase patéticas, como acontece no diálogo entre Thomas e sua filha, naquele que será o derradeiro encontro em vida²²⁴.

Um último aspecto espaço-temporalmente relevante desta parte da peça consiste na sua projecção nas dimensões incircunscritas da proximidade com Deus, operando-se assim uma trans-figuração, quer da estreiteza constritora e labiríntica da sua cela e do interior da Torre, quer da angustiante contagem decrescente dos dias que o separam da decapitação.

THOMAS MORE

(...) Je suis plus près de Lui ici que dans ma propre maison et il me semble que Dieu me traite en enfant gâté, me prenant sur ses genoux et me choyant.²²⁵

²²⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 114-125.

²²⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 118.

1.2. Segundo paradigma ou O Irremível passado e a felicidade impura: *La*

Sauvage, Eurydice e Roméo et Jeannette

Ce dilemme tragique, ou s'élever au-dessus des
hommes, ou rester avec eux très bas

J. Giraudoux, *Littérature*

Moi, je t'aurais trouvé une place entre la biche et
l'élan, entre le milan et la mouette. Je t'aurais fait une
âme sans rides, sans remords, un corps astral sans
humeurs

J. Giraudoux, *Choix des Élus*

As três peças incluídas neste paradigma – apesar de manifestarem características próprias nos planos da estrutura, da figuração e modulação de espaços e temporalidades ou de perfis psico-éticos das personagens e protagonistas – são construídas a partir de um pressuposto ético-metafísico comum relativamente à condição humana.

Na verdade, mais do que pressuposto, trata-se de uma espécie de estigma de degradação que assombra a existência dos protagonistas, condicionando a sua relação com os espaços físico e psicológico mas também, e acima de tudo, com o tempo nas múltiplas dimensões do seu devir.

Nesse sentido, se os erros ou faltas cometidos no passado actuam como indelével destinação, impedindo a sua redenção transfiguradora, por outro lado, a felicidade vivenciada no plano do presente não só é contaminada pelo passado, como ameaçada pela usura ou degradação dos sentimentos no contexto prosaico do quotidiano e na inevitável

evanescência ou vulnerabilidade dos conteúdos de consciência, por exaltantes e singulares que se apresentem os propósitos da vontade.

A dimensão trágica das três peças em questão consiste essencialmente, por conseguinte, nesta insuperável ou insolúvel destinação humana, mau grado os dilemas ou esforços desenvolvidos pelos protagonistas no sentido de a transcenderem.

Escrita em 1934 – e incluída, tal como *Eurydice* (1941), *L'Hermine* (1931) e *Le Voyageur sans bagage* (1936) na categoria genérica de “Pièce Noire” –, *La Sauvage* apresenta algumas semelhanças tópicas com as duas últimas peças referidas, embora os conflitos nelas patentes sejam, em bom rigor, mais próprios de dramas (ou até de melodramas) negros do que de obras trágicas²²⁶.

²²⁶ Com efeito, considerando a peça *L'Hermine*, Frantz – um protagonista de ressonâncias dostoiévskianas – é uma personagem de drama negro (de pendor social e sentimental) e não de peça trágica, pois nela o conflito tendencialmente insolúvel entre o valor ético, o amor e o crime nem chega a ter lugar. Pelo contrário, em Frantz existe uma vontade unívoca e aproblemática, alimentada por um ressentimento social de humilhado, de apropriação da fortuna de La duchesse de Granat – tia da noiva e, segundo ele, usufrutuária sem mérito de uma fortuna destituída de qualquer finalidade social ou filantrópica.

Por seu lado, Monime (a noiva) acabará por ser vítima (inocente) do crime de Frantz, na medida em que não conseguirá integrar essa dupla personalidade patogénica no horizonte da sua existência futura. Contudo, o espanto e a repulsa que sente relativamente a Frantz libertam-na da imagem idealizada que dele construiu.

Ora, este aspecto, aumentando embora a carga patética da peça, diminui em idêntica proporção o carácter trágico do seu desfecho, por não haver em Monime dilema ou dilaceração íntima mas tão somente resolução da tensão dramática e regresso a uma relativa normalidade.

Quanto à peça *Le Voyageur sans bagage*, trata-se igualmente de um drama negro mas com desfecho feliz e não de uma obra trágica.

Assim, Gaston, o protagonista amnésico, recupera o seu passado disfórico através dos testemunhos de familiares; apesar do mal-estar que essa identidade pretérita gera na sua nova consciência moral, não se trata de modo algum de uma realidade vivenciada tragicamente como insolúvel ou irremível. Com efeito, Gaston – nome fictício do amnésico que na sua anterior identidade se chamava Jacques –, assumindo uma identidade nova, renega, não sem uma certa repulsa, a pessoa que antes fora e encontra a sua reabilitação humana a partir de um novo ciclo temporal e de uma nova existência.

Aliás, o autor não chega a criar propriamente conflitos dilemáticos ou insolúveis entre as duas identidades, Jacques e Gaston, do “voyageur sans bagage”; apenas se assiste a momentos de tensão dramática entre o protagonista (Gaston) e a personagem virtual (Jacques), por ausência óbvia de identificação psicológica e ética entre os dois.

Em última instância, Gaston é beneficiado pela amnésia enquanto trauma de guerra, já que se sente harmonizado com a sua nova personalidade eugénica, encontrando mesmo uma nova família como território de pertença identitária. O desfecho da peça é, portanto, conciliador e harmonioso, nada apresentando de funesto, mutilante ou trágico.

Sobre *La Sauvage* advertiu Anouilh o público e a Crítica, numa entrevista concedida a André Warnod:

Il y a une sorte de piège où il ne faudrait pas tomber. Ma pièce n'est pas une histoire de brigand, c'est une étude psychologique. Il y a une confusion, surtout, que je redoute. Vous connaissez mon sujet? Pourvu qu'on n'aille pas voir là une opposition de classes. L'histoire d'une petite pauvre qui ne peut s'habituer à être riche. Ce n'est pas cela du tout. Ma "sauvage" est une être qui ne peut pas accepter le bonheur. Il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir être heureux, il faut une certaine accoutumance, il ne faut pas souffrir de la peine des autres.²²⁷

Porém, se *La Sauvage* não é, de facto, uma dramatização da luta de classes, também não pode ser caracterizada apenas como uma peça de análise psicológica, porquanto através da protagonista se equacionam questões metafísicas como a liberdade, a necessidade, a natureza e efeitos do tempo, a responsabilidade por outrem, os limites da consciência moral, a remissibilidade ou não do mal.

Em última instância, questiona-se a legitimidade ética e metafísica da renúncia à felicidade comum, ainda que aureolada de arte e de graça, em prol de uma comunhão mais radical com os deserdados, os filhos "menores" da humanidade, numa espécie de cruzada intrépida e sem esperança movida muito mais por um voluntarismo juvenil e heróico do que por sentimentos genuinamente filantrópicos, incompatíveis com o desdém e a repulsa.

Entre outros críticos da época, Colette entreviu, em parte, a natureza do estranho entusiasmo destes heróis e sobretudo heroínas anouilhianos, que para si mesmos forjam, irrompendo do espaço cénico prosaico ou estilizado, uma via idealista para um espaço de sublevação:

²²⁷ Trata-se de "Rencontre avec Jean Anouilh pendant la générale de *La Sauvage*", in *Le Figaro*, 11 janvier 1938; cit. por B. Beugnot (prés.), Jean Anouilh, *La Sauvage*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Théâtre", 2008, p. 222.

Comment intituler des oeuvres dominées par d'importantes figures centrales, par des héros qu'un même tourment empêche de suivre le cours de leur vie, héros moins révoltés qu'inadaptables, navigateurs à contre-courant, amants de la différence qui préfèrent leur drame intime, leur original malheur à un sort bienveillant.

L'âge de M. Anouilh est celui de la création hardie, du sacrifice consenti d'enthousiasme, l'âge de ne pas hésiter entre le bonheur et une mission, fût-elle imaginaire.²²⁸

Na peça *La Sauvage* essa infelicidade originária, transmitida à protagonista pelo meio sócio-familiar herdado por nascimento, tem os seus espaços cénicos e psicológicos de pertença claramente contrapostos aos espaços harmoniosos, belos e tranquilos que figuram e simbolizam a felicidade que o encontro do amor recíproco convida a habitar.

A delimitação clara dos espaços nesta peça é favorecida pela sua divisão em actos, situando-se a acção do I acto no espaço disfórico do quotidiano de Thérèse (a protagonista) e a acção do II e III actos no luminoso, bem ordenado e pacífico espaço vital de Florent (o protagonista e noivo de Thérèse) – mesmo quando tais características são artificialmente criadas por uma classe sócio-cultural que tudo faz para preservar o seu mundo bem à parte de constrangimentos inestéticos e “inconveniências”. A clivagem inquietante – e, mais tarde, mesmo trágica – entre Thérèse e o espaço-mundo de Florent tem, aliás, as suas manifestações iniciais (e seguidamente em crescendo) na hostilidade que sente da parte desse espaço-mundo para consigo. Trata-se, na realidade, de uma projecção antropomórfica de traços comportamentais que, no fundo, teme encontrar nos familiares de Florent relativamente a si e à sua família, cujos valores, no entanto, despreza, demarcando-se e rejeitando-os por vezes com violência até à parte final da peça:

²²⁸ Cf. Bernard Beugnot, *op. cit.*, p. 218.

Ainsi de la scène des billets dans un monde où l'argent est devenu une seconde nature ; Thérèse y exprime son mépris pour la valeur suprême de son milieu et par là pour son milieu même, en même temps que son geste émane d'une volonté d'affranchissement vis-à-vis du monde dans lequel elle va entrer, délivrance impossible, rupture utopique (...) Ainsi encore des livres déchirés, figures perçues comme agressives par leur silence même, d'un monde dont on ne saurait s'emparer brusquement et à l'improviste ; l'accès à l'univers des Florent requiert la lenteur et la durée dont ne dispose pas Thérèse.²²⁹

No I acto, a indicação cénica de abertura informa de imediato o leitor-espectador sobre o nível estética e socialmente pejorativo do espaço em que actua a orquestra formada por Thérèse, seus pais e amigos.

Desde logo, sobressaem o mau gosto e o pretensiosismo na decoração do café onde actua; além disso, não houve o cuidado de separar convenientemente o espaço da orquestra e a zona de serviço, entrando e saindo os empregados com os seus acessórios de trabalho, quase se misturando a música com as vozes do pessoal, durante o horário de expediente.

Toda esta incúria rima com a medíocre qualidade das suas “performances” musicais, comentadas por Florent (pianista de carreira) e Hartman, seu amigo e agente.

Por seu lado, a orquestra em que tocam os Tarde, pautando-se pela mediocridade, acentua esse pretensiosismo deplorável através dos efeitos sonoros que proporciona, ao tocar a “Marcha de Tanhäuser” em atmosfera e cenário nos antípodas do universo operático wagneriano e seus valores sublimes.

Trata-se, na realidade, de uma “performance” de efeito simultaneamente burlesco e patético, características sublinhadas por miríades de outros mundos (sócio-culturais, estéticos, musicais) em definitivo inacessíveis aos Tarde.

²²⁹ Cf. B. Beugnot, *op. cit.*, p.18

Na óptica de Thérèse, em progressiva ressonância com os depurados critérios estéticos e éticos de Florent, o espaço sócio-familiar a que pertence é cada vez menos habitável, convertendo-se em objecto de repúdio pela mediocridade, a auto-complacência e a cupidez dos seus elementos constitutivos, em particular quando a focalização é dirigida a sua mãe, numa das sequências mais patéticas da peça:

FLORENT, *après un temps, à Thérèse, glacée,*

- Il me tarde de vous emmener, de vous sortir d'ici. De vous sortir d'eux, Thérèse.

THÉRÈSE, *comme une somnambule,*

- Oui.

FLORENT

- Vous verrez comme vous serez bien dans ma maison.

(...)

THÉRÈSE *court à la porte qu'elle a laissée ouverte et s'y adosse. Elle crie.*

- Je la cache, je la cache vite ! Elle est laide, hein ? Elle est vulgaire quand elle chante ces obscénités, et puis cette histoire d'amant...

FLORENT

- Oui, Thérèse, mais cela a si peu d'importance. Nous effacerons tout cela. (54)

“Esconder”, “apagar” tornam-se acções imperativas nas circunstâncias que, com terrível pregnância, tendem a vulgarizar o amor que une Thérèse e Florent, ameaçando a sua pureza, o seu singular despojamento.

Ilusoriamente, os protagonistas crêem poder afastá-las da sua existência como se fossem simples acessórios de mau gosto. Porém, o II acto irá mostrar as ambiguidades inquietantes do espaço sócio-familiar de Florent, a iniciação de Thérèse a esse espaço harmonioso e simultaneamente hostil às suas memórias e à sensibilidade vulnerável que em si se debate com a personalidade “sauvage”.

Ora, as contradições fracturantes desse espaço tranquilo e implacável farão germinar os dilemas éticos da protagonista perante a felicidade e os privilégios que se lhe oferecem, desde que aprenda a esquecer as sombras do passado, renegando em definitivo os familiares e demais representantes da “sub-humanidade” de deserdados do talento e da fortuna, condenando-se a vegetar em desamor e obscuridade. A própria cenografia habilmente convida protagonista e espectadores a aderirem a esse mundo hipnótico, fechado sobre a claridade e solidez dos seus direitos e regalias:

Les actes II et III se déroulent chez Florent, dans une maison confortable et luxueuse, aux antipodes du décor de l’acte I. Le salon lumineux, percé de grandes ouvertures, contient toutefois de nombreux éléments de clôture.

(...) Chez Florent, le lieu de travail des ouvrières et des filles de cuisine est un espace virtuel. Se montrer, c’est ne plus être à «sa place » (...)

L’ouverture du décor est ainsi soigneusement conçue : le salon donne sur le jardin, qui est interdit (du moins en partie) aux employés. Tout est pensé pour ne montrer que l’aspect convenable des choses.²³⁰

Observa-se, assim, a existência de uma diferenciação estética e sócio-cultural dos espaços em que, explícita ou implicitamente, decorre a diegese, servida por uma hábil cenografia delimitadora dos dois universos representados, embora o dos empregados – espaço do trabalho doméstico assalariado e base da pirâmide social – seja apenas referenciado e, portanto, só exista virtualmente na arquitetura cénica.

Tal diferença é, por sua vez, sentida pela protagonista como arma tácita contra a sua própria condição sócio-cultural, convertendo-se em estigma e factor de alguma relevância na destinação que assumirá em definitivo no desfecho da peça.

²³⁰ Cf. Laure Himy-Piéri, *La Sauvage, Jean Anouilh*, Paris, Hatier, Col. “Profil d’une oeuvre”, 2001, pp. 44-45.

Daí a antropomorfização conspiratória que os objectos-adereços adquirem em casa de Florent: livros, móveis, acessórios de escritório, fotografias de família constituem um espaço de polifonias animizado pelos fantasmas de Thérèse, conspirando contra o seu histórico de dignidade usurpada, a sua cultura precária, a sensibilidade em carne viva; simultaneamente, avulta o contraste pungente e patético entre os familiares de Florent e de Thérèse, do ponto de vista estético, cultural e ético.

A consciência dessa hostilidade surda é agravada pelas humilhações repetidamente sofridas por Thérèse em casa do seu noivo, perante a vulgaridade comportamental de Tarde, seu pai, na relação com os objectos de luxo, prazer e lazer, dos quais se vai apropriando numa recorrente voragem de fruição.²³¹

Neste diálogo, aliás bastante longo, entre a protagonista e Tarde, é notória já a sua natureza refractária (que virá a revelar-se tragicamente irreduzível) à felicidade fácil e elitista a que acederia pelo casamento. À sua existência problemática e turbulenta abre-se o horizonte cómodo e sorridente de uma vida ordenada, ao abrigo de perturbações externas e estilizada como uma bela biblioteca, onde cada acto conveniente e cada livro encadernado ocupam o seu lugar devido: herança de família tal como a imperturbável alegria de viver.

Consequentemente, o que para Tarde é um espaço quase pletórico de acolhimento e fruição, converte-se, na óptica de Thérèse, em espaço inóspito de humilhação e conflitualidade íntima, agravadas pela desastrosa presença paterna.

Enfim, no III acto, e após uma frágil reconciliação com Florent, a proximidade da protagonista com os familiares deste irá afastá-la de modo mais determinante desse bem-estar benevolmente insensível à infelicidade de outrem – refém de um classismo de afortunados que jamais questiona a justiça metafísica da sua felicidade, mansa e transparente como um mar de trópicos.

²³¹ Ver *ibid.*, acte II, o diálogo entre Thérèse e Tarde, desde o início (do acto) até à entrada em cena de Florent. Ver ainda, na sequência cénica seguinte, o diálogo entre Tarde e Florent.

No desfecho da peça, o vestido de noiva, perfeito e imaculado, é abandonado pela protagonista sobre uma cadeira, simbolizando este adereço o espaço vital de uma conjugalidade que exigiria a traição de si a si mesma, pois, como veremos, nela é tragicamente insolúvel e inabitável o conflito entre o amor hedonista e a ética altruísta.

(...) dans *La Sauvage*, l'action commence dans un café le soir, pour se clore également en soirée chez Florent. Entre le premier et le troisième acte, une semaine s'est écoulée (...).

À la fin de l'acte I, Thérèse quitte ses parents pour épouser Florent. À la fin de l'acte III, elle part « pour se cogner partout dans le monde. » (...)

La trajectoire de Thérèse, qui part de la nuit et y revient, passe par le jour dans l'acte II. La didascalie initiale donne d'ailleurs le ton et souligne la luminosité (...) C'est dans ce cadre solaire que Thérèse va faire connaissance avec le milieu de Florent, et tenter de s'accoutumer à une autre existence.²³²

É, portanto, no breve período de uma semana que o futuro de Thérèse acabará por assumir a sua figuração sombria, escarpada e definitiva, após diversas lutas dilemáticas que terão o seu termo com a opção preferencial pelos desafortunados. Tal opção, embora não destituída de amargura, libertá-la-á do desespero da procura da felicidade num tempo circular, enclausurado sobre si mesmo e anestesiado por uma paz imune ao questionamento.

THÉRÈSE *sourit*

- **J'ai** tant crié! Oh! Ces six jours, ces six **horribles jours**... Quelquefois, dans moi, c'était comme un cheval qui **se cabrait**...

Un temps. Elle rêve un peu

²³² Cf. Laure Himy-Piéri, *op. cit.*, pp. 37-38

- Il **s'est sauvé**. Il court. Il est **loin déjà**... Il ne faut pas regretter, c'était sûrement une mauvaise bête.

(...)

HARTMAN

- Il faut apprendre votre rôle.

THÉRÈSE

- Je **l'apprends** de toutes mes forces. Je me sens **déjà baignée** de **facilité**, de douceur. Je me sens moins dure, moins puré aussi... Je sens la quiétude qui **fait** ses **sûrs ravages** en moi, **chaque jour**, comme un vice. **Je ne cherche plus** le fond des choses : je comprends, j'explique, j'exige **peu**... Je **deviens** sans doute aussi moins vulnérable. **Bientôt** toutes mes peines **seront parties se cacher** en rampant sous des pierres et **je n'aurai plus** que **des** douleurs d'oiseau comme eux.

HARTMAN

- Vous dites «bientôt» ? Elles **ne sont pas toutes parties encore**?²³³

Ao longo deste diálogo notável pela intensidade emotiva e a ressonância metafísica das confidências da protagonista a Hartman – que aqui funciona como variação do coro antigo, alertando e comentando sem interferir directamente na evolução dos acontecimentos -, são constantes as presenças de tempos verbais, advérbios, lexemas que sugerem íntimas metamorfoses em Thérèse, tranquilizadoras ou inquietantes consoante a perspectiva adoptada.²³⁴

Numa perspectiva anti-trágica, elas são tranquilizadoras na medida em que preparam a protagonista para a sua nova vida em tons pastel, no mundo de Florent; numa perspectiva trágica, tais metamorfoses são inquietantes, implicando a capitulação de outros valores essenciais à dignificação da existência humana, tais como a consciência solidária, a lucidez crítica perante o mal activo ou passivo, o inconformismo ético, mesmo se incompatível com a felicidade.

²³³ Cf. *ibid.*, pp. 234-235; os sublinhados são meus.

²³⁴ Sobre a expressividade estilística dos verbos, advérbios e outras categorias morfológicas na linguagem dramática, veja-se Pierre Larthomas, “Le dit et l’écrit”, *op. cit.*

Em suma, Thérèse sai da sua sombria existência anterior – figurada cenicamente pelo bar onde toca à noite – para a claridade estranha que o mundo de Florent irradia.

Nela permanecerá cerca de uma semana, durante a qual, por vezes, fragmentos do seu passado irrompem no tempo presente cenicamente representado, a partir de réplicas dirigidas quer a Tarde, quer a Florent.

Dilacerada por conflitos íntimos, acabará por tomar a decisão de partir definitivamente, a fim de integrar a obscuridade do seu mundo, que rejeitara por amor e desejo de felicidade. Na dimensão cronológica do tempo, portanto, trata-se apenas de seis dias; porém, na sua dimensão psicológica e metafísica, ele expande-se e adensa-se de forma muito expressiva, nele se gerando a decisão que determinará as cores do mundo de Thérèse, na longa existência que os seus vinte anos deixam entrever.

La musique reprend à côté. Elle a fait une caresse à la belle robe blanche, un geste inachevé...

(...)

Mais elle se détourne brusquement et s'enfonce dans la nuit.

Par le sujet, *Eurydice* est proche de *La Sauvage*. On y retrouve des artistes ratés, musiciens ou théâtraux vagabonds. Le jeune Orphée accompagne avec son violon son vieux père, espèce de pantin lubrique qui pince de la harpe à la terrasse des cafés. La petite Eurydice suit une troupe de comédiens ambulants; elle y joue les ingénues avec une mère vaniteuse, dévergondée et bêtement sentimentale, qui lui fait honte; elle-même est la maîtresse du régisseur, brute, corrompue et cynique. Ces deux jeunes gens se sont rencontrés dans un buffet de gare, la flamme miraculeuse a jailli, et voici que soudain, parce qu'ils s'aiment, le monde prend pour eux une autre couleur et une autre forme²³⁵.

²³⁵ Pierre-Henri Simon, “Jean Anouilh et la pureté”, in *Théâtre et Destin*, Paris, Lib. Armand Colin, 1959, p. 153.

Eurydice, de Jean Anouilh, é uma variação do belíssimo e sempre algo enigmático mito de Orfeu e Eurídice, recriado por múltiplos artistas – de Virgílio e Ovídio a Monteverdi, Rilke, Cocteau, Pierre Emmanuel – e interpretado por filósofos como Robert Boehme, Pierre Bourdieu, Luc Ferry²³⁶.

É verdade que nem todas as versões literárias ou operáticas do mito tiveram um desfecho trágico, com ou sem a reunião dos amantes²³⁷. Porém, todas elas incluem o mitema da interdição a Orfeu de olhar para trás, durante a travessia do Hades, quer o interdito fosse de ordem amorosa – Orfeu não deveria olhar Eurídice enquanto não transpusesse o limite que separa os mortos dos vivos –, quer fosse de natureza religiosa, como se supõe ter sido originariamente: olhar as divindades infernais ou perturbar o silêncio dos mortos é considerado sacrílego, devendo tal acto sofrer uma punição grave.²³⁸

²³⁶ São de referir alguns estudos mais relevantes, tais como: Pierre Brunel, “Orphée”, apud Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Ed. du Rocher, 1988; Eva Kuhsner, *Le Mythe d’Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961; Viviane Mellinshoff-Bourgerie, “À propos de l’*Orphée* de Cocteau et de l’*Eurydice* d’Anouilh. Les fluctuations d’un mythologème”, *Revue de littérature comparée*, n.º 49, 1975, pp. 438-469; Léon Cellier, *L’Épopée Humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.

²³⁷ Assim, por exemplo, a obra *Fabula di Orfeo*, de Ângelo Poliziano (escrita em 1480) é uma versão trágica, interpretando a separação final dos amantes como punição do furor amoroso de Orfeu, segundo a própria Eurídice reconhece, ao transgredir o interdito imposto por Plutão na travessia dos Infernos. Noutra leitura, “Le livret d’Ottavio Rinuccini pour les deux opéras exactement contemporains (1601) de Jacopo Peri e de Giulio Caccini, *Euridice*, va au contraire vers une conclusion heureuse. La sentence de libération, “Trionfi oggi pietà”, s’achève dans une souriante douceur, “Va, sois heureux et tranquille”. Orphée et Eurydice partent vers l’avenir lumineux d’un bonheur d’autant plus intense qu’il a été interrompu. (...)”

Mais quel est le vrai séjour d’Orphée et d’Eurydice? La vie à laquelle les rend Cocteau, tant dans sa pièce que dans son film de 1950, ce “ménage” qui est leur “seul paradis”, l’ “eau sale”, dans laquelle il fallait “les remettre”? ou au contraire la mort, cet “autre visage de l’amour” comme le dit Félicien Marceau à propos de l’*Eurydice* d’Anouilh?” Cf. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 1135.

²³⁸ “Comme le note Jacques Heurgon, le regard en arrière a dû avoir d’abord une signification autre que le simple regard amoureux qui inspire des couplets lyriques à André Bellessort dans son *Virgile* de 1920. Ni Orphée ni Eurydice n’avaient le droit de se retourner vers les dieux des Enfers. Servius, commentant la *Huitième Bucolique* de Virgile, rappelait que “les divinités ne veulent pas être vues” (*nolunt enim se videri numina*). Le regard en arrière est sacrilège, comme il est sacrilège de troubler le silence. Telle était la suggestion de l’auteur du *Culex*, qui empruntait à des sources hellénistiques. Plus largement, il est interdit à Orphée, comme à Don Juan, de troubler le silence des morts. Son appel dérange l’Eurydice de Rilke, et le poète est, comme Nietzsche, hostile à tout regard en arrière, quand il faut aller de l’avant, dire oui même à la mort, et devancer tout adieu (*Les sonnets à Orphée*, 1923, II, 13, “*Sei allem Abschied Voran*”). Cf. P. Brunel, *ibid.*, pp. 1134-1135.

Contudo, independentemente das consequências nefastas deste interdito, o nó trágico mais universal que ele encerra – e de maior relevância nas interpretações contemporâneas do mito – parece ser o escândalo da separação inevitável entre os amantes, tão mais pungente quanto mais absoluto tende a revelar-se o amor que os une, ele próprio um interdito – limite que o ser humano parece não transgredir impunemente:

Cette situation n'est pas plus étonnante que la séparation de Tristan et d'Iseut, ou que celle, finalement acceptée, des amants claudéliens. L'amour humain est d'autant plus fort et d'autant plus poignant qu'il fait apparaître le scandale de la séparation, et si le mythe d'Orphée apporte quelque consolation, c'est par la continuité du chant qui maintient dans l'appel, sinon la présence, du moins le nom de la bien-aimée (...)

Cet amour d'Orphée pour Eurydice peut nous paraître évident. Et pourtant, il passe par les ténèbres de l'absence (...) des Enfers (...), et peut-être surtout, comme l'a noté Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* (1969), du désir, c'est-à-dire "la séparation qui se fait elle-même attirante, "l'intervale qui devient sensible", "l'absence qui retourne à la présence", la nuit qui devient jour.²³⁹

Na peça *Eurydice* (escrita em 1941), de Anouilh, o núcleo trágico que determinará o afastamento dos amantes reúne as dimensões do espaço e do tempo, mas é o primeiro que assume nesta obra uma representação mais polimórfica, em íntima correspondência (quase na acepção baudelairiana do termo) com os estados de alma e as vivências dos protagonistas.

²³⁹ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1130. Orfeu reúne, aliás, os antitéticos atributos da luz e das trevas, que adensam o seu mistério: "On peut s'en étonner, puisque Pindare, dans la *Quatrième Pythique*, le dit fils d'Apollon. Mais Apollon, dieu de la lumière, est aussi Loxias, l'Oblique. Orphée porte un nom mystérieux, qu'on a parfois rapproché de *ribhus*, le poète ou le chanteur en sanscrit, et que Salomon Reinach, au début du XX^e siècle, rapprochait plus volontiers d'*orphnos*, adjectif grec signifiant obscur. Il le rapprochait alors de Dionysos nocturne, et il était tenté de voir en lui un dieu infernal. En fait, et même si Nietzsche a dédaigné Orphée, qu'il trouvait sans doute trop apollinien, il convient sans doute de rapprocher, dans ce mythe, ces deux nouveaux dieux trop souvent considérés comme antagonistes par les Modernes." Cf. *id.*, *ibid.*, p. 1130.

Nesse sentido, e à semelhança do que acontecera com Thérèse – “la sauvage” –, quando Eurydice e Orphée se encontram e se enamoram, ambos se moviam num espaço existencial obscuro, feito de penumbra e desesperança, arrastando um quotidiano fundamentalmente determinado por circunstâncias pouco edificantes, consumando-se numa errância desessencializada, sem dimensão poética ou metafísica assinalável.

Não é, por conseguinte, aleatório que esse espaço coagulado e estagnado, apesar da sua mobilidade, seja figurado no início da acção por uma gare de comboios na província, à noite, onde tudo é deploravelmente inestético, medíocre, pretensioso e decadente, como desde logo é assinalado na indicação cénica de abertura:

Le buffet d'une gare de province. Style pompeux, usé et sali. Tables de marbre, glaces, banquettes de velours rouge, rapé (...)
*Avant le lever du rideau on a entendu un violon. C'est Orphée qui joue doucement dans un coin près de son père, absorbé dans des comptes sordides devant deux verres vides. Au fond, un seul client, un jeune homme, chapeau rabattu sur les yeux, en imperméable, l'air absent.*²⁴⁰

Essa estagnação existencial é, aliás, sugerida por Orphée no expressivo diálogo que mantém com o pai, marcado da sua parte por um extremo desencanto e até mesmo cepticismo face à vida, pela qual revela um inquietante desprendimento, confinando com alguma indiferença perante a morte:

ORPHÉE

Je pense que depuis que maman est morte, je te suis aux terrasses des cafés avec mon violon, je te regarde te débattre avec tes additions le soir. Je t'écoute parler du menu du prix fixe et puis je me couche et je me relève le lendemain.

(...)

²⁴⁰ Cf. J. Anouilh, *Eurydice, Pièces Noires*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, 1954, p. 365.

ORPHÉE *continue à rever*

Il y a aussi le passage à niveau où le train écraserait l'un de nous deux...

LE PÈRE

Hé là! hé là! lequel, fiston?

ORPHÉE, *doucement*

Oh! Cela m'est égal...²⁴¹

Este espaço cénico de ambientes e adereços disfóricos está igualmente saturado de figurantes de uma deprimente vulgaridade, os quais ameaçariam desfigurar os cenários do amor em estado nascente entre Orphée e Eurydice, não fora o seu poder galvanizador da beleza anímica, propícia à transfiguração da realidade empírica e dos próprios objectos:

ORPHÉE *se retourne vers elle, souriant*

Chut! Ne parlons plus d'eux. Comme tout prend sa place maintenant que nous sommes seuls, comme tout est lumineux et simple! Il me semble que c'est la première fois que je vois des lustres, des plantes vertes, des boules de métal, des chaises...

(...)

ORPHÉE *la prend dans ses bras en criant*

Moi je vous connais! Tout à l'heure je jouais du violon et vous passiez sur ce quai de gare et je ne vous connaissais pas... Maintenant tout est changé, je vous connais! C'est extraordinaire. Tout est devenu extraordinaire tout d'un coup autour de nous. Regardez...²⁴²

Porém, essa exaltação dos protagonistas face a um espaço autoral e poético irá atenuar-se à medida que as suas vivências amorosas, irremediavelmente reféns do espaço físico que sustém cada acontecimento, forem sendo permeáveis à sua vulgaridade, fruto de indeléveis marcas que transeuntes, clientes, viajantes nele deixam.

²⁴¹ Cf. *op. cit.*, pp. 369-371.

²⁴² Cf. *op. cit.*, pp. 386-387.

Desse modo passam os objectos-adereços a adquirir uma espécie de existência segunda, desfigurada, em todo o caso profanada, no sentir de naturezas moduladas por superlativos e absolutos, como se revelarão as de Eurydice e Orphée.

Esse mesmo sentir os levará, no final do Acto I, a desculpar-se mutuamente pela vulgaridade de seus pais, experimentando uma clara libertação ao verem afastar-se para sempre – assim o crêem – as personagens menores, banais, burlescas da sua vida anterior à fulgurância do Amor.

ORPHÉE

C'est notre premier personnage ignoble. Notre premier traître. Il y en aura d'autres, tu verras... C'est plein de traîtres, une histoire heureuse.

EURYDICE

Oh! Mais celui-là, je le refuse! Je le renvoie. Tu lui diras que je le renvoie! Je ne veux pas d'un imbécile pareil dans mes souvenirs d'avec toi.²⁴³

Idêntica dificuldade terão os protagonistas, no acto II, em depurar o espaço, considerado indigno de ser cenário de um amor de outra dimensão.

Tal fenómeno é agravado pelas inquietantes proposições do “garçon” de hotel, enumerando os figurantes-clientes que por aquele quarto haviam passado, dessacralizando-o assim ao olhar dos amantes.

Dir-se-ia que o quarto, enquanto espaço-cenário amoroso, está saturado de presenças em baixo-relevo, desaparecidas fisicamente mas presentes em seus contornos, suas marcas sórdidas nas roupas de cama, nos tapetes, sofás, móveis. E como se de uma conspiração se tratasse, no “bistrot” onde iriam jantar também os adereços são quase

²⁴³ Cf. *op.cit.*, p. 421.

animizados, parecendo reter, qual matéria orgânica, todas as marcas corpóreas e até mesmo os reflexos das atitudes. A matéria objectal parece, de facto, ter capacidades mnésicas, retendo os traços físicos e psíquicos dos (des)figurantes que por ali passaram.

EURYDICE

C'est peut-être pas des sornettes. Puisque tu as dit, toi qui sais tout, que tous les personnages qu'on avait connus continuaient à vivre dans notre souvenir. Peut-être que la chambre aussi se rappelle... Tous ceux qui sont passés ici sont autour de nous, enlacés, des trop gras, des trop maigres, des monstres.

(...)

Le lit en est plein; c'est laid les gestes.²⁴⁴

Um tal aspecto pode incluir-se no que Jean-Luc Marion designa por “la réduction érotique”, fenómeno reconfigurante dos próprios espaços (e temporalidades) dos protagonistas-amantes:

La réduction érotique destitue l'homogénéité de l'espace. Selon l'attitude naturelle (donc ici la métaphysique), l'espace se définit comme l'ordre des compossibles, de tous les étants qui peuvent exister ensemble et en même temps sans se rendre mutuellement impossibles (...)

L'espace apparaît donc, en régime de réduction érotique, comme essentiellement hétérogène; tous les *là-bas* n'y peuvent plus s'échanger en autant d'*ici*; un lieu me devient pour la première fois insubstituable, fixe, naturel si l'on veut –non l'*ici* où, comme un étant subsistant dans le monde, je me trouve et qui ne cesse de se déplacer, mais le *là-bas* précis et fiché en moi où je reçois l'ailleurs (...) Je n'habite donc pas là où je suis, *ici*, mais là d'où m'advient l'ailleurs qui seul m'importe et sans lequel rien, les étants du monde, ne m'importerait²⁴⁵

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 428.

²⁴⁵ Ver J.-L. Marion, “L'espace”, in *Le phénomène Érotique*, Paris, Ed. Grasset, 2003, pp. 52-56.

Por outro lado, como é próprio das fases auroras do amor, os amantes (re)constróem o que do outro desconhecem a partir de fragmentos idealizados constitutivos do seu próprio imaginário, das vivências e aspirações que o povoam enquanto espaço interior determinante dessa outra existência inaugurada pelo fenómeno amoroso.

Contudo, esse outro espaço – por via da sua singularidade, do seu valor cultural que o separa do espaço prosaico ou trivial dos afectos comuns – torna-o quase inabitável, utópico ou desrealizado, como parcialmente desfocada da realidade é a imagem de Eurydice construída por Orphée, até à instauração da dúvida na sua mortífera recorrência.

A essa idealização excessiva, a essa leitura unilateral, Eurydice responderá com estranhas e vacilantes atitudes na sombra, antecipando a sua negação do devir numa fuga para a morte psico-afectiva, como forma de preservar, de algum modo, a memória da aura amorosa na exuberância dos inícios²⁴⁶.

Daí o expressivo contraste de tons nas últimas réplicas trocadas por Orphée e Eurydice, antes de esta partir e se ausentar na morte:

EURYDICE, *tout doucement*

Tu penses vraiment tout cela de moi?

ORPHÉE

Oui, mon amour.

EURYDICE *pense encore un petit peu et dit*

C'est vrai. C'est une bien charmante Eurydice

(...)

ORPHÉE

Il faut faire un repas de fête

(...)

²⁴⁶ Sobre a personagem Eurydice, escreve Pol Vandromme: “D’abord, elle éprouve mieux qu’Orphée la fragilité du bonheur et la persistance ici-bas du mystère du mal. Une intuition, que la mémoire lui suggère, mais aussi sa sensibilité féminine, l’avertit que tout est menacé, que les soleils s’enseveliront dans les brumes, que le velours de la nuit sera griffé par les oiseaux de mauvais augure. Chez elle le sentiment du tragique de la vie (la tragédie c’est l’éphémère) a plus de poids que le sentiment de la poésie de l’existence.” Cf. *id.*, *Un auteur et ses personnages. Essai suivi d’un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, Paris, La Table Ronde, 1965, p. 63.

EURYDICE *a un petit rire avec les yeux pleins de larmes*
Oui, mon chéri.
ORPHÉE
Achète aussi des fleurs pour dîner, beaucoup de fleurs...
(...)
EURYDICE
Oui.
Elle se retourne soudain et dit d'une étrange voix rauque
Adieu, mon chéri.²⁴⁷

No final do acto II, ao longo do diálogo entre Orphée e Dulac (ex-amante de Eurydice), o leitor compreende enfim a progressiva constrição que Eurydice terá sentido no seu espaço íntimo, marcado pelo estigma dos erros do passado (distante e recente). Ao olhar da protagonista, os aspectos sombrios e irremíveis que emergem da sua memória tornam inviável habitar com Orphée o espaço exterior do mundo.

Neste percurso, espaços e tempos naturalmente se entrelaçam, sobretudo quando desse magma irrompem presenças – vozes ameaçadoras e inelutáveis, convertendo o espaço-tempo hiper-real do amor numa infra-realidade profanatória e invivível.

É compreensível que o tempo trágico raramente surja como instância independente do passado – e este, por si só, representa uma força difícil de exorcizar, neutralizar ou apaziguar no presente. Além disso, no universo anouilhiano não parece haver lugar para a redenção das faltas do passado. O tempo presente – transfigurado e por vezes sacralizado – é um período de relativa brevidade, entre a fulguração e a sombra, anunciando os inquietantes tons do desfecho num futuro próximo, porquanto a verdadeira dimensão futurante é incompatível com a tragicidade inerente à diegese da peça mas, acima de tudo, com o perfil dos heróis nela envolvidos.

²⁴⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 433-435.

Anouilh suscite quelques créatures humaines tourmentées par leur destin. Immobiles, celles-là, c'est en elles-mêmes qu'elles portent leur espace: c'est par la parole qu'elles le déploient à nos regards. Or, au-delà d'un espace obsessionnel, celui de leur souillure, pour elles s'illumine par instant l'espace poétique²⁴⁸

Enfim, em Eurydice o tempo retrospectivo e também o tempo prospectivo – activado de forma quase doentia por Orphée, ao antecipar os cenários futuros das suas vivências amorosas com Eurydice – são de tal modo determinantes do presente, que actuam como causa-eficiente das suas trágicas irrealizações.

Acresce que, na sua exigência superlativa de sentimentos e situações invulneráveis às contingências da duração, estes heróis anouilhianos manifestam uma intransigência ética e um pessimismo metafísico muito próximos do que se designa por Jansenismo sem Deus.²⁴⁹

Simbolicamente, é esse o sentido metafísico da interdição imposta a Orphée: não olhar Eurydice de frente enquanto atravessam o além, sobretudo não olhar para trás, sob pena de a perder para sempre. Ora, induzido por uma curiosidade funesta, o comportamento de Orphée será justamente o oposto.

²⁴⁸ Robert de Luppé, *Jean Anouilh*, Paris, Ed. Universitaires, 1959 (cit. por B. Beugnot, *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, pp. 153-155).

²⁴⁹ Ao estudar o tempo raciniano, determinado pela metafísica jansenista, escreve Georges Poulet: “A moins donc d’imaginer cette chose absurde: la création perpétuelle d’un monde chaque fois radicalement nouveau, et qui serait effacé à chaque instant pour être “rendu” dans l’instant suivant à sa virginité première, il n’y a, une fois l’existence du mal acquise, et l’indignité de la créature reconnue, point d’autre solution possible pour Dieu, que de cesser de créer, ou que de créer alors quelque chose qui se continue, et qui continue précisément un passé où le mal s’est introduit. Avant la faute et avant la chute, Dieu ne continuait de rendre au jour qu’un être qui était toujours le même, toujours également digne du “jour”, et qui dès lors n’avait pas de passé. Maintenant, au contraire, la création continuée du monde implique la création d’un être qui se prolonge en arrière, dont l’existence ne consiste pas seulement à vivre, mais à avoir vécu et mal vécu”. Cf. Georges Poulet, “Notes sur le temps racinien”, *Études sur le temps humain / 1*, Paris, Ed. du Rocher, 1976, p. 149.

No acto III, durante um longo diálogo com Eurydice, Orphée debita uma sequência torrencial de réplicas constituídas por proposições interrogativas, traduzindo um nervosismo não isento de agressividade.

O seu desiderato consiste em percorrer todo o passado de Eurydice, controlando a sua interioridade e esvaziando-a de todos os segredos, pensamentos e sensações autónomos, ou seja, aquilo que em cada ser humano integra a sua irreduzível singularidade de pessoa ou de não-sujeito face a ontrem.

Porém, a própria comunicação verbal revela as insuficiências, limitações e isolamento dos seres humanos, dificilmente superáveis mesmo quando unidos pelo amor.

Nesse sentido, Orphée desejaria que o devir lhe concedesse o poder de habitar o interior do espaço corpóreo de Eurydice, numa espécie de retorno à unidade primordial com o útero materno e toda a geografia imaginal a ele associada. Além disso, o tempo pretérito e as suas memórias mais humilhantes e profanatórias regressarão sempre ao quotidiano existir, do mesmo modo que nele irromperão as situações e palavras mais sombrias e vulgares, degradando o fulgor e a pureza da paixão amorosa.

Trata-se, por conseguinte, de uma temporalidade (pretérita e futura) irremível e que a felicidade comum não tem o poder de consolar – destinação trágica que Anouilh tão amiúde associa à condição humana.

EURYDICE

Tais-toi!

ORPHÉE

Alors on parle. On a trouvé cela aussi. Ce bruit de l'air dans la gorge et contre les dents. Ce morse sommaire. Deux prisonniers qui tapent contre le mur du fond de leur cellule. Deux prisonniers qui ne se verront jamais.

Ah! On est seul, tu ne trouves pas qu'on est trop seul?

(...)

Voilà, il faudrait qu'un jour tu me respires avec ton air, que tu m'avales.
Ce serait merveilleux. Je serais tout petit dans toi, j'aurais chaud, je serais
bien.²⁵⁰

Última peça integrada neste paradigma, *Roméo et Jeannette* (escrita em 1945) apresenta, apesar de tudo, alguns aspectos menos bem harmonizados com a categoria do trágico sério, na qual se inscreve.

Com efeito, existe por vezes na peça uma excessiva acentuação – em certas personagens, situações e níveis de língua – das vertentes mais prosaicas, risíveis ou vulgares da existência humana, factor de algum modo perturbador dos horizontes de expectativa do leitor.

É verdade que mesmo as peças integradas num quadro histórico ou mitológico incluíam alguns elementos dessa natureza (*Eurydice*, *L'Alouette* ou *Médée*, por exemplo). Todavia, *Roméo et Jeannette*, de inspiração vagamente shakespeariana, apresenta um enredo inteiramente autónomo e o próprio nome do protagonista, no interior da peça, é Frédéric e não Roméo.

Tal facto terá propiciado ao autor maior liberdade no desenho das personagens, na arquitectura cénica e na construção linguística. Assim, e não obstante as semelhanças entre esta peça e a anterior, a sua atmosfera é globalmente muito mais sombria e inquietante.

Por outro lado, apenas Frédéric (Roméo) mantém, ao longo da diegese, atitudes cénicas e registos de língua compatíveis com o trágico sério. Quanto à protagonista,

²⁵⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 465-467. Sobre o Outro da relação amorosa, como instância de atracção e reconhecimento ontológicos privilegiados, e suas condicionantes, escreve Ismael Quiles: “yo pierdo el concepto de mi propia importancia y significación, si no hallo un eco de la misma en el otro (...) Tal vez los casos más frecuentes y profundos de reencuentro del propio sentido y de la propia subjetividad se hallen en los enamorados (...) El enamorado que se suicida porque ha perdido la correspondencia es el ejemplo más flagrante de la anulación de la propia subjetividad, dado que carece del contacto con otro núcleo personal en el cual se reencontraba a sí mismo plenamente. (cf. *id.*, *Más Allá del Existencialismo*, Barcelona, Ed. Luis Miracle, 1958, p. 104.

Jeannette, o seu desempenho é oscilante, podendo ir do registo trivial, pueril ou melodramático (I e II actos), a um registo mais sóbrio ou de ressonância trágica (III e IV actos).

Todas as outras personagens da peça assumem, com maior ou menor incidência, atitudes cénicas e réplicas de um prosaísmo chão, tangendo por vezes a vulgaridade.

Tal como nas duas peças anteriores, existe uma relação inequívoca entre o espaço – ambiente familiar – designadamente nas suas figurações cénicas, acentuando a ausência de cuidado estético e harmonia na casa de Família onde decorre boa parte da acção – e as opções existenciais da protagonista, marcadas pela desorientação e a inconsequência.

No I acto, as indicações cénicas e certas réplicas de Julia e da mãe de Frédéric referem a existência de adereços danificados ou decadentes, num espaço onde impera a incúria e o alheamento, figurações de presenças ausentes – o pai de Família, Lucien, Jeannette – ou do abandono afectivo – a mãe de Família.

JULIA, *s'est jetée dans ses bras*

Je ne suis pas comme eux, tu sais! J'étais toute petite, c'était moi qui balayais, qui frottais pendant que ma soeur se regardait dans la glace. C'est moi qui obligeais papa à se raser, à mettre des cols propres. Tu verras, tu verras, qu'il ne sera même pas rasé! (...)

Tout leur est legal à eux. De manger n'importe quoi à n'importe quelle heure, d'être sales. Pourvu que papa fasse ses parties de cartes avec ses amis à la buvette et elle, pourvu qu'elle coure les bois ou qu'elle se chauffe au soleil dans le sable toute la journée. Tant pis si la maison est en désordre!

(...)

Maman n'est pas morte. Je t'ai menti: elle est partie avec un dentiste ambulante.²⁵¹

²⁵¹ J. Anouilh, *Roméo et Jeannette*, in *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1967, pp. 221-222.

À exceção de Julia, combativa e diligente, trata-se, assim, de um espaço-ambiente familiar de desistentes, vencidos ou desorientados, sem finalidades e sentidos que confirmam à vida dimensões dignificantes ou exaltantes.

Pelo contrário, Frédéric, até então organizado e previsível, navegava tranquilo nos seus bem definidos sentimentos e numa vida comodamente catalogada. Inadvertidamente, porém, a paixão amorosa irrompe entre Frédéric e Jeannette, destruindo indiscriminadamente a ordem e a entropia, o empenhamento e a indiferença para com aqueles que nas suas vidas desempenhavam um papel quase pré-determinado.

Um fenómeno desta natureza, operando a transmutação do espaço psicológico dos protagonistas, irá ter igualmente repercussões no espaço físico circundante, aproximando-os e afastando-os um do outro de acordo com a intensidade e idiosincrasia das emoções envolvidas:

FRÉDÉRIC

(...)

Je veux bien me battre, oui, mais pas contre cette part de moi qui crie. Je veux bien me battre, mais pas contre cette joie.

Il la regarde, il crie encore

Ah! Que vous êtes loin de l'autre côté de cette table! Comme vous avez été loin tout aujourd'hui...

JEANNETTE

Il le fallait. Qu'est-ce qui serait arrivé si vous m'aviez seulement frôlée?

FRÉDÉRIC

Nous nous sommes battus tout aujourd'hui sans nous toucher, sans même oser nous regarder. Et nous roulions par terre, nous nous étouffions sans un geste, sans un cri, pendant que les autres nous parlaient... Oh! que vous êtes loin encore. Et, pourtant, vous ne serez jamais aussi près.

JEANNETTE

Jamais plus²⁵²

²⁵² Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 262-263.

Por seu lado, existe toda uma simbólica da luz neste espaço de intimismo e revelações amorosas, atravessado por clarões e sombras, angústia e esperança, incandescências tristes e exaltantes penumbras, ao mesmo tempo que os efeitos sonoros veiculados pelo volume e o timbre da voz, entre o grito e o murmúrio, deixam entrever as contradições e perplexidades dos protagonistas, perante o sismo da fenomenologia amorosa:

JEANNETTE, a soudain un geste désespéré, elle crie

(...)

Vous ne dites plus rien. Vous êtes debout près de moi, je vous entends respirer dans l'ombre et je sens que Julia doit faire en ce moment une grande tache claire au fond de vous. (...)

Elle ajoute tout bas, soudain

Et pourtant, avec ma honte et mes histoires et ma méchanceté dans le coeur, je suis comme une jeune fille, en ce moment, devant vous – les autres ne le sauront jamais – sans bouquets, sans voiles clairs, sans innocence et sans petits enfants pour lui tenir la traîne, une fiancée toute noire...

(...)

La mère entre et allume la suspension qui dispense une clarté triste

LA MÈRE

On n'y voit rien ici. Qu'est-ce que tu fais dans le noir?²⁵³

Ao reconhecer-se uma noiva negra – sem a convencional inocência e os diáfanos véus – Jeannette afirma também convictamente ser, nessa insólita dimensão vertical do presente, como uma verdadeira virgem que se inicia nos mistérios do amor.

Esta dualidade de condições morais e existenciais convoca para o eixo temporal uma dimensão claramente trágica, atendendo a que na metafísica anouilhiana o mal, a falta,

²⁵³ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 268.

a impureza – tudo o que constitui a corruptibilidade – permanecem no fundo da alma humana sem possibilidade de Redenção.

Desse modo, o verdadeiro consolo torna-se igualmente inviável, mesmo no contexto do enamoramento.

Existe, sem dúvida, um denominador comum a estas heroínas de Anouilh enquadradas no segundo paradigma do trágico: uma espécie de contaminação metafísica da existência pelo mal, para além da que se opera no plano moral e psicológico, impedindo a alegria perene e, por maioria de razão, a felicidade comumente associada à vivência tranquila do amor recíproco.

Eis por que Frédéric e Jeannette, bem como vários outros pares de enamorados no teatro trágico de Anouilh, serão somente tocados por uma alegria breve, intensa mas irrealizável na duração: *laetitia* talvez, mas nunca *gaudium*:

Cícero, e depois Leibniz, contrapõem *gaudium* a *laetitia*. *Gaudium* é o “prazer que a alma sente quando considera assegurada a posse de um bem presente ou futuro; e estamos na posse desse bem quando ele se encontra de tal maneira em nosso poder que podemos gozá-lo quando queremos”. *Laetitia* é um prazer alegre, “um estado em que o prazer predomina em nós” (no meio de outras sensações por vezes contraditórias).

(...) e se conseguisse deixar-me levar pelos alegres prazeres que o outro me dá, sem os contaminar, sem os mortificar com a angústia que os acompanha? Se pudesse ter, da relação de amor, uma visão antológica?

(...) Um tal projecto é louco, pois o Imaginário é precisamente definido pela sua coalescência (...) uma memória extenuante impede-nos de sair do amor à *vontade*, enfim, de nele habitar sossegadamente, razoavelmente.²⁵⁴

²⁵⁴ Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (trad. do fr. por Isabel Gonçalves), Lisboa, Ed. 70, 1981, pp.75-76.

À angústia de um passado irremível, elemento espúrio na superfície lisa e luminosa do amor, acresce o sobressalto e, logo depois, a convicção trágica relativamente à natureza degenerativa do próprio amor, quando exposto às contingências do quotidiano.

A “fuga mundi” surge então como única via para a sua eternização, nessa dimensão de pureza e absoluto inalteráveis que a simples condição humana não logra alcançar.

L’amour est une voie de l’évasion, dans la mesure où on s’oublie dans l’être aimé. Le héros veut le bonheur, notion purement abstraite, qui se matérialise dans une jeunesse éternelle et des sentiments immuables. (...)

Dans l’amour, il y a chez l’homme et chez la femme recherche de la pureté édénique. Un jour, au fond de leur misère, les coeurs purs trouvent soudain la force de dire la vérité. Ils refusent le bonheur du monde et cherchent l’amour en niant la force du passé; ils aspirent à une renaissance ensemble. (...)

Le caractère de l’heroïne principale de ces pièces est d’être intransigeante, avide d’absolu. Son comportement est anticonformiste; c’est un refus de tout compromis; elle préfère la mort à la trahison de soi.²⁵⁵

Subtraindo-se voluntariamente à lei universal da metamorfose dos sentimentos amorosos, no confronto com a temporalidade – de modo a evitar o seu carácter insidioso e deletério –, Jeannette e Frédéric (Roméo) rasuram igualmente o futuro enquanto dinâmica inevitavelmente profanatória do amor, cumprindo também eles a rota de Eurydice e Orphée, Thérèse Tarde e, em parte, de Antigone e Hémon.

Não obstante, o tempo da paixão amorosa em estado nascente possui manifestamente propriedades sísmicas, revolvendo e desalojando o *statu quo* dos seus

²⁵⁵ Sobre a problemática da evasão no universo teatral de Anouilh, veja-se: Rachel Juan, *Le Thème de l’Évasion dans le Théâtre de Jean Anouilh* (sobretudo caps. IV, V, VI), Paris, Nizet, 1993; cf. excerto, op. cit., p. 89. Ver ainda, sobre a problemática da pureza como ideal determinante da evasão: André Rombout, *La Pureté dans le théâtre de Jean Anouilh*, Amsterdam, Holland Universiteits Pers, 1975.

protagonistas, investindo-os de novos critérios de valoração ética e existencial; e, num período muito breve, reconhecer-se-ão prontos para renunciar à própria vida.

Existe, assim, em particular nesta e noutras peças inscritas no paradigma em questão, uma gramática do tempo trágico na qual passado e futuro se declinam em proliferação de figuras reais e fantasmáticas – originando-se estas quase sempre no temor do impuro e dos devastadores efeitos do devir.

Consequentemente, o tempo presente das vivências reais, actuais, comprime-se até ao limite, após o qual se suspende para se eternizar na dimensão vertical e atemporal da morte e do seu além

JEANNETTE, *se retourne, flamboyante*

(...) c'est lui que j'aime! C'est pour lui que je veux me dévouer et mourir. Et cet amour ne me reviendra pas comme la sève des arbres chaque fois que ma taille grossira. C'est la première fois et c'est la dernière, j'en suis sûre, jusqu'à ce que la peau de mon ventre se colle à mes os, que je suis prête à donner mon sang tout de suite, et mon lait s'il m'en venait!²⁵⁶

²⁵⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 308.

1.3. Terceiro paradigma ou A mística do Não como recusa do relativo –

Antigone e Médée

Le principe même d'un choix où l'une de deux valeurs doit être détruite est tragique en soi. La cruauté de l'absolu, c'est d'exiger un tel choix, où l'un des termes de l'alternative est la mort. L'absolu est dévorant, il exige tout; la mort du héros est sa confirmation.

Jan Kott, *Les Temps Modernes*, juillet 1962

Le ciel ne connaît pas encore les femmes s'il croit qu'il y a place dans leur choix pour la demi-mesure

Jean Giraudoux, *Sodome et Gomorrhe*

As duas peças que integram este paradigma, não obstante as diferenças notórias que as caracterizam – designadamente por via dos hipotextos que com maior ou menor liberdade adaptam –, têm nas suas heroínas epónimas um padrão semelhante de relacionamento psicológico e metafísico com a vida.

Na verdade, nem Antigone nem Médée, apesar dos seus dissemelhantes percursos existenciais, têm perfis e atitudes convencionais relativamente ao padrão feminino e ao contexto epocal em que se inserem.

Dotadas de carácter forte, combativo e mesmo intrépido, ambas são marcadas por desideratos de intensidade e amplitude superlativas, rejeitando sem hesitações todas as manifestações de relativismo e mediania, a complacência para com atitudes timoratas e a degradação de sentimentos e ideais no decurso da existência.

Por outras palavras, as heroínas em questão consideram o absoluto e o superlativo como as únicas expressões válidas do ideal e da sua realização, sem concessões à

integridade que os cauciona e sacrificando, em seu nome, a beleza de outros valores fundacionais da dignidade e harmonia do ser humano.

Daí o seu desdém face à demissiva indulgência daqueles que pactuam com o relativismo e a degenerescência de valores que consideram engrandecer a condição humana, como penhor de uma existência de exíguos horizontes, medianos ou medíocres sentimentos e emoções, claustrofóbicos ideais de realização no devir – dos quais espaços cénicos, adereços e caracterização física das personagens (as rugas, a calvície, o ventre como aspectos recorrentes) constituem a projecção simbólica e disfémica: “On rêve de sentiments immuables, d’une exaltation qui ne deviendra pas de l’indifférence, mais “on vieillit, on pourrit sur place!”²⁵⁷

Absolutas, ígneas, guerreiras (não obstante algumas humanas fragilidades), Antigone e Médée batem-se pela conciliação do inconciliável: a inalterabilidade do carácter absoluto de sentimentos e opções éticas e a inevitável metamorfose de tudo o que se encontra sujeito às leis da duração.

Confrontadas, por diferentes vicissitudes, com a evidência de falibilidade das suas concepções de vida, contrapõem uma veemente negação ou recusa das consequências dessa falibilidade. Esta atitude implicará a destruição da vida enquanto legado inaceitável de relatividade e princípio degenerativo dos únicos valores que legitimariam a sua soberania sobre a morte.

De tal evidência decorre que

(...) vivre c’est accepter le compromis et le mensonge. Peut-être n’est-il pas fou, *a priori*, de vouloir atteindre l’idéal sans renoncer à l’existence (...), mais Anouilh ne nous montre jamais de personnages qui en aient triomphé. (...) On n’échappe pas au temps en disputant à la mort

²⁵⁷ Cf. Gaston Berger, *op. cit.*, p. 109.

quelques minutes ou quelques années, mais en chargeant de valeur quelques instants privilégiés.

(...) Mais ces instants précieux ne sauraient avoir d'existence, c'est-à-dire ne sauraient durer.²⁵⁸

Por outro lado, ambos os protagonistas que com elas contracenam, Créon e Jason, representam a aceitação conformada ou a rendição ao funcionamento das leis e *statu quo* da sociedade, cômicos de que só essa atitude é compatível com a existência humana no tempo e no espaço, do mesmo modo que somente ela faz gerar as correias de transmissão da complexa máquina do mundo.

Um pragmatismo dessa ordem, aliado à demissão do ideal de pureza intransigente que havia norteado a sua juventude, é rejeitado pelas heroínas como traição, menoridade de alma e tibieza de sentimentos – atitude relativista e traços de carácter que inequivocamente desprezam.

Em contraponto, Antigone e Médée erguem um edifício de Negação muito menos sustentado numa arquitectura de argumentos do que numa mística (agnóstica) de exaltação do absoluto. Este manifestar-se-á no extremismo (*jusqu'aboutisme*) intransigente de atitudes, numa pureza incorruptível e *sui generis*, em certas virtudes superlativas e imutáveis, não recuando perante o suicídio ou, no caso de Médée, perante o próprio homicídio de familiares e o infanticídio, numa espécie de liturgia negra de celebração do absoluto na morte, definitiva e imutável.

Na sua obra *Absolu et Choix*, Jean Grenier detém-se, com notável argúcia, neste fenómeno de perspectivação dos valores e dos existentes em função de um absoluto sem mediação da transcendência divina, e suas trágicas consequências:

²⁵⁸ G. Berger, *op. cit.*, pp. 111-112.

Placer son Absolu dans le temps et dans l'espace engendre une folle espérance qui se change en désespoir.

(...) L'individu livré à lui-même ne peut que s'abandonner à un anarchisme mystique pareil à celui des Cathares ou créer un ordre arbitraire pareil à celui des Nietzscheens.

Il oscille entre l'indifférence et la violence. Dans l'un il néglige le monde par un culte exclusif de l'Absolu, dans l'autre il devient à lui-même son propre Absolu. Nous croyons qu'il doit y avoir une médiation entre l'Absolu et l'individu – et qui ne réside pas dans des idées ni dans des cadres sociaux. Cette médiation est l'objet d'une croyance. Cette croyance n'a pas de rapport intime avec la pensée métaphysique, elle dépend d'un acte qui engage l'homme. Mais elle n'est valable que si elle est subordonnée à une expérience du divin.²⁵⁹

Adaptação da muito célebre e sempre revisitada peça de Sófocles, a *Antigone* de Anouilh constitui, na sua estrutura dramática, uma variação bastante fiel ao hipotexto grego²⁶⁰, introduzindo porém aspectos inovadores cuja relevância irei colocando em destaque, de acordo com esse peculiar sentido trágico que institui nas suas figurações um verdadeiro estilo autoral. Para além disso, a sua metafísica da existência investe os heróis trágicos do seu teatro de uma rebeldia e um fulgor muito próprios.

Desde logo, é importante ter em consideração o depoimento de Anouilh relativamente à sua reescrita da peça sofocleana, ao impacto precoce que esta teve na sua sensibilidade e à singular leitura da relação entre poder e contra-poder, relativismo e anti-relativismo de valores.

²⁵⁹ Cf. Jean Grenier, *Absolu et Choix*, Paris, P.U.F., 1961, pp. 72, 103-104.

²⁶⁰ Sobre as relações intertextuais de outras adaptações-reescritas do mito de Antígona, em textos contemporâneos ou não da peça de Anouilh, veja-se: Simone Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin, 1974; George Steiner, *Les Antigones* (trad. do ing. por P. Blanchard), Paris, Gallimard, "Bibl. des Idées", 1986.

La pièce de Sophocle m'avait fortement impressionné quand j'avais 14 ou 15 ans. Je peux dire que, dès ce moment, je fus habité par Antigone. Cela devait évidemment finir par une pièce. Que les circonstances m'aient poussé à l'écrire plus tôt, c'est possible, mais inconscient. En deux ans, le climat de Paris avait changé. Les exécutions de plus en plus nombreuses, les déportations et l'espoir d'une libération prochaine poussèrent le public à voir dans mon personnage plus peut-être que ce que j'avais voulu y mettre ou, tout au moins, à ne s'attendrir que sur le sort d'Antigone sans se pencher sur celui – tout aussi tragique – de Créon (...).

Je n'ai pas voulu le caricaturer en adjutant imbécile, mais montrer, à travers son drame, le drame du pouvoir sous tous les régimes. Si j'ai pitié parce qu'elle va mourir et qu'ELLE A RAISON, j'ai pitié aussi de Créon qui voudrait sauver Antigone, mais est prisonnier d'une loi qu'il doit appliquer.²⁶¹

Apesar da autonomia da obra literária e teatral, enquanto objecto estético criador de sentidos, face ao seu autor, não pode ser despicienda a perspectiva de Anouilh relativamente aos valores defendidos por Antigone, merecendo-lhe o sacrificio da própria vida: “(...) qu'elle va mourir et qu'ELLE A RAISON”.

Na verdade, se dúvidas houvesse – e algumas houve, por parte de certos críticos – sobre a preferência ético-ideológica do dramaturgo face às posições dos protagonistas em conflito, esta observação, mau grado a “piedade” que Créon igualmente lhe suscita, mostra claramente qual deles é a figuração da sua metafísica da existência, independentemente de a considerar irrealizável no devir e, por conseguinte, predestinada a desfechos trágicos. Essa mesma predestinação é figurada pelo autor, no plano da arquitectura dramática, pela introdução de um “Prologue”, assumido por uma personagem que apresenta ao público – utilizando uma dupla enunciação teatral, num jogo de inspiração pirandelliana – o carácter

²⁶¹ Entretien avec André Dulière, 1955, in A. Dulière, “Rencontres avec la gloire”, 1959; cit. por Bernard Beugnot (prés.), Jean Anouilh, *Théâtre*, I, Paris, Gallimard, “La Pléiade”, 2007, p. 1212.

fatal do papel que cada personagem irá desempenhar, quer de acordo com a índole trágica da peça, quer numa atitude de cumplicidade com a cultura humanística e teatral do público.²⁶²

Acresce que a intervenção do Coro a uma só voz (inspirada vagamente na monódia do corifeu), ao teorizar poeticamente a tragédia em contraste com o drama (lembrando o “lamento” do Jardinier, na peça *Electre*, de Giraudoux), permite ao leitor visualizar uma espécie de díptico pintado em tons sombrios e luminosos, sobre a singular, majestosa duplicidade – livre e Necessária a um tempo – que a destinação trágica encerra.

Analisar-se-á este aspecto nos próximos capítulos; neste momento, porém, interessa considerá-lo apenas na medida em que determina o início da diegese teatral “in medias res”, acelerando a acção da peça e condicionando a sua dimensão temporal.

Enfim, a expressiva diferença de conteúdos abordados nos diálogos de Antigone com Ismène e com a Ama (personagem inexistente na peça de Sófocles), contribui de forma significativa para delinear a relação da protagonista com o seu espaço vital – que cenicamente só tem, amiúde, existência virtual – e com as acções do tempo pretérito, diversas vezes evocado nesses diálogos.

No que toca o tratamento do espaço cénico enquanto conjunto de dispositivos, símbolos, figurações de tragicidade, a peça *Antigone* apresenta aspectos de relevante originalidade.

²⁶² “Nous sommes par construction en situation de relecture, et c’est cela précisément qu’il s’agit de montrer: cette action seconde, cette réflexion en acte sur le mythe re-suscité, re-sollicité. (...) La fatalité, c’est l’hypotexte qui la fournit: cette histoire a été écrite il y a bien longtemps, et on ne peut en changer l’issue. (...) La métaphore d’un mécanisme que l’on remonte et du ressort qui se détend s’impose à nous dès le premier tiers de la pièce, comme un dynamisme unificateur. (...) Tout est non seulement connu, comme on l’a dit, mais accompli d’avance. Anouilh, en supprimant le stade du prologue sophocléen où l’on voyait Antigone tenter de convaincre sa soeur Ismène de prendre part à son projet, commence quand le retour furtif d’Antigone, à l’aube, nous apprend qu’il est déjà trop tard.” Cf. Françoise Gomez, Annie Collognat, *Le Mythe Antique dans le Théâtre du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1998, pp. 90-92.

Assim, logo na indicação cénica de abertura, somos confrontados com a existência de um cenário neutro e de um espaço cénico onde as personagens se entretêm com actividades claramente anacrónicas, tendo em conta o contexto histórico-mitológico da tragédia grega recriada por Anouilh.²⁶³

Ora, o carácter vago, nada realista ou convencional dos cenários (tal como já se verificara, por exemplo, em *L'Alouette*), não só é mais propício à figuração de diversos espaços cénicos, como também se mostra mais adequado a peças de um só acto, nas quais a ruptura da ilusão dramática é dificultada justamente pela ausência de partição em actos, acompanhada de mudanças drásticas de cenários e de situações dramáticas.

Por outro lado, a hipotipose e a animização são utilizadas com bastante propriedade no tocante à descrição evocativa de espaços virtuais (sem representação física em cena); estes, ora evidenciam acentuada dimensão poética – transfigurados pela afectividade e o lirismo de *Antigone* –, ora revelam natureza mais objectiva, como o que é evocado pelo guarda, no diálogo com Créon:

LA NOURRICE

D'où viens-tu?

ANTIGONE

De me promener, nourrice. C'était beau. Tout était gris. Maintenant, tu ne peux pas savoir, tout est déjà rose, jaune vert. C'est devenu une carte postale. Il faut te lever plus tôt, nourrice, si tu veux voir un monde sans couleurs.

(...)

Dans les champs c'était tout mouillé et cela attendait. Tout attendait. Je faisais un bruit énorme toute seule sur la route et j'étais gênée parce que je savais bien que ce n'était pas moi qu'on attendait. Alors, j'ai enlevé

²⁶³ Sobre as semelhanças e diferenças entre a peça *Antigone* de Anouilh e o hipotexto sofocleano, ver: Simone Fraisse, “Antigone”, apud Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, éd. cit., pp. 87-95; Véronique Taquin, *Antigone d'Anouilh, Étude de l'oeuvre*, Paris, Hachette, 1998, pp. 71-92 et *passim*; para uma análise directa da peça de Sófocles, veja-se: Sófocles, *Antígona* (trad., apres. e notas por Maria Helena da Rocha Pereira), Coimbra, Atlântida, 1968.

mes sandales et je me suis glissée dans la campagne sans qu'elle s'en aperçoive...

(...)

LE GARDE

(...) Je tourne le dos une seconde, je te demande une chique, et allez, le temps de me la caler dans la joue, le temps de dire merci, elle était là, à gratter comme une petite hyène. Et en plein jour!²⁶⁴

Estas réplicas entre Antigone e la Nourrice são precedidas de uma indicação cénica que incide sobre os efeitos de luz, figurando uma aurora animizada, “grise et livide”, durante a qual o crime de transgressão da lei foi já cometido pela protagonista que, tal como agora o amanhecer, será horas depois atingida pela lividez da morte.

Quanto à indumentária das personagens, sabe-se que, embora omissa para os leitores, foi cuidadosamente concebida pelo autor e o encenador André Barsacq, de modo a figurar um misto de grandiosidade e sobriedade, propícias à evocação da atmosfera trágica na Antiguidade.²⁶⁵

Uma outra representação do espaço virtual – neste caso, de existência literalmente imaginária e afectiva – tem lugar no diálogo entre Antigone e Hémon (seu noivo), quando a protagonista evoca prospectivamente o seu papel de mulher de Hémon e de jovem mãe, que nunca chegará a ser. O carácter pungente dessa trágica destinação, que não conhecerá a felicidade no devir, é figurado no próprio trabalho linguístico e retórico: a profusão de

²⁶⁴ Jean Anouilh, *Antigone*, in *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1967, pp. 134 e 163.

²⁶⁵ “On m’a souvent demandé pourquoi Anouilh et moi avons décidé d’habiller les héros de ce drame en costumes de soirée. En réalité, cette volonté de modernisme n’avait rien de prémédité. Nous avons simplement recherché quel habillement pourrait constituer une sorte d’uniforme pour nos interprètes, et c’est ainsi que nous arrivâmes à l’idée de l’habit et du costume de soirée. Le roi et tous les membres de la famille royale portaient le frac, Antigone et sa soeur Ismène de longues robes, noir et blanche, et les gardes le smoking, sur lequel ils avaient passé un ciré de couleur noire.

Cette symphonie de noir et de blanc donnait une rare unité à la représentation, et sa sobriété ajoutait à l’impression de grandeur que dégagait tout le spectacle”. André Barsacq, “A l’Atelier pendant près de 15 ans”, *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J. L. Barrault*, Paris, mai 1959.

exclamações, interrogações, reticências; a repetição retórica do pronome pessoal na segunda pessoa, solicitando a vinculação do seu interlocutor, Hémon, à autenticidade dos seus próprios sentimentos amorosos, como se fora um último juramento, um pacto antes da definitiva separação; o uso recorrente do condicional composto de valor pretérito, sugerindo o que nunca terá existência futura devido à própria opção trágica da heroína.

Recém-consumada e selada com um fulgor verdadeiramente juvenil, tal opção é também por isso mais comovente pela exuberante energia vital que assim se condena ao estiolamento e à imobilidade irreversível na morte.

ANTIGONE

Je voulais te dire ce matin... le petit garçon que nous aurions eu tous les deux...

(...)

Oh! Je l'aurais serré si fort qu'il n'aurait jamais eu peur, je te le jure. Ni du soir qui vient, ni de l'angoisse du plein soleil immobile, ni des ombres...

Notre petit garçon, Hémon! Il aurait eu une maman toute petite et mal peignée – mais plus sûre que toutes les vraies mères du monde avec leurs vraies poitrines et leurs grands tabliers. Tu le crois, n'est-ce pas, toi?

HÉMON

Oui, mon amour.

ANTIGONE

Et tu crois aussi, n'est-ce pas, que toi, tu aurais eu une vraie femme?²⁶⁶

Enfim, por vezes o espaço virtual pode ser sugerido através de um dispositivo de enunciação cénica mais indirecto ou heterodoxo, recorrendo o encenador a efeitos sonoros ou enquadramentos acústicos²⁶⁷ que, do exterior, atravessam os limites físicos do palácio

²⁶⁶ J. Anouilh, *op. cit.*, pp. 151-153.

²⁶⁷ Sobre as virtualidades dramáticas do “décor sonore”, veja-se o interessante contributo de Pierre Larthomas, *op. cit.*, pp. 107-115 e todo o cap. III. Ver ainda Patrice Pavis, “Décor”, in *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

real, fazendo-se ouvir num volume e em turbulência crescentes, como os clamores da multidão ululante:

*Antigone entre dans la pièce, poussée par les gardes qui s'arc-boutent
contre la porte derrière laquelle on devine la foule hurlante*

LE GARDE

Chef, ils envahissent le palais.

ANTIGONE

Créon, je ne veux plus voir leurs visages, je ne veux plus entendre leurs cris, je ne veux plus voir personne! Tu as ma mort, maintenant, c'est assez. Fais que je ne voie plus personne jusqu'à ce que ce soit fini.²⁶⁸

Condenada à morte por emparedamento – tal como várias figuras da mitologia grega, evocadas sucessivamente pelo Coro da peça de Sófocles –, Antigone revela uma vez mais o seu voluntarismo rebelde, ao neutralizar esse espaço de confinamento e humilhação supremos da liberdade.

Com efeito, optando pelo suicídio por enforcamento (servindo-se das suas écharpes coloridas), Antigone, fiel acima de tudo à verdade e à liberdade que preserva na alma, anula o desonroso espaço de morte a que fora confinada, contrapondo-lhe o livre horizonte da morte voluntária.

Este gesto de altivez e despojamento perante os desideratos do poder político será, aliás, replicado por Hémon, que abraçará a morte pela espada em alternativa ao emparedamento definitivo em vida, metáfora da sua existência doravante sem Antigone, como aliás as suas réplicas a Créon já prefiguravam:

HÉMON

²⁶⁸ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 195.

Crois-tu que je pourrais vivre, moi, sans elle? Crois-tu que je l'accepterai, votre vie? Et tous les jours, depuis le matin jusqu'au soir, sans elle! Et votre agitation, votre bavardage, votre vide, sans elle.²⁶⁹

Excepcionalmente coesa na arquitetura e gestão dos espaços cénicos, *Antigone* é também de uma unidade meridiana no tocante à dimensão temporal.

Aliás, de todas as peças trágicas de Anouilh, *Antigone* é a única que segue estritamente o cânone clássico das três unidades.

A unidade de espaço, como vimos, é conseguida através de um inegável virtuosismo dramaturgico; a sobriedade da acção, igualmente notável, contribui para a aceleração do tempo dramático, reduzido a um dia. Para tal concorrem em larga medida a personagem Prologue e o diálogo inicial entre Antigone e a Ama, informando desde logo o leitor-espectador sobre a natureza da intriga e os trâmites da acção trágica, até ao seu desfecho com catástrofe múltipla.

Esta brevidade temporal é ainda acentuada pelo momento em que a acção tem início, ou seja, já muito próximo do clímax trágico, contrariamente a outras peças em que a duração tem um papel relevante na maturação das personagens, suas concepções e decisões.

Note-se que os próprios tempos verbais, os advérbios de tempo, a natureza assertiva das réplicas de Antigone nos sucessivos diálogos com a Ama, Ismène e Hémon traduzem, no domínio retórico-estilístico, a consciência da protagonista relativamente ao rápido desfecho funesto da sua acção transgressora e heróico-trágica.

ANTIGONE

²⁶⁹ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 193.

Bien sûr. À chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C'est comme cela que c'a été distribué. Qu'est-ce que tu veux que nous y fassions?

(...)

Je te le jure sur la tête du petit garçon que j'aurai jamais. Pars maintenant, pars vite. Tu sauras demain. Tu sauras tout à l'heure.

Elle adhère avec un tel désespoir qu'Hémon obéit et s'éloigne.

S'il te plaît, pars, Hémon. C'est tout ce que tu peux faire encore pour moi, si tu m'aimes.

Il est sorti. Elle reste sans bouger, le dos à la salle, puis elle referme la fenêtre, elle vient s'asseoir sur une petite chaise au milieu de la scène, et dit doucement, comme étrangement apaisée.

Voilà. C'est fini pour Hémon, Antigone.²⁷⁰

Já na última sequência cênica, Créon, perante a morte consumada de todos os seus entes queridos, ocorrida num só dia, e mais só do que nunca na sua condição de reigovernante, afirma como num murmúrio, por momentos debruçado sobre o tempo eterno e parado da morte:

CRÉON, *entre avec son page*

Je les ai fait coucher l'un près de l'autre, enfin! Ils sont lavés, maintenant, reposés. Ils sont seulement un peu pâles, mais si calmes. Deux amants au lendemain de la première nuit.²⁷¹

Para Antigone e Hémon, a decisão de morrer será (como veremos no cap. 3) uma determinação voluntarista e absoluta de suprimir o carácter irremediavelmente demolidor e degradante do tempo humano sobre todos os ideais, valores e sentimentos que enobrecem e legitimam a continuidade da vida.

²⁷⁰ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 140, 154, 155.

²⁷¹ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 204-205.

Para eles, sem a possibilidade dessa celebração, dessa espécie de pureza inalcançável pelos bolores do tempo, a vida colapsaria.

Assim, antecipando-se ao advento do luto imposto, surge necessária a opção livre pela supressão do tempo relativizante e demasiado humano, abrindo-se à intemporalidade preservada pela morte, mas claramente não à eternidade sobrenatural de dimensão religiosa.

Há, enfim, uma inegável beleza trágica – majestosa e digna de reis – em declinar aquilo que um autor contemporâneo designou por “tempo económico” – que indemniza ou compensa o presente pelos seus desaires –, oferecido por Créon aos heróis, no intuito de os desviar do excesso, do absoluto e sua mística em pura perda para o mundo. O seu contraponto, o tempo da esperança – que resgataria o presente das suas sombras – não é passível de concessão pelo mundo, razão pela qual este perde a sua aura ao olhar de Antigone e de Hémon, desmerecendo a fidelidade e o compromisso das suas vidas.

O mundo não responde à esperança mas é, somente, possibilidade do *salário*, pois no mundo não se dá nunca a libertação do instante mas, sim, a sua indemnização. Esta temporalidade económica é determinada pela compensação, mas não pela salvação que é esperada pela esperança. No tempo económico, o instante seguinte ao presente é o salário como recompensa pelo sofrimento no presente. O mundo da temporalidade económica é o mundo laico em que o sujeito aceita o salário e onde a instrumentalidade é o aspirar a um objecto como a um salário. (...) O tempo económico é sucessão indistinta dos instantes sem que haja ressurreição do presente.²⁷²

Adaptação criativa da exuberante *Medeia* de Séneca – por sua vez inspirada na peça homónima de Eurípides –, a *Médée* anouilhiana reúne, em diferentes proporções embora,

²⁷² Cf. Pedro Parcerias, *Pensar o Excesso*, Porto, Edições Mortas, 2002, pp. 59-60.

traços da pureza intrépida de Antígona, da justiceira dureza de Electra e da fúria vindicativa das terríveis Erínias.

Para além disso, esta figura mítica da Antiguidade grega, já referida por Hesíodo (*Théogonie*, vv. 992-1002), detinha poderes mágicos – designadamente no conhecimento de poções (*pamphármakos xeína*) –, fora agraciada por Eros e Afrodite, sendo filha da exótica Cólquida e neta de Hélio, o Sol.

No hipotexto senequiano, Medeia é comparada, pelos seus perigosos poderes sobrenaturais que salvam e condenam²⁷³, às temíveis sereias, e quer Séneca, quer Eurípides a apresentam, no desfecho da tragédia, dotada de uma aura de maravilhoso, ao ser salva pelo Carro do Sol conduzido por aladas serpentes, partilhando assim a condição imortal das divindades.

Por outro lado, o mito, nas suas diferentes versões, sempre lhe conferira o estatuto de princesa errante, exilada, estrangeira em todos os lugares, símbolo inquietante do exterior, do desconhecido, enquanto espaço geográfico mas também psíquico, ambas figurações do inapreensível.

Naturalmente, na recriação de Anouilh, nascida no contexto do pós-guerra e do existencialismo, a sua errância inquieta, a luta infrene contra a existência comum convocam outros questionamentos e perplexidades. Nesse sentido, da figura mítica de Medeia Anouilh seleccionará os traços que melhor se adequam aos problemas metafísicos e éticos privilegiados no seu teatro, bem como aos perfis caracterológicos dos seus heróis trágicos.

²⁷³ Os seus poderes sobrenaturais surgem preferencialmente ligados a actuações maléficas e amiúde portadoras de morte e caos, símbolo das entidades ctónicas, temíveis e indomáveis, que ameaçam a ordem da razão, da família e da cidade. Porém, há nela alguma ambivalência: Eurípides, por exemplo, atribui-lhe a cura da insânia de Hércules, em Tebas; resgata-a parcialmente dos seus actos criminosos no desfecho da tragédia, ao apresentá-la triunfalmente salva pela divindade solar, que no seu Carro a conduzirá a Atenas, onde será acolhida e desposada pelo rei Egeu – versão igualmente adoptada por Séneca; Píndaro, por seu lado, atribuir-lhe-á o dom de profecia.

Não é aleatório, pois, que Anouilh tenha optado pelo hipotexto senequiano como versão preferencial, talvez aquele que atribui a Medeia uma pulsionalidade mais cruenta, além do seu conhecido extremismo nos pactos criados pela paixão amorosa.

Como acontecera em *Antigone* ou em *L'Alouette*, quando a peça tem início, a acção aproxima-se do seu desfecho, acedendo o leitor-espectador a acontecimentos pretéritos da diegese através das réplicas trocadas entre Médée e a sua Ama, bem como do diálogo tenso e acentuadamente emotivo de Jason e Médée, sem que para tal a acção tenha sido cenicamente figurada.

Desse modo, a contracção da diegese é notável, confluindo a acção apenas para o que é verdadeiramente relevante numa perspectiva trágica e determinante da catástrofe.

Um aspecto bastante marcante, nesta recriação anouilhiana do mito, é a desconstrução do preconceito étnico de barbárie ligado ao povo rude do Cáucaso de onde Medeia é oriunda.

Assim, ao longo do diálogo entre Médée e Créon, assistimos a réplicas muito incisivas lembrando que, pela sua própria condição de conquistadores de povos e territórios pelas armas, os reis foram, na generalidade, claramente bárbaros, permanecendo as suas mãos tintas de sangue, e não raras vezes ainda infante²⁷⁴.

A aura trágica que a singulariza desloca-se, por conseguinte, para a sua genealogia e dons particulares (atrás referidos), o seu perfil caracterológico e a sua peculiar metafísica da existência, como veremos no próximo capítulo.

Contudo, ela não deixará de ser uma filha amaldiçoada da Cólquida, o reino de seu Pai, que por Jason intrépida traiu e feriu de sacrílega morte.

²⁷⁴ Cf. Jean Anouilh, *Médée*, in *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, La Table Ronde, 1967, pp. 370-374.

Esse anátema lançado sobre Médée estende-se igualmente a inúmeros espaços que foi pontuando de crimes, em prol das conquistas e glórias caras a Jason e, obviamente, com a sua cumplicidade activa.

Como consequência, a errância, o nomadismo, a indeterminação espacial acentuam a sua destinação de eterna exilada, aventurando-se de ilha em ilha, de país em país, para exclusivo benefício de Jason.

A cartografia da sua liberdade de movimentação vai-sevolvendo, portanto, cada vez mais restrita, confinando-a a uma geografia de margens, de fronteiras que claramente inviabilizam a sua realização enquanto cidadã de pleno direito e o regresso ao reino de seu Pai, segundo a própria Médée lucidamente reconhece, numa réplica dirigida a Jason e eivada de *pathos* trágico:

MÉDÉE

Où veux-tu que j'aïlle? Où me renvoies-tu? Gagnerai-je le Phasé, la Colchide, le royaume paternel, les champs baignés de sang de mon frère? Tu me chasses. Quelles terres m'ordonnes-tu de gagner sans toi? Quelles mers libres? Les détroits du Pont où je suis passée derrière toi, trichant, mentant, volant pour toi; Lemnos où on n'a pas dû m'oublier; la Thessalie où ils m'attendent pour venger leur père, tué pour toi? Tous les chemins que je t'ai ouverts, je me les suis fermés.²⁷⁵

Eis por que, num futuro sem Jason a seu lado, essa rota de proscrita, sulcada a sangue e fogo, essa navegação a um tempo épica e bárbara, iria perdendo o seu fulgor heróico ou negra aura, relegando Médée para um exíguo espaço de apagamento e reclusão e silêncio, que a seus olhos se confunde com a ignomínia.

²⁷⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 378.

Destinação geográfica, moral e cívica formam, assim, um todo indissolúvel e não resgatável, por não ter condições reais de aceder a um devir de mudança que restaure a credibilidade perdida.

A própria caravana (*roulotte*) em que vivera – a anti-morada por excelência, símbolo e materialização espacial do efémero e do contingente – converter-se-ia doravante em lugar de reclusão e desonra, perpétuo habitáculo das margens confinantes com a inexistência; enfim, algo inteiramente indigno da sua magnificente ascendência solar e real e da sua índole heróica.

MÉDÉE

Tu me sauveras! Que sauveras-tu? Cette peau usée, cette carcasse de Médée bonne à traîner dans son ennui et sa haine n'importe où? Un peu de paix et une maison quelque part et qu'elle vieillisse, n'est-ce pas, dans le silence, qu'on n'entende plus parler d'elle, enfin!²⁷⁶

Aliás, já numa sequência anterior, em diálogo com a Ama e num discurso eivado de amarga revolta, Médée amaldiçoara a sua condição de mulher expectante e de alguma forma subalternizada, ao serviço de Jason, das suas incursões e expedições de homem que no mundo exterior e na aventura tem a sua essencial morada. Partindo dessa situação pessoal, Médée discorre sobre a disfórica e menorizada condição da mulher e a exiguidade espacial a que, em geral, é confinada. Tais factores terão seguramente pesado na sua voragem de liberdade geográfica, moral, familiar, trânsfuga de todos os limites que coarctassem a plena realização do amor e a singular ética de fidelidade que preconizara: acima do bem e do mal, da usurpação e do crime, por fraticida que fosse.²⁷⁷

²⁷⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 379.

²⁷⁷ A especificidade dos aspectos éticos aqui aflorados, entre outros, será desenvolvida no próximo capítulo.

MÉDÉE

(...) Il fallait bien que je lui obéisse et que je lui sourie et que je me pare pour lui plaire puisqu'il me quittait chaque matin m'emportant, trop heureuse qu'il revienne le soir et me rende à moi-même. Il fallait bien que je la lui donne cette toison du bélier d'or s'il la voulait, et tous les secrets de mon père et que je tue mon frère pour lui et que je le suive après dans sa fuite, criminelle et pauvre avec lui.²⁷⁸

Como se estivesse possuída por uma divindade infernal, Médée prossegue o seu discurso numa tirada de um teor tão extremista no seu estranho feminismo, que conflui no pólo oposto: uma cólera desdenhosa e paramisógina face às características femininas – entre outras, as anatómicas –, comparativamente com as do homem, glorificado pelas suas viagens, expedições, lutas e conquistas.

Existem mesmo algumas ressonâncias freudianas na visão do corpo feminino como uma espécie de “continente negro”, espaço mutilado e reificável, lugar de profanação agravada pela rejeição (neste caso, de Jason), sobretudo no contexto da relação erótico-amorosa, em clara distopia relativamente ao corpo e sexualidade masculinos no mesmo contexto.²⁷⁹

Nesse sentido, o seu corpo erótico rejeitado é visto por si mesma como um corpo alienado, estranho, ou o outro do corpo, alteridade ultrajada que é necessário purificar radicalmente – no limite, pelo fogo.

²⁷⁸ Cf. *ibid.*, p. 362.

²⁷⁹ Sobre a inscrição do corpo feminino no texto literário, e embora privilegiando a obra de Colette, veja-se o interessante estudo de Yannick Resch, *Corps féminin, Cors textuel*, Paris, Klincksieck, 1973. No tocante à complexa problemática e mitologia dos olhares feminino e masculino sobre o corpo e a sexualidade de ambos os géneros, existe, como se sabe, uma vastíssima bibliografia, na esteira das arquifamosas obras de Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*, 1952) e de Germaine Greer (*The Female Eunuch*, 1970). Refiram-se, por exemplo, Margaret Mead, *Male and Female: a Study of the Sexes in a Changing World*, 1967; Susan R. Seleiman, *The Female Body in Western Culture*, 1986; Elisabeth Badinter, *L'un est l'autre: des relations entre hommes et femmes*, 1986; Thomas W. Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, 1992; Alain Touraine, *Le monde des femmes*, 2006.

Tornar-se-á assim possível que das cinzas renasça a jovem e impoluta Médée, princesa outrora amada no seu reino, mantida num espaço e num tempo quase translúcidos, que cessarão após o encontro amoroso decisivo para o seu funesto percurso existencial.

Por conseguinte, a década de vida partilhada com Jason surgirá a seus olhos como a uma espécie de temporalidade maldita, ferida por excessos cruentos, usurpações, exílios, de que igualmente anseia libertar-se.

Na verdade, regressando à sua identidade de outrora, Médée deseja recuperar a aura flamejante de neta do Sol, o seu espaço-tempo de liberdade sem rendição nem mutilação, refém que se tornara das ambições do Argonauta e do seu próprio desejo erótico, que lhe subjugara vontade e consciência, mesmo após a morte do amor e contra as aspirações do coração que a juvenil pureza em parte preservara.²⁸⁰

MÉDÉE

Moi comme les autres!... Plus lâche et plus béante que les autres. Dix ans!
Mais c'est fini ce soir, nourrice, je suis redevenue Médée. Comme c'est bon.

(...)

Je me calme, je suis douce. Tu entends comme je suis douce, nourrice, comme je parle doucement.

Je meurs. Je tue doucement dans moi. J'étrangle.

(...)

²⁸⁰ Sobre o conflito entre o puro e o impuro nos domínios do amor e da sexualidade, veja-se o belíssimo texto de André Comte-Sponville, “le pur amour”, do qual transcrevo uma passagem particularmente marcante: “À contrecœur: tout est dit. Seul le cœur est pur, ou peut l'être; seul il purifie. Rien est pur ou impur de soi. La même salive fait le crachat ou le baiser, le même désir fait le viol ou l'amour. Ce n'est pas le sexe qui est impur: c'est la force, la contrainte (Simone Weil: “L'amour n'exerce ni ne subit la force; c'est là l'unique pureté”), tout ce qui humilie ou avilit, tout ce qui profane, tout ce qui abaisse, tout ce qui est sans respect, sans douceur, sans égards. La pureté, inversement, n'est pas dans je ne sais quelle ignorance ou absence du désir (ce serait là une maladie, non une vertu!): elle est dans le désir sans faute et sans violence, le désir accepté, le désir partagé, le désir qui élève et célèbre!; apud AA.VV., *La Pureté. Quête d'absolu au péril de l'humain*, in *Autrement*, Paris, Ed. Autrement, 1993, p. 34.

Il y aura toujours un pays pour nous, bonne femme, de ce côté de la vie
ou de l'autre, un pays où Médée sera reine.²⁸¹

Pedra tumular de si mesma, a um tempo espaço de vida e de morte, a nova Médée opera, a partir da anterior criatura exangue, um ressuscitamento da intrépida força de ascendência solar e real, senhora de um novo reino – mesmo se também de vingança e de sombras –, resgatando enfim a sua anterior condição de súbdita das aspirações do homem e de estrangeira amaldiçoada.

Além disso, os crimes de honra e de sangue perpetrados em unísono, fechando-os numa espácio-temporalidade maldita, acordarão em cada um o vívido anseio de um mundo sem o outro, sem as inquietantes imagens espelhadas em cada olhar, impedindo-os de aceder à pacificação.

Tal como acontecera nas peças *Eurydice* e *La Sauvage*, a pregnância trágica da memória consiste na sua condição de espaço íntimo estigmatizado que os persegue na imputabilidade dos crimes cruentos por ambos cometidos.

Nesse sentido, Médée compreenderá que só a morte física e/ou psíquica dos dois pode a um tempo libertá-la e punir Jason – perspectiva em perfeita consonância com o perfil heróico e trágico da protagonista.

Pelo contrário, Jason – herói de características épicas mas não trágicas – apenas deseja esquecer o reflexo dos olhares de Médée nos olhos da princesa de Corinto (e, eventualmente, de outras mulheres); o seu deletério odor na inocente fragrância de Créuse, como se o seu espaço vivencial futuro só fosse viável a partir da “descontaminação” da atmosfera letal que de Médée dimana.

Porém, mais lúcida e temerária, a antiga princesa da Cólquida lembra-lhe que todos os conteúdos estésicos da sua memória, matéria ígnea e indelével como um estigma, o

²⁸¹ *Ib.*, pp. 363-364.

atraição a cada recomeço com uma nova mulher, devolvendo-lhe, irredutível, a imagem da primeira.

MÉDÉE

Tu ne seras jamais délivré, Jason! Médée sera toujours ta femme! Tu peux me faire exiler, m'étrangler tout à l'heure quando tu ne pourras plus m'entendre crier, jamais, jamais plus Médée ne sortira de ta mémoire!

(...)

JASON

Non! Je l'oublierai.

MÉDÉE

Tu crois? Tu iras boire d'autres yeux, sucer la vie sur d'autres bouches, prendre ton petit plaisir d'homme où tu pourras. Oh! tu en auras d'autres femmes, rassure-toi, tu en auras mille maintenant, toi qui n'en pouvais plus de n'en avoir qu'une. Tu n'en auras jamais assez pour chercher ce reflet dans leurs yeux, ce goût sur leurs lèvres, cette odeur de Médée sur elles.

JASON

Tout ce que je veux fuir!

MÉDÉE

Ta tête, la sale tête d'homme peut le vouloir, les mains déroutées chercheront malgré toi, dans l'ombre, sur ces corps étranges, la forme perdue de Médée!

(...) Coupe tes mains, Jason, coupe tes mains tout de suite! Change de mains aussi si tu veux encore aimer.²⁸²

Em suma, lugares, corpos, memórias estéticas constituem uma cartografia de vivências espaço-temporais indelévels, fora de um cenário de renúncia à vida ou de crença afirmativa no seu sentido maior. E o adensamento trágico de que se reveste a longa batalha

²⁸² *Ib.*, pp. 377-378.

de réplicas entre os protagonistas contribui decisivamente para o clímax emocional patente nas sequências finais que preparam a catástrofe²⁸³ - boda nupcial de sangue e de fogo.

Eis por que, num discurso alucinado e quase demencial, Médée convoca todo um séquito de forças maléficas e presenças sinistras, habitantes das nocturnas trevas ou das moradas ctónicas, formando um cortejo funesto, propício à consumação das cruentas núpcias que prepara, nesse estado de consciência dificilmente definível entre a extrema lucidez e o delírio.²⁸⁴

MÉDÉE, *restée seule*

(...) Et toi, nuit, nuit pesante, nuit bruissante de cris étouffés et de luttes, nuit grouillante du bond de toutes les bêtes qui se pourchassent, qui se prennent, qui se tuent, attends encore un peu s'il te plaît, ne passe pas trop vite... O bêtes innombrables autour de moi, travailleuses obscures de cette lande, innocentes terribles, tueuses... (...) je vous entends toutes ce soir pour la première fois, au fond des eaux et des herbes, dans les arbres, sous la terre...

Un même sang bat dans nos veines. Bêtes de la nuit, étrangleuses, mes soeurs!²⁸⁵

²⁸³ Cf. *ibid.*, pp. 384-393.

²⁸⁴ Sobre a natureza patológica ou não da figura de Medeia, considerada sobretudo a partir das versões de Eurípides e de Séneca, os estudiosos dividem-se. Assim, por exemplo, para Manuel Oliveira Pulquério, “Medeia não é modelo de coisa nenhuma. É apenas, o que é dramaticamente muito, um caso. E a peça não ilustra o poder da paixão, porque a paixão não leva necessariamente ou paradigmaticamente a estes resultados. Ciúme e desejo de vingança não conduzem necessariamente ao infanticídio” (cf. *id.*, *apud Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, INIC e CECH da Fac. Letras da Univ. Coimbra, 1991, p. 44). Pelo contrário, Manuel Viegas Abreu considera que “Poder-se-ia identificar o conjunto de traços ou de características constantes atribuídos a Medeia e compará-lo com os quadros ou classes de diversos sistemas tipológicos e caracterológicos, o que nos levaria a classificá-la como “apaixonada” pela conjugação de traços de emotividade, actividade e secundaridade (ou ressonância e persistência intra-psíquica das emoções e das ideias) segundo a caracterologia de Heymans e Wierma (Nuttin, 1965). (...) apesar de ser por duas ou três vezes qualificada de louca, não há elementos bastantes para avançar um diagnóstico psicopatológico seguro. As diversas versões do mito não a apresentam como tal.” Cf. *ibid.*, p. 62.

²⁸⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 393.

Em Médée, tudo se passa como se o seu limite de tolerância à dor psíquica tivesse sido ultrapassado com a recusa e radical deriva sentimental e existencial de Jason, relativamente ao sistema de os valores que os dois haviam erigido ao longo de uma década.

Desse modo, ela torna-se refractária a esse excesso de dor, recusando integrá-lo no espaço íntimo da consciência e procurando na violência ilimitada uma espécie de contrapoder que amortea a dor infligida por Jason, e da qual rejeita ser o alvo passivo e imanente. O invivível e simultaneamente inderrogável da situação trágica que a atravessa decorre em boa parte da súbita implosão do seu espaço vital presente e futuro, decorrente da rejeição, por parte de Jason, das suas estruturas de consciência: espaço periclitante, atravessado por trilhos de infindável desassossego.

É esse invivível no espaço e no tempo, essa insituabilidade das novas coordenadas existenciais decorrentes da traição de Jason e sentidas por Médée como dor e ignomínia extremas, que terão como consequência a veemente recusa de integração existencial desses conteúdos de consciência e, portanto, da sua evolução no devir.

Como escreveu Levinas, a propósito da complexa relação entre a dor extrema e os conteúdos de consciência,

Le refus de la conscience est le refus de se laisser englober, de rentrer dans un sens, dans une signification, de connaître ou d'être connu. (...) Dans la douleur, le refus de se donner est le refus de se donner au monde, de se donner aux autres, de se donner au "je" qui pense. Dans la réalité, quelqu'un qui dit "moi", accueille le monde, l'embrasse. On est orienté vers une idée, une synthèse qui permet de penser ensemble. (...) Certes, j'ai l'expérience de la douleur comme j'ai l'expérience de la couleur ou du son. Mais la caractéristique de l'expérience douloureuse, c'est d'être en même temps une rupture de la conscience.²⁸⁶

²⁸⁶ E. Lévinas, "Une éthique de la souffrance", apud AA.VV., *Autrement – Douleur / Souffrance*, Paris, Ed. Autrement, 1994, pp. 129-130.

Na verdade, em nenhum outro dos heróis trágicos anouilhianos contemplados neste estudo, o insituável, o inabitável da dor foi tão cruamente exposto e com tanta violência esconjurado, nesse cruento ritual de sacificação colectiva para o qual a princesa da Cólquida nos arrasta, como num vórtice, no desfecho da tragédia.

Daí que somente o fogo, não apenas na sua riquíssima dimensão simbólica, mas pelas extremas potencialidades depurativas que encerra, tenha sido para a protagonista o veículo por excelência de libertação, de si e da sua descendência, relativamente à indignidade e mesmo abjecção a que os novos tempos e os novos espaços os sujeitaram. E a esses novos tempos indignos, a esses novos espaços objectos, Médée responde com a espada e o fogo, recuperando no extremado gesto a pureza e a honra familiar perdidas.

Ver-se-á, no próximo capítulo, como o desamparo de um forte pólo de transcendência (ética, religiosa ou outra) nesta heroína contribuiu em larga escala para o excedente de *pathos* / *hybris* no desenlace do seu trágico percurso – trágico, sobretudo, porque inintegrável nessa dimensão de harmonia que o devir na reconciliada existência pressupõe, e porque eternamente trânsfuga e refém das consequências de suas opções e actos, marcados por aquela desmesura na paixão amorosa e na violência que ao olhar dos deuses sempre foi funesta.

Reconhece-o o Coro da *Medeia* poeticamente recriada por Sophia de Mello Breyner Andresen, ele próprio voz e corpo de todos os Coros que da condição trágica nos legaram a fulgurante luz e a temível penumbra.

CORO

A nobreza do homem não se cumpre
Num amor de violência e desmesura.

(...)

Ó pátria, ó casa!

Deuses poupai-me o exílio

Que eu não arraste a minha vida como um peso
De abandono e miséria.
Antes morrer do que suportar
O tempo do desterro
Porque de todos os males o pior
É ter perdido a terra em que nascemos.
Os nossos olhos viram,
Aquilo que dizemos não se funda
Na palavra dos outros:
Na tua desolação não encontraste
Nem amigo, nem tecto, nem cidade
Que em sua piedade te abrigasse.²⁸⁷

²⁸⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Medeia, Recriação poética da tragédia de Eurípidés*, Porto, Ed. Caminho, 2006, pp. 42-43.

Capítulo 2. Personagens trágicas e personagens comuns ou As geografias de um confronto insolúvel

- Seuls ceux qui ont accepté les apparences goûtent le bonheur dans votre théâtre.
- Oui, ceux qui jouent le jeu des apparences; car on n'est jamais heureux quand on commence à chercher la vérité...

Rokaia Gabr, “Entretiens avec Jean Anouilh”

Aquilo que mais fundamente dói no homem reflexivo, naquele cuja intuição é mais radical e audaz (...): a dilaceração trágica que separa o nosso querer das obras que realiza, o desalento da impossibilidade do possível que proclama o necessário, a condenação que as “verdades eternas” nos impõem, o parentesco revoltante do bom senso com a resignação, a incompatibilidade de alternativas que são para nós igualmente imperiosas...

Fernando Savater, *Convite à Ética*

Vimos já, em diferentes fases desta dissertação, que as personagens trágicas têm como matriz intrínseca um conjunto de traços de carácter e conteúdos valorativos de consciência que as predis põem a uma inderrogável exposição a situações marcadas pela tragicidade, frequentemente com desenlace funesto. Por outras palavras, as situações-limite defrontadas pelas personagens trágicas advêm essencialmente da sua constituição psíquica

e anímica singular, bem como da preponderância que nela têm os valores éticos e/ou metafísicos fundacionais da existência sobre a autopreservação vitalista.

Não constitui, pois, figura de retórica a proposição que identifica o perfil caracterológico destas personagens com a sua destinação, sendo essencialmente a causa mais próxima e eficiente do desfecho diegético da peça que lhe dá visibilidade cénica – lutuoso, quase sempre, mas também investido de maior ou menor grandiosidade.

Numa reflexão sobre diversos aspectos da índole heróica, Fernando Savater realça justamente a harmoniosa interdependência entre carácter e devir ou destinação singulares verificada nos sujeitos (indivíduos ou personagens) portadores dessa índole especial. Verificar-se-ia, por conseguinte, uma relação de causa-efeito entre as suas disposições de temperamento, consciência, vontade e o processar das suas opções, atitudes, vitórias e desaires funestos:

A esta fusão entre temperamento e destino, entre condição própria (quer dizer, a condição pela qual o sujeito, por sua vez, condiciona) e fatalidade, chamaram os gregos e depois Schopenhauer *carácter*. O herói apoia-se, funda-se, define-se e perde-se pelo carácter.

(...) O carácter não é o que queremos, mas o caminho que vai seguir o querer através de cada um de nós. No símbolo do herói recuperamos a intuição carnalizada daquilo que é a adequação ética. Não se trata da correcta aplicação de uma norma, nem de um exercício de automortificação, nem tão-pouco de um deixar-se levar (...) É um descobrir-se e um escolher-se a si próprio: um atrever-se a ser plenamente, *racionalmente*, quem já se é.²⁸⁸

Assim, independentemente de os perfis destas personagens se enquadrarem mais adequadamente numa ou noutra filosofia do trágico, existem certos traços distintivos do

²⁸⁸ Cf. F. Savater, “O herói como projecto moral”, in *O conteúdo da felicidade* (trad. do cast. por Manuel Alberto), Lisboa, Relógio d’Água, 1995, pp. 83-85.

carácter e da consciência trágicos determinantes do seu percurso existencial, a que acedemos como leitores-espectadores atentos.

As personagens trágicas anouilhianas aqui em apreço reúnem, no seu conjunto, estes mesmos traços distintivos, ou seja: a vivência de sentimentos superlativos e valores tendencialmente absolutos; a irredutibilidade na sua sustentação contra os argumentos dos adversários; a recusa de pactuar com o relativo e o contingente nos domínios por eles considerados essenciais; o radicalismo intransigente (ou “jusqu’aboutisme”) nos princípios éticos e/ou metafísicos preconizados, imune às concessões e cálculos necessários à supremacia da autopreservação.

Tais características manter-se-ão inderrogáveis mesmo perante a punição e a morte sentenciadas pelo mundo das personagens comuns, sobrepondo-se aos humanos anseios de felicidade e harmonia e à própria vida.

Num ou noutro caso, porém, a incompreensão discriminatória por parte do mundo das personagens comuns, bem como a solidão moral ou metafísica da personagem trágica, constituem uma das mais onerosas consequências da sua radical fidelidade – tão refractária às cedências do realismo pragmático-operativo, como às divagações românticas, inconsequentes e, portanto, inteiramente inócuas para a orgânica dos poderes dominantes.

É que, na lógica da consciência comum – a das concessões aos sistemas do poder instituído e às estratégias em prol dos interesses da sobrevivência -, a consciência trágica é portadora de aspirações irrealizáveis e valores perigosamente subversivos, incompatíveis com as exigências do devir histórico e humano.

Por seu lado, a consciência trágica – essencialmente transhistórica (fundamentada sobretudo em valores não praxiológicos) – mantém com aquela uma convivência difícil e tensa, inflectindo para situações-limite de confronto consigo mesma e com outrem, das quais sairá amiúde espiritualmente vencedora, embora existencialmente vencida.

É deste confronto de valores dilemático, insolúvel e quase sempre funesto, que se formam o clímax e a catástrofe trágicos, assumindo em cada peça figurações semelhantes e diferenciadas, de acordo com a sua idiossincrasia diegética e as estratégias ideológicas e dramatúrgicas do autor.

Considerando as semelhanças e peculiaridades que assume nas peças em estudo o confronto insolúvel entre personagens trágicas e personagens comuns, ou seja, a visão concomitantemente global e focal das geografias desse enfrentamento, analisarei as peças distribuindo-as em dois grupos: um primeiro, que reúne as peças cujo ponto focal do confronto é a *honra de Deus*; um segundo, que engloba as restantes peças e cujo foco conflitivo é a *honra do Homem*, não obstante a sua maior heterogeneidade entre si.

Por último, é necessário precisar que a designação de “comuns” engloba um painel de personagens anti-trágicas consideravelmente diferenciadas, que vão desde os perfis mais ou menos autoritários, cépticos e manipuladores, figurando a imutável prevalência dos sistemas de poder; aos gestores de privilégios e/ou benefícios, cuja axiologia se enraíza num vitalismo pragmático alheio a quaisquer preocupações filantrópicas; ou, enfim, às figuras cuja mediocridade de carácter e valores, aliada a um calculismo rasteiro, tange amiúde a comicidade burlesca ou até farsesca, mas a repulsa moral que inspiram é não raro atenuada pelo tom patético de diversas réplicas e pela situação de carência material e desamparo afectivo cenicamente evidenciados.

Face a estas personagens e defrontando-as, o herói trágico, mesmo quando não investido da aura de Jeanne d’Arc, de Thomas More ou de Antigone, é sempre para Anouilh um transgressor de códigos, de modelos, organizações ou sistemas, em nome de uma ética que transcende qualquer prática social visando objectivos meramente materiais ou temporais, como é apanágio das personagens comuns.

Por outro lado, para ele não se trata de fazer triunfar o mero princípio da subjectividade e seus desideratos, como frequentemente acontecia com protagonistas da ficção romântica, por exemplo.

Como escreve Hugo Bauzá,

Para alcanzar categoría heroica esta transgresión debe apuntar hacia lo ético.

En efecto, por la transgresión el héroe se eleva por encima del *establishment* histórico-político que pretende coaccionarlo y, lo que es más importante, mediante su acción intenta también apartarse del determinismo fatalista y convertirse en artífice de su propio destino. El héroe es el que sabe decir no. El ejemplo más conspicuo de este disconformismo o no-aceptación es la pequeña Antígona (...)

El héroe, por medio de la transgresión, pone de manifiesto su acción dirigida a cancelar los límites y fronteras y salirse, en consecuencia, del marco socio-cultural en el que la historia pretende encasillarlo;²⁸⁹

Acresce que, embora só no primeiro grupo de peças os motivos da transgressão sejam claramente tributários de um credo religioso preciso, enraizado na supremacia do reino espiritual sobre o temporal, todas as outras personagens trágicas destas peças se revelam fiéis a um ideal de incorruptibilidade com uma fé que, não fora o seu extremismo quase cátar, se diria religiosa no sentido mais abrangente do termo.

Na verdade, esse ideal recebe honras de entidade absoluta, e o seu poder galvanizador situa-o inequivocamente acima da felicidade e da própria existência terrenas, a elas renunciando, portanto, a fim de o não desfigurar ou atraíçoar nas vicissitudes do

²⁸⁹ Ver H. Bauzá, “Los Héroes Modernos”, in *El Mito del Héroe – Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 162 *et passim*.

devenir: “(...) l’élán qui les porte traduit indubitablement l’aspiration à un absolu, à une pureté, qui ne peuvent se situer qu’au-delà de la nature.”²⁹⁰

2.1. As geografias da “honra de Deus”: *Becket ou l’honneur de Dieu, L’Alouette, Thomas More ou l’Homme Libre*

O traço de carácter que porventura mais decisivamente separa estes heróis trágicos dos protagonistas (e personagens comuns em geral) que com eles contracenam, coincide com aquele atributo raro que a língua italiana designa por *sprezzatura*, igualando essa notável propriedade que assiste à língua portuguesa, ao designar o atributo *saudade*.

Num dos seus singularíssimos ensaios, Cristina Campo concede a este conceito uma das caracterizações mais clarificadoras:

Sprezzatura, é um ritmo moral, é a música de uma graça interior; (...) Antes de qualquer outra coisa, *sprezzatura* é de facto uma briosa e gentil impenetrabilidade às alheias violências e baixeza (...) não se pode conservá-la nem transmiti-la por muito tempo se não assentar como uma entrada na religião, num desprendimento quase total dos bens desta terra, uma constante disposição para renunciar a eles se os possuírem, uma óbvia indiferença à morte, profunda reverência pelo que está mais elevado que nós e pelas formas impalpáveis, corajosas, indescritivelmente preciosas que cá em baixo forem a sua imagem.²⁹¹

Cada uma destas personagens trágicas inscreve nas geografias cénicas desenhadas pelo seu confronto com os adversários, uma presença transcendente que é também olhar e

²⁹⁰ Cf. Clément Borgal, “Sur la terre, mais non pas comme au ciel”, in *op. cit.*, p. 177.

²⁹¹ Cf. Cristina Campo, *Os Imperdoáveis* (trad. do ital. por José Colaço Barreiros), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, pp. 103-104.

palavra divinos, instituindo assim na respectiva peça uma quarta dimensão de que se assumem defensores e/ou mandatários fiéis.

Como pôde inferir-se a partir do capítulo anterior, o contexto histórico e o itinerário existencial de Thomas Becket são consideravelmente distintos dos de Thomas More, e as diferenças acentuam-se ainda com maior nitidez no tocante à figura de Jeanne d'Arc.

Porém, esse extraordinário desprendimento dos privilégios mundanos ou dos prazeres da existência – mesmo se imersos nos seus benefícios, e cômicos de tudo aquilo de que viriam a ser privados em consequência da sua intrepidez face aos poderes instituídos – é um denominador comum a estes heróis trágicos e de importância decisiva.

Na verdade, até mesmo o mais controverso (e por vezes enigmático) destes heróis trágicos, Thomas Becket, e ao contrário do que as afirmações algo apressadas de certos críticos fazem supor²⁹², tendo começado por ser um mero esteta da ética, cultor da sua elegância e beleza com o rigor formal de um *dandy avant la lettre*, irá sofrer um claro processo de metanóia, subvertendo e anulando muitas das suas anteriores prioridades.

Perante a incompreensão geral das personagens comuns que o rodeiam e a difamação dos seus detractores, Becket converter-se-á progressivamente à matriz evangélica, passando de uma fidelidade aos imperativos da “honra de Deus” ainda rigidamente ética, a uma mutação profunda do espírito e da existência quotidiana. Ele próprio se surpreende, por vezes, perplexo com a magnificência das dádivas divinas e os misteriosos critérios da sua gratuidade.

Existem, aliás, inúmeras sequências cénicas que dão a ver, de forma impressiva, a sinceridade e radicalidade das suas atitudes de neófito da fé, chegando a provocar escândalo entre os pares (alto clero e aristocracia) – na realidade, exasperados pela figura

²⁹² Vejam-se, por exemplo, Louis Barjon, “Becket ou l’honneur de Dieu”, in *Études*, déc. 1959, ou os textos de Brigitta Coenen-Mennemeier e André Espiau de la Maëstre, apud Bernard Beugnot (prés.), *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, ed. cit.

de perturbador de consciências que Becket passara a assumir, após haver encontrado a sua identidade real, a que desde sempre procurara, mesmo por entre a frivolidade e a devassidão.

O próprio arcebispo o reconhecerá, em diálogo com Gilbert Folliot (bispo de Londres):

L'ARCHEVÊQUE, *pensif*

Je l'ai eu longtemps près de moi. C'est une âme étrange, insaisissable. Ne croyez pas qu'il soit le simple débauché que les apparences feraient croire. J'ai pu l'observer souvent, dans le plaisir et dans le bruit. Il y reste comme absent. Il se cherche.²⁹³

Bem diversamente, o rei Henri II, refractário a reflexões e introspecções, jamais questiona a sua identidade ou outro domínio da existência. Personalidade primária, impulsiva e influenciável, como qualquer ser comum desfruta rudemente dos prazeres mais elementares, amando e odiando intensamente mas sem grandeza.

Por outro lado, enquanto monarca, evita coercivamente pensamentos e juízos de valor que coloquem em questão a fixidez do seu horizonte axiológico, bem como a feição usurpadora dos seus poderes, à época, em si já tão discricionários.

Num memorável monólogo, ou melhor, num “diálogo solitário” (segundo a belíssima expressão de Lukács) com o rei rudemente adormecido, Becket reconhece perante si mesmo e o leitor-espectador a diferença étnica e espiritual que separa o seu povo saxão (mais nobre de índole e tradições), da raça de Henri II.

BECKET

²⁹³ Cf. *Becket ou l'Honneur de Dieu*, ed. cit., ACTE I, p. 162.

Mon prince... Si tu étais mon vrai prince, si tu étais de ma race, comme tout serait simple. (...) chacun l’homme d’un homme, de bas en haut, lié par serment et n’avoir plus rien d’autre à se demander, jamais.

Un petit temps. Le ronflement du roi a grandi. Becket soupire et dit avec un petit sourire:

(...) Dors tout de même, mon prince. Tant que Becket sera obligé d’improviser son honneur, il te servira. Et si un jour, il le rencontre ...²⁹⁴

Daí que, nesta fase da sua consciência valorativa, a estética se sobreponha à ética, modulando-a, e a honra do rei, insatisfatória para Becket, não tenha o efeito galvanizador determinante e definitivo da “honra de Deus”, que o convocará para a sua causa.²⁹⁵

Assim, contra toda a lógica dos interesses do mundo ou da ascensão pessoal – que exigiria um astucioso equilibrismo entre os direitos e prerrogativas do rei de Inglaterra e os seculares alicerces temporais da Igreja Católica –, Thomas Becket, por formação tendencialmente céptico e mundano, deixar-se-á tocar de forma crescente pela Graça divina, convertendo-se num Justo em diferentes dimensões: a de asceta, a de cruzado da “honra de Deus” contra diversos interesses instalados, e a de benemérito dos indigentes e excluídos.

Como vimos anteriormente (cf. Parte II, 1), de acordo com a teoria hegeliana do trágico, ambos os protagonistas em confronto, Becket e Henri II, possuem argumentos razoáveis e desideratos legítimos, muito embora a posição de Becket indicie claramente maior nobreza de carácter e qualidades humanas distintamente superiores. Isso deve-se, quer à natureza da causa que defende (em nada o beneficiando a título pessoal), quer à irredutibilidade tranquila das suas convicções, mesmo perante a iminência do sacrifício da própria vida.

²⁹⁴ Cf. *id.*, ACTE I, p. 187.

²⁹⁵ Sobre as curiosas afinidades entre as etapas do percurso espiritual de Thomas Becket e os célebres níveis existenciais (estético, ético e religioso) identificados por Kierkegaard, veja-se o texto de Marianne Groh, apud Bernard Beugnot (prés.), *op. cit.*

No último duelo verbal que manterá com o monarca inglês, está bem patente essa diferença de índoles, figurada até nos tons e registos de língua assaz desnivelados que caracterizam cada um dos protagonistas do confronto insolúvel:

LE ROI

Je t'ai bien connu tout de même! Dix ans, petit saxon! A la chasse, au bordel, à la guerre; tous les deux des nuits entières derrière des pots de vin; dans le lit de la même fille quelquefois – et même au conseil devant la besogne.

(...)

LE ROI *ricane*

Tu as été touché par la grace?

BECKET, *grave*

Pas par celle que vous croyez. J'en suis indigne.

(...)

Je me suis senti chargé de quelque chose tout simplement, pour la première fois, dans cette cathédrale vide, quelque part en France, où vous m'avez ordonné de prendre ce fardeau. J'étais un homme sans honneur. Et, tout d'un coup, j'en ai eu un, celui que je n'aurais jamais imaginé devoir devenir mien, celui de Dieu. Un honneur incompréhensible et fragile, comme un enfant-roi poursuivi.²⁹⁶

Idêntica diferença de índoles se manifesta cenicamente, de modo marcante, entre Thomas More e o rei Henri VIII ou Cromwell, seu testa de ferro e estratégia maquiavélico, bem como entre Jeanne d'Arc e os dignitários do tribunal da Inquisição incumbidos do processo judicial complexo instaurado contra a heroína²⁹⁷.

²⁹⁶ Cf. *Becket ou l'Honneur de Dieu*, pp. 273-274. As fontes históricas atestam e fundamentam, aliás, esta leitura do percurso de Thomas Becket como metamorfose marcada por inequívoca autenticidade: "A great change took place in the saint's way of life after his consecration as archbishop. Even a chancellor he had practised secret austerities, but now in view of the struggle he clearly saw before him he gave himself to fastings and disciplines, hair shirts, protracted vigils, and constant prayers." Cf. Herbert Thurston, "St. Thomas Becket", in *The Catholic Encyclopedia*, vol. 14, New York, Robert Appleton Company, 1912.

²⁹⁷ Ao analisar a natureza, elementos de instrução e molduras penais característicos destes processos inquisitoriais instaurados contra mulheres – as que consideravam falsas iluminadas,

Paralelamente, aliás, nem More nem Jeanne d'Arc pugnam em nome de qualquer benefício ou título pessoal, em contraste marcante com os protagonistas da facção contrária que, assumindo em cena a função de poderosos adversários, e manifestando embora argumentos que legitimam com razoabilidade algumas das suas posições, pretendem beneficiar-se pessoal e institucionalmente, usando amiúde armas e tácticas de grande crueza ou violência, a fim de lograrem os objectivos traçados.

Nem mesmo Antigone e Créon, como se verá – e não obstante a insofismável superioridade humana de Créon relativamente ao seu modelo sofocliano – se situam ao mesmo nível ético-metafísico na sua relação com o Outro e a existência.

Na verdade – e contrariando nesse aspecto a posição hegeliana, tendencialmente equitativa –, nenhum dos protagonistas – adversários ou oponentes destes heróis trágicos possui a elevação ética, a fortaleza de carácter ou as convicções espirituais próprias das índoles heróico-trágicas.

Eles constituem em si mesmos, é certo, uma alteridade respeitável e respeitada frequentemente até com deferência, ou seja, os seus estatuto e ângulos de perspectiva são, até certo ponto, objecto de consideração pelas personagens trágicas, mas nunca

blasfemas, cúmplices de pactos satânicos ou simplesmente vítimas de surtos de loucura paramística –, Agustina Bessa-Luís avança uma interpretação extremamente interessante e bem mais profunda desse fenómeno, cujos motivos psico-sociológicos e espirituais superam largamente os religiosos e políticos, divulgados à exaustão pelos historiadores: “Para o homem, Deus é; o seu estado natural é o da incompletude espiritual. Para a mulher, a mística resulta da memória dum conhecimento unitivo com a realidade. A história da questão feminina assenta num facto que é perseguido com obstinada coerência. Dir-se-ia que a educação da mulher através dos tempos se empenha em destruir a memória dessa graça, desse triunfo do seu lado puramente humano: a conversão do divino à espécie feminina. (...) a mística feminina foi associada o mais das vezes ao satanismo e à mentalidade inquieta. A mulher ilusa, que se vangloria das suas relações com o divino, é considerada como tendo cedido à tentação da vaidade. Embora os teólogos qualifiquem os casos de ilusão como voluntários e involuntários (voluntária quando nega a autoridade do confessor ou do Santo Ofício), a verdade é que a mística feminina não é bem aceite. (...) O homem não sofre de ilusão, supõe-se que sabe escolher entre a verdade e a mentira. A mulher é naturalmente submetida, e portanto tem de ser enganada. No mais benigno dos casos, é considerada louca ou então infantil, outra forma de irresponsabilidade (...) As acusações de carácter sexual, tal como acontece sempre nos domínios duma comunidade autoritária e como operação policial ideal, misturam-se constantemente aos processos de heresia. Na realidade, a via da solidão e da castidade na mulher é considerada uma via nefasta. Os meios para a contrariar são armas do ridículo e da difamação.” Cf. A. Bessa-Luís, *op. cit.*, pp. 314-317.

ultrapassam, nas peças anouilhianas, o nível humano comum, mesmo quando o seu estatuto político-social e/ou as suas faculdades argumentativas estão muito além desse nível. Aliás, não é apenas no teatro trágico de Anouilh que as duas partes em confronto figuram esse desnível de forte impacto dramático: as tragédias clássicas são com frequência povoadas de duplas semelhantes, acentuando o tom patético de certas réplicas e o carácter insolúvel dos conflitos cenicamente representados.

Nesse sentido, e embora convergindo com algumas das suas leituras do herói trágico, discordo da perspectiva de Alain Riffaud, tendente a rasurar a iniludível diferença ontológica e/ou ética entre o herói trágico e o protagonista-adversário que ele defronta (seja este constituído por uma só ou várias personagens).

Dir-se-ia que ambos, na leitura de Riffaud (e de outros críticos), mantendo embora uma dissemelhança de superfície, estariam contudo ao mesmo nível no tocante às tomadas de posição, aos compromissos com destemor assumidos, à vulnerabilidade face às consequências das suas opções irredutíveis; enfim, ao próprio teor dos valores preconizados e submetidos à exposição e julgamento públicos²⁹⁸.

Ora, nenhum dos protagonistas-adversários destes heróis trágicos anouilhianos coloca em risco a sua autopreservação ou, sequer, o seu poder e influência, ao assumir a defesa das instituições ou organizações que representa.

Este aspecto constitui, aliás, um dos fundamentos da relevância que Hegel atribui à incomum força de carácter do herói trágico, potenciadora de coragem e tenacidade

²⁹⁸ “Le héros tragique ne peut que s’engager. Fuir c’est perdre la face, remettre en cause l’existence; c’est une attitude déplacée. (...) Cela ne peut exister sans une conviction, une assurance, un éveil de l’être à la hauteur de sa tâche, une avancée vers ce qui importe le plus, une prise en compte de tout le poids de l’existence, une résolution qui devient une instance qui s’expose, et tout cela, qui se présente, sur le champ, ne se fait nullement dans l’ignorance de l’autre qui existe en face, face auquel on se trouve projeté, et qui ne cesse de troubler, d’interroger par son altérité, sa différence, qui s’affirme au même degré, à la même hauteur.” Cf. A. Riffaud, *op. cit.*, pp. 128-129. Para uma perspectiva mais ampla da relação entre a figura do herói e a obra literária, veja-se, por exemplo, Marc Fumaroli, *Heroïsme et création littéraire*, Paris, Klincksieck, 1974.

memoráveis, apesar de atribuir equanimidade às duas partes em confronto, relativamente à razão e à culpa que lhes assistem²⁹⁹.

Sem pretender deter-me aqui nas eternas questões da falta e da culpabilidade – aliás pouco relevantes nos heróis trágicos das três peças agora em estudo –, importa recordar a distinção, de matriz aristotélica, entre falta involuntária ou erro (sem culpado) e falta voluntária ligada à culpa (com ou sem sentimento de culpabilidade por parte do sujeito).

É um facto, na minha perspectiva, que estes heróis trágicos são causa-eficiente das situações-limite em que assumidamente se envolveram, vindo a culminar num desenlace funesto; parecer-me-ia, porém, extremamente injusto um juízo valorativo que lhes atribuisse qualquer falta ética ou culpa moral. Pelo contrário, estas só podem ser imputáveis às personagens comuns cenicamente identificadas como seus adversários: ambição de bens e poderes temporais, malícia, ausência de escrúpulos e abuso de poder, facciosismo e manipulação, insensibilidade social, traição e outros atributos iníquos, mesmo excluindo o maquiavelismo da personagem Cromwell.

Hermann Seilacher estabelece um assinalável paralelo entre Jeanne d’Arc e Antigone, no plano do confronto entre a legitimidade da razão de consciência e a força determinante do poder institucional, pese embora o carácter arbitrário de muitas das suas manifestações e a perda de laços com quaisquer desígnios de ordem espiritual.

Tal confronto torna-se, porém, mais profícuo se o paralelo se estender a Thomas Becket e a Thomas More, na relação que cada um estabelece com os respectivos protagonistas-adversários.

Apesar desta ressalva, as suas observações são pertinentes para o eixo temático em questão neste capítulo:

²⁹⁹ Cf. Hegel, *Estética – Poesia*, Lisboa, Guimarães Ed., 1980, pp. 344-345.

Les adversaires d'Antigone et de Jeanne d'Arc n'exigent pas d'elles qu'elles servent le Droit ou Dieu, mais seulement l'État et l'Église. (...) Le but de ces organisations est de se maintenir! Leur ennemi c'est l'homme, qui refuse que l'on se serve de lui comme pierre à bâtir de l'édifice, même lorsque, comme Jeanne d'Arc, il sert le but originel de l'organisation plus sincèrement qu'elle-même. (...) Ici le mot "homme" prend déjà chez Anouilh l'allure d'un titre honorifique³⁰⁰

Qualquer um destes heróis trágicos, mesmo ditando a sua própria sentença de morte, induz ou convoca os seus adversários para um questionamento da sua relação com a dimensão maior dos poderes temporais, ou o desígnio de excelência espiritual e humana requerido pelo desempenho de funções institucionais.

Eis por que o confronto entre estas duas categorias de personagens nunca surge como algo aleatório ou meramente contextual, ou seja, algo de perfeitamente evitável caso os heróis trágicos pudessem ter ponderado, com circunspeção, as implicações existenciais das suas atitudes³⁰¹.

Jeanne d'Arc perante o rei Charles ou os membros do tribunal eclesiástico; Thomas More face ao rei Henri ou a Cromwell; Thomas Becket defrontando o monarca de Inglaterra e o alto clero receoso de perder ou comprometer as suas alianças políticas benéficas, trata-se, no fundo, de variações quer sobre a figura do herói trágico, quer sobre os múltiplos protagonistas que com ela contracenam, esgrimindo argumentos adequados a

³⁰⁰ Cf. H. Seilacher, apud Bernard Beugnot (prés.), *op. cit.*, pp. 50-51. Sobre a magnificência das virtudes de Jeanne d'Arc, por contraste com os traços de carácter das personagens comuns que com ela contracenam, ver ainda Henry Gaillard de Champrix, *ibid.*, pp. 43-45.

³⁰¹ Sobre esta problemática, Riffaud avança algumas reflexões que considero de grande rigor, sobretudo no tocante ao conflito trágico e sua relação com o sujeito a partir do qual ele avulta: "Le conflit n'est jamais pour cela une circonstance, une éventualité, mais une nécessité; ce n'est pas le résultat d'une équivoque, c'est une réponse à la convocation de l'espace. Il se place face à lui-même, comme face à l'autre (...) mais il n'a qu'une possibilité, c'est de s'ouvrir à cette possibilité: la marche vers la mort. S'il se dérobait il se laisserait aller à l'oubli, à l'abandon de sa place, à l'apaisement même du conflit, puisque sa *passion*, qui est aussi son *affectation* s'estomperait; il ne serait plus au *coeur* de la situation, et son existence n'y serait plus rivée". Cf. A. Riffaud, *op. cit.*, pp. 130-131.

caracteres comuns ou personalidades intimidáveis: os que se não expõem, jamais se permitindo ser “marcados” pela destinação trágica.

Trata-se daqueles que não declinam a prudência e a razoabilidade, imprescindíveis aos detentores de todos os lugares ao sol deste mundo, aos avisados, aos aquisitivos, aos defensores da sã mediania; numa palavra, aos astutos e pragmáticos (até à ferocidade), por vezes, inevitavelmente anti-trágicos e anti-líricos.

Esta fortíssima clivagem entre personagens-heróis trágicos e personagens comuns está bem patente em diversas sequências cénicas figurando o julgamento de Jeanne d’Arc, ou o combate verbal travado por More face a Cromwell – versão crua e violenta daquele que ocorrera entre Becket e o seu ex-amigo monarca.

Atente-se, assim, nesse extraordinário duelo verbal entre More e Cromwell, o duplo temível (venal, perspicaz e ominoso) de Henri VIII, igualmente venal mas pouco inteligente, supersticioso e influenciável.

Neste duelo, apesar da sua inteligência superior, Cromwell é claramente uma personagem de comuns valores, vícios e objectivos de vida, em vívido contraste com um More que, na vulnerável condição de pré-condenado à morte, se agiganta serenamente diante da sombra luciferina do seu adversário:

CROMWELL

Si cette canaille est venue vous voir seule à seul ce matin, c’est qu’elle s’est prise à rêver (...) à l’aventure prodigieuse que ce serait si un honnête homme et pour de hautes vues, faisait ce que je fais, moi, une canaille, pour des motifs déplorablement bas, je veux dire regarder la réalité en face et la pétrir, tranquillement.

THOMAS MORE

Beaucoup d’esprits qui se croyaient supérieurs l’ont tenté. Mais c’est une illusion de puissance. La réalité se pétrifie soudain et l’apprenti sorcier y reste, les mains prises.

CROMWELL

(...) Si vous continuez de dire non au Roi, Thomas More, votre tête tombe. (...) C'est vous, Thomas More, homme de Dieu, qui tenez l'instrument en main et qui pouvez vous en servir pour le vrai service de Dieu (...).

Il y a un silence, puis Thomas More dit doucement avec un léger sourire de mépris

THOMAS MORE

Le diable. Je m'étais toujours demandé quelle figure il pourrait prendre avec moi... Celle d'un impeccable raisonnement. Je lui fais mes compliments.³⁰²

Como lady Anne Boylen segredara ao rei (então, seu amante), a resistência serena e destemida de More às pretensões de Henri VIII constituía uma dupla ameaça: a de teor político e a espiritual, essa espécie de estigma sagrado ou “l'orgueil des justes...”³⁰³.

Idêntico orgulho ou honra do Homem justo – aquele que sabe ter sido chamado pessoalmente a cumprir um desígnio divino – caracteriza Jeanne d'Arc, segundo as palavras do Inquisidor, proferidas num crescendo de cólera e ódio cenicamente bastante impressionantes. Tais sentimentos, com efeito, têm uma clara correspondência na expressão corpórea, manifesta nas sucessivas indicações cénicas que acompanham a sua mais longa e decisiva intervenção em tribunal:

Mouvement des prêtres. L'Inquisiteur éclate.

(...) Il tonne. (...) L'Inquisiteur répète, tordu de haine. (...) Il siffle entre ses dents, haineux, regardant Jeanne. (...) Il se retourne vers le tribunal.

(...) Il leur crie³⁰⁴

Num contraste marcante com o seu adversário, Jeanne d'Arc (*l'alouette*) mantém, a par do orgulho, uma serenidade digna e compassiva, pontuada por vezes de natural angústia e desamparo, perdoando ao rei a sua deslealdade e tibieza, à multidão a sua avidez

³⁰² Cf. *Thomas More ou l'Homme Libre*, pp. 136-139.

³⁰³ Cf. *ibid.*, p. 86. Veja-se, a este respeito, Clément Borgal, “L'honneur de l'homme”, in *op. cit.*

³⁰⁴ Cf. *L'Alouette*, pp. 108-109.

por execuções capitais na praça pública, e aos “juízes” a falsa virtude, o preconceito e a astúcia:

JEANNE, *après un silence*

Pour ce qui est de la foi, je m'en remets à l'Église. Mais pour ce qui est de ce que j'ai fait, je ne m'en dédirai jamais.

(...)

L'INQUISITEUR

Vous le voyez, mès maîtres, l'homme, relever la tête! Vous comprenez maintenant *qui* vous jugez? (...) Je voudrais bien qu'il ne s'agisse que du diable! (...) L'homme, l'homme transparent et tranquille me fait mille fois plus peur. (...) S'écroule-t-il suppliant Dieu de le reprendre dans Sa main?

Implore-t-il au moins que ses Voix lui reviennent pour éclairer sa route? Non. Il se retourne, il fait face sous la torture, sous l'humiliation et les coups (...)

Hé bien, il faudra que nous apprenions, mes maîtres, d'une façon ou d'une autre, et si cher que cela coûte à l'humanité – à faire dire “oui” à l'homme!³⁰⁵

Por sua vez, o Promotor e o Cauchon, personagens de um farisaísmo extremo, tomam a palavra, invectivando Jeanne como exemplo de apostasia e, acima de tudo, como alma menor ou fiel a crenças ilusórias – acusação pejorativa frequentemente reservada às “ilusas” ou falsas místicas, na perspectiva dos inquisidores mas com a clara cumplicidade de outras instâncias de poder de considerável influência.

Nesta fase do estudo das peças referidas, avultam os erros de perspectiva, as faltas morais com origem em sentimentos menores e nefastos, ou seja, algo que, de acordo com a teoria aristotélica, deveria atribuir-se ao herói trágico (a *hybris*, designadamente), a fim de explicar a sua queda em infortúnio, seguida ou não de morte.

³⁰⁵ Cf. *id.*, pp. 108-109; *id.*, pp. 112 e ss.

Porém, tais erros e faltas são, neste caso, imputáveis aos protagonistas que contracenam com os heróis trágicos e cujo confronto, pela própria natureza antagônica dos perfis humanos e valores de referência de cada uma das partes envolvidas, se revela claramente insolúvel.

Voluntariamente insuperável ou indeclinável para o herói trágico, a insolubilidade converte-se simultaneamente para ele numa imensa solidão face a todas as personagens circunstantes, dos protagonistas – adversários às personagens secundárias e aos simples figurantes³⁰⁶.

Paradigmático dessa densa solidão é o memorável diálogo ocorrido entre More e Lord Norfolk; o primeiro, detentor do perfil trágico por excelência, e o segundo, digno e hábil diplomata exercitado na prudência de concessões e cedências e no calculismo das oportunas negociações, a fim de manter os privilégios, bens e prerrogativas da aristocracia vigente: numa palavra, um perfil anti-trágico por excelência.

THOMAS MORE

In n'est pas en mon pouvoir de n'être pas dévoré, mais Dieu étant mon bon Seigneur, je peux faire en sorte de n'être pas défloré, My Lord.

NORFOLK

monte soudain à cheval avec humeur

³⁰⁶ Eis por que, apesar de aspirar profundamente a uma comunicação autêntica com outrem, transpondo o insuperável e rasurando o insolúvel, “entre l’homme tragique qui n’admet que l’univoque et l’absolu et le monde ambigu et contradictoire, aucune relation, aucun dialogue n’est jamais et nulle part possible. L’authentique et l’inauthentique, le clair et l’ambigu, sont deux langages qui non seulement ne se comprennent pas mais ne peuvent même pas s’entendre. (...) Le penseur tragique s’adresse à *tous* les hommes dans la mesure où ils pourraient l’entendre, où ils sauraient devenir essentiels, dans la mesure où étant vraiment hommes ils “passeraient l’homme” pour chercher sincèrement Dieu. Mais si dans le monde il y avait un seul être humain qui pût entendre les paroles de l’homme tragique et leur faire écho, il y aurait alors *dans le monde* une communauté possible, quelque chose de valable et de vrai, la tragédie serait dépassée, le “dialogue solitaire” deviendrait un dialogue réel.” (cf. L. Goldmann, “La Vision Tragique: L’Homme”, in *op. cit.*, pp. 76-77).

Vous êtes fou, Thomas More! C'est lui qui avait envoyé secrètement les Évêques. Le Roi ne boira pas l'affront. On ne lutte pas avec les princes. Vous êtes un homme mort.³⁰⁷

De facto, para Norfolk, Cromwell, Rich e demais exemplos de personagens anti-trágicas (e anti-heróicas, evidentemente), atitudes como as de More sempre serão escândalo, loucura ou absurdo: perder entes queridos, glórias e bens terrenos e permitir--se morrer por um Céu/um Deus longínquo..., um Deus que, aos seus incrédulos olhares, é mera transcendência sem desígnio interventivo na história dos Homens.

É nesse contexto que, na sequência cénica crucial do confronto com More, Cromwell tenta dissuadi-lo da legitimidade das suas posições integristas, recordando-lhe os interesses temporais da própria Igreja ao longo dos séculos, operando em prol da sua sobrevivência como instituição. E, qual esgrimista alterando celeremente a sua tática de ataque, Cromwell tenta logo depois obnubilar o impacto de figuras como Antígona, Sócrates, Thomas More, na História e nas consciências, introduzindo um oportuno anacronismo com o arco temporal que abrange a segunda metade do século XX, ou seja, a contemporaneidade mais incisivamente visada por Anouilh.

Porém, as sinuosas ciladas do mandatário de Henri VIII colapsam uma a uma, sob a serena irredutibilidade moral e espiritual de More:

CROMWELL, *souriant*

(...) Il y a le royaume et ses affaires, il y a la réalité permanente de la religion (qui est aussi une grande affaire terrestre) et il y a Dieu, sans nul doute. (...) car dans un monde changé de forme et de structures, dans quatre ou cinq cent ans, quoi que les imbéciles pensent du progrès, l'instrument ne bougera jamais.

(...)

³⁰⁷ Cf. *Thomas More ou l'Homme libre*, pp. 72-73.

Socrate a dû boire son verre de ciguë entre quatre murs semblables – l’homme qui se dressera pour dire non au tyran dans les années 1950 ou 1960, le dira seul – et peut-être pour rien lui aussi – entre quatre murs tout pareils.

THOMAS MORE

Beaucoup de têtes seront sans doute tombées, c’est vrai alors – pour rien aux yeux de ceux qui auront accepté de durer et de survivre – mais l’écho de tous ces refus ne se sera pas tu. C’est l’essentiel.³⁰⁸

Paralelamente, Jeanne d’Arc não manifesta qualquer fascínio pelas facilidades de uma existência comum, à imagem da que lhe é proposta por Warwick, caso abjure definitivamente e mostre arrependimento pelas afirmações e atitudes assumidas à revelia da Igreja institucional e, no presente, do próprio rei de França por si conduzido à sagração.³⁰⁹

Num dos momentos cénicos mais marcantes da peça, e justamente em resposta às opções existenciais sugeridas por Warwick, Jeanne mostra inequivocamente a sua funda desmotivação pelas vidas comuns das mulheres do seu tempo, independentemente da classe sócio-cultural a que pertencessem; atente-se igualmente nas indicações cénicas acerca das suas atitudes, as quais vão do murmúrio ao grito, bem como na sua expressiva demarcação dessa outra personagem ficcionada, a que se refere na terceira pessoa:

JEANNE *murmure*

Elle se relève comme une somnambule regardant on ne sait quoi, au loin.

³⁰⁸ Cf. *id.*, pp. 133-135.

³⁰⁹ Sobre este traço profundamente revelador das personagens de índole propícia à exposição trágica, considere-se ainda a reflexão goldmanniana: “La distance infranchissable qui sépare du monde l’être qui *y vit* exclusivement mais *sans y prendre de part* libère sa conscience des illusions courantes et des entraves habituelles et fait de la pensée et de l’art tragiques une des formes les plus avancées du réalisme. L’homme tragique n’a jamais renoncé à l’espoir, mais cet espoir il ne le place pas dans le monde; c’est pourquoi aucune vérité concernant soit la structure du monde, soit sa propre existence intramondaine ne saurait l’effrayer. Jugeant les choses par rapport à ses propres exigences et les trouvant toutes *également* insuffisantes, il peut voir sans crainte et sans réserves leur nature et leurs limitations aussi bien que ses propres limites dans l’essai intramondain de ses forces” (cf. Goldmann, *op. cit.*, p. 66).

Vous voyez Jeanne ayant vécu, les choses s'étant arrangées... Jeanne délivrée, peut-être, végétant à la Cour de France d'une petite pension?

(...)

JEANNE, *qui rit presque, douloureusement*

Jeanne acceptant tout, Jeanne avec un ventre, Jeanne devenue gourmande... Vous voyez Jeanne fardée, en hennin, empêtrée dans ses robes, s'occupant de son petit chien ou avec un homme à ses trouses, qui sait, Jeanne mariée?

(...)

JEANNE *crie soudain d'une autre voix*

Mais je ne veux pas faire une fin! Et en tout cas, pas celle-là. Pas une fin heureuse, pas une fin qui n'en finit plus...³¹⁰

É nesse mesmo sentido que podem ler-se os signos e sintagmas pejorativos ou disfêmicos usados por Jeanne para caracterizar essa vida menor e sem luz que a esperaria, caso capitulasse, enfraquecida pelo temor do suplício e pela extenuada ânsia de pacificação: “les choses s'étant arrangées”, “végétant”, “d'une petite pension”, “avec un ventre”, “devenue gourmande”, “empêtrée”, “un homme à ses trouses”, “une fin qui n'en finit plus...”.

No final desta sequência cénica, a heroína invocará os santos-emissários de Deus que haviam transfigurado a sua existência com uma tal fulgurância, que lhe tornara inviável o encontro da felicidade ou de si mesma no prosaísmo da realidade comum e na inautenticidade das aspirações intramundanas.

Tal impossibilidade, muito além da simples rejeição ou inadaptação psicológica, radica na fundura do seu ser-no-mundo, no modo singular como a personagem se perspectiva ontologicamente no devir; na realização de um projecto pessoal susceptível de alterar, à sua escala, a geografia desse mundo agora vislumbrado, bem distante da mera horizontalidade ou imanência que a hereditária destinação faria antever.

³¹⁰ Cf. *L'Alouette*, pp. 131-132.

E contudo, a atenção carinhosa, o desvelo, a amizade pelos seres humanos fora sempre um iniludível traço do seu carácter, como o próprio Inquisidor reconheceria no decurso da audiência:

L'INQUISITEUR

Cette tendresse pour la créature, tu ne l'as pas limitée à celle que tu préférerais. Tu soignais les petits enfants pauvres, les malades, sans le dire, quelquefois tu faisais plusieurs lieues pour porter un bouillon à une misérable vieille abandonnée dans une cabane de la forêt. Plus tard, à la première rencontre à laquelle tu as participé, tu t'es mise à sangloter au milieu des blessés.

JEANNE

Je ne pouvais pas voir couler le sang français.

L'INQUISITEUR

Pas seulement le sang français. Une brute qui avait capturé deux Anglais dans une escarmouche, devant Orléans, en a abattu un, qui n'avancait pas assez vite. Tu t'es jetée de ton cheval, en larmes, la tête de l'homme sur tes genoux, tu l'as consolé et aidé à mourir, essuyant le sang de sa bouche, l'appelant ton petit enfant et lui promettant le ciel.³¹¹

Por conseguinte, também no domínio das relações humanas e dos afectos os heróis trágicos em apreço superam largamente, em generosidade ou disponibilidade, os protagonistas-adversários que confrontam, inviabilizando, como tal, qualquer alegação de predisposições misantropas a seu respeito, perante a sua recusa em atribuir à permanência no mundo o valor supremo da existência e condicionante de todos os outros.

³¹¹ Cf. *id.*, pp. 93-94. A propósito deste paradoxo, frequente na diegese trágica, escreve Max Scheler: “Le tragique existe dans la plénitude de son sens lorsqu'une seule et même force grace à laquelle une chose réalise une valeur positive élevée (...) devient aussi, au cours de cette même opération, principe de destruction de cette chose même en tant que support de valeur.” (cf. *op. cit.*, p. 120)

Com efeito, em cada uma destas peças, como vimos, os protagonistas-adversários que os interpelam apresentam-lhes argumentos e razões de cedência ou negociação facilmente ponderáveis e aceites por personagens comuns ou anti-trágicas.

Porém, e pelos motivos já aduzidos, tais procedimentos, mesmo realizados com a maior argúcia e subtileza, não logram obter do herói trágico a consonância esperada, firmando-o aliás nas posições de princípio ou nas aspirações metafísicas que o singularizam, e expondo-o, numa situação progressivamente insolúvel, às consequências ominosas dessa singularidade subversiva da ordem político-religiosa e social.

L’homme tragique avec son exigence de clarté et d’absolu se trouve en face d’un monde qui est la seule réalité à laquelle il peut l’opposer, le seul endroit où il *pourrait* vivre à condition de ne jamais abandonner cette exigence et l’effort de la réaliser. Mais le monde ne peut jamais lui suffire (...) L’accepter, accepter sa propre faiblesse, l’ambiguïté et la confusion du monde, le sens et le non-sens pour parler comme certains philosophes contemporains, c’est renoncer à donner un sens à la vie, abandonner le sens même de l’existence humaine et de l’humanité.³¹²

Por último, importa sublinhar que, tal como em parte acontece na peça *Antigone*, o diferendo que opõe os heróis trágicos destas três peças aos protagonistas-adversários referidos se reveste de uma particular gravidade, mercê das suas implicações político-religiosas e sociais.

Efectivamente, quer o Poder monárquico, quer uma parte considerável da Igreja institucional (por vezes ainda sancionada por autoridades académicas) são aqui representados por personagens alheias ou hostis a qualquer idealismo, revelando-se, pelo

³¹² Cf. Goldmann, *op. cit.*, p. 69. Em sentido confluyente, escreve Jean-Marie Domenach: “En un sens, il est exact que l’homme tragique est un être séparé, qui refuse le monde, que sa passion ou son exigence de pureté entraîne hors de la réalité. Pourtant, l’histoire du tragique nous remet sans cesse sur la voie de l’homme concret et de son exigence d’agir et d’exister authentiquement. Dans l’univers tragique, tout se joue de personne à personne; “se joue” signifie cette part de théâtre, d’illusion et de hasard qu’on n’enlève pas à la vie sans la mutiler.” (cf. Domenach, *op. cit.*, p. 285).

contrário, hábeis gestoras do útil e do medianamente alcançável. Como tal, aceitam com um pragmatismo céptico e/ou hedonista, as limitações e contingências, os desencantos e vilipêndios da realidade que de modo algum aspiram aperfeiçoar.

Trata-se, pois, de conflitos entre duas geografias de valores inconciliáveis, sendo evidentemente mais vulnerável aquela que tem na dimensão transcendente a fundamentação inspiradora do existir.

No lado oposto, a imanência do poder estritamente temporal, alinhado com ancestral mestria para defrontar e vencer, amiúde com arbitrarias armas e pouco honrosos motivos, essas figuras cuja aura heróico-trágica tão perenemente fascinou Anouilh.

Esses dois princípios antagônicos, ordens do ser e do poder figurados no herói trágico e na personagem comum, são tematizados por Savater (aliás, não sem um certo humor) numa reflexão sobre manifestações do sagrado e do profano:

O homem normal, o hedonista requintado que vive uma vida estética e até mesmo o esforçado cumpridor do dever ético, todos eles, vivem submetidos ao necessário: para eles, dois e dois são forçosamente quatro, o tempo é irreversível, Sócrates bebeu a cicuta, Abraão não deve sacrificar Isaac (uma vez que o crime é crime), o pastorinho não se há-de casar com a princesa porque ela preferir-lhe-á o filho do rico cervejeiro (...) Mas o *cavaleiro da fé* (...) vive permanentemente fustigado pelo infinito e agarrado ao prodígio (...) sofre as mais extremas dilacerações, mas não é vítima da necessidade e sim de uma vontade (...)

[Pelo contrário, a] Igreja estabelecida observa a necessidade, acolhe-se às leis da lógica e da ética, prega um Deus razoável e útil em termos de serenidade intelectual; um Deus que não pode tirar-nos tudo (pois tem as suas regras do jogo, as suas verdades eternas), mas também não pode dar-nos tudo.³¹³

³¹³ Cf. Fernando Savater, “O Sagrado”, in *Convite à Ética*, (trad. do cast. por Miguel Serras Pereira), Lisboa, Ed. Fim de Século, 2008, p. 123.

2.2. As geografias da “honra do Homem”: *La Sauvage, Eurydice, Roméo et Jeannette, Médée e Antigone*

Na conclusão à sua obra notável consagrada ao fenómeno trágico, escreve Jean-Marie Domenach: “Le tragique c’est le face à face. Débusquer l’homme. Le faire parler. Non pas à la manière abstraite, cybernétique, des techniciens de la communication, mais par l’affrontement et le dialogue. (...) [le tragique authentique] naît de l’attachement personnel. Qui s’attache souffre. (...) “L’amour blesse la vie”, comme dit Hegel. (...) N’en faisons pas l’antithèse heureuse du tragique, car, tout à l’opposé de cette énergie fusionnelle qu’y voit l’enthousiasme teilhardien, l’amour exclut et sépare autant qu’il unit, il sépare les amants eux-mêmes.”³¹⁴

Um dos estigmas comuns a estas peças de Anouilh consiste justamente nos trágicos dilemas que o conhecimento do amor instaura entre as aspirações dos enamorados e a complexa realidade do sentir, das relações humanas e da existência em si mesma.

Desse modo, a felicidade converte-se para eles num horizonte inalcançável no devir temporal – herdeiros de problemáticos contextos pretéritos e dotados de perfis caracterológicos e éticos bastante singulares. Porém, acima de tudo, reféns do incomunicável dos sentimentos superlativos ou da sua precibilidade e de ideações absolutizantes quase sempre irrealizáveis. .

Contudo, do confronto íntimo e interpessoal com esses dilemas, na lucidez e destemor que ele demanda, um mais elevado nível de consciência, liberdade e

³¹⁴ Cf. Domenach, *op. cit.*, p. 286.

voluntarismo surge nestas personagens (bastante jovens, todas elas), determinante na interacção com as personagens comuns e no sentido trágico das suas opções e recusas.

Este sentido trágico coincide sempre de algum modo, na sua perspectiva, com os itinerários da *honra do Homem*, tal como na visão das personagens anteriores confluíra nos caminhos da *honra de Deus*. E por inusitados que sejam os dilemas propulsores de tais opções e recusas, eles constituem a marca distintiva das exigências éticas ou desígnios metafísicos das personagens/heróis trágicos, em vívido contraste com a razoabilidade, o elementarismo sensato ou o pragmatismo burlesco das personagens comuns.

Um dos dilemas mais recorrentes nestas personagens trágicas consiste no questionamento da legitimidade ética do bem-estar individual, obtido independentemente e na razão directa do infortúnio de outrem, seja este ou não parte integrante de uma relação amorosa. Encontramos esse dilema em Thérèse Tarde, Eurydice, Orphée, Jeannette, Antigone e, manifestando embora contornos psicológicos de extremo autocentrismo, também em Médée. Este traço caracterológico e ético converte-se amiúde para elas em elemento indutor de infortúnio, quer devido aos efeitos directos manifestados na sua existência, quer pelo impacto conflitual gerado nas personagens comuns que as confrontam, constituindo um acelerador inequívoco da diegese trágica da peça.

No fundo, a partir deste dilema – entre outros elementos fundacionais do trágico –, trata-se de questionar se entre os seres humanos, e alegadamente em nome da felicidade, não estará sempre em causa usurpar ou ser usurpado, partindo do memorável e inquietante pensamento de Pascal: “c’est là ma place au soleil. Voilà le commencement et l’image de l’usurpation de toute la terre.”

Uma tal questão, crucial e insolúvel no trágico anouilhiano, é tematizada por Emmanuel Levinas, com a sua usual radicalidade, em diálogo com Philippe Nemo:

E. L. On ne peut, dans la société telle qu'elle fonctionne, vivre sans tuer, ou du moins sans préparer la mort de quelqu'un. Par conséquent, la question importante du sens de l'être n'est pas: pourquoi y a-t-il quelque chose et non rien – question leibnizienne tant commentée par Heidegger – mais: est-ce que je ne tue pas en étant?

(...)

Ph. N. (...) Comment engagez-vous votre propre réponse? Irez-vous jusqu'à dire que vous n'avez pas le droit de vivre?

E. L. (...) Je veux dire qu'une vie vraiment humaine ne peut rester vie satisfaite dans son égalité à l'être, vie de quiétude, qu'elle s'éveille à l'autre, c'est-à-dire est toujours à se déguiser, que l'être n'est jamais – contrairement à ce que disent tant de traditions rassurantes – sa propre raison d'être, que le fameux *conatus essendi* n'est pas la source de tout droit et de tout sens.³¹⁵

Assim, interagindo de forma consciente e sem remorso – como se deuses e estrelas se houvessem concertado em seu benefício e em inelutável desfavor de outros –, ou num vitalismo sem questionamento, existem nestas peças variantes muito distintas de personagens comuns que contracenam com os protagonistas trágicos, tentando, por meios consonantes com a sua diferente índole, convertê-los à felicidade plácida ou à mera fruição sensitiva, alheias a qualquer dimensão metafísica ou preocupação de equidade.

Na ausência de consciência social, os deserdados da Fortuna são, assim, objecto de sossegada indiferença ou de um desprezo malévolo, votando-os à despersonalização reificante.

Em *La Sauvage* existe um diálogo de grande beleza entre a protagonista trágica, Thérèse, e Hartman, o gestor de carreira de Florent, seu noivo, que na sequência cénica abaixo transcrita assume a defesa do carácter e valores eudemónicos do seu cliente, cujos talento e imperturbável bonomia acima de tudo admira.

³¹⁵ Cf. Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, Libr. Arthème Fayard, 1982, pp. 130-132.

Thérèse, porém, é já a figuração trágica do dilema que a convoca: ou ser fiel a Florent e à felicidade conjugal – harmoniosos no seu plácido ou paternalista alheamento do mundo –, ou colocar-se ao lado dos deserdados de todos os dons e usurpados de todos os bens, alvos por excelência da humana crueldade. Como tal, Thérèse passa de uma atitude cénica em que o sorriso e um certo encantamento são ainda possíveis, a uma indignação que lhe sobreleva o corpo e a voz até ao extremo, ao grito:

THÉRÈSE *sourit encore*

Chut! Écoutez comme il joue...

Un silence, la musique

Comme tout est facile quand il joue. (...) Chaque note remet quelque chose à sa place idéale... Ah! C'est une organisation merveilleuse et redoutable, Hartman, que leur bonheur! Le mal devient un mauvais ange qu'on combat, joyeusement pour se donner de l'exercice et qu'on terrasse toujours. La misère, une occasion de se prouver sa bonté en étant charitable... Le travail, comme disait l'autre tout à l'heure, un passe-temps agréable pour les oisifs... L'amour... cette joie lisse, sans sursauts, sans doutes, sans déchirements. Écoutez comme il joue, Hartman, sans rien se demander jamais.

(...)

Elle s'est dressée, elle crie

Oh! Mais je ne suis pas tout à fait apprivoisée encore, et il y a des choses que je ne veux pas comprendre.

(...)

HARTMAN

(...) J'ai été un être humain, révolté, moi aussi. Mais les jours clairs sont passés sur moi, l'un après l'autre... Vous verrez, peu à peu vous arriverez à ne plus avoir mal du tout. À ne plus rien exiger d'eux, qu'une petite place dans leur joie.³¹⁶

³¹⁶ Cf. *La Sauvage*, ACTE III, pp. 235-237.

A protagonista, sabe-se, optará pela via trágica: desertar da felicidade burguesa e de todas as zonas de conforto a ela agregadas, a fim de se tornar irmã de infortúnio dos rejeitados pelas estruturas sociais dominantes e pelos cânones comportamentais prestigiados.

Tal facto não obsta a que, no final do segundo Acto, ela própria, extenuada de humilhação e da mediocridade envolvente, tenha tentado seguir a via dos venturosos sem culpa, colocando a máscara e as atitudes cénicas dos implacáveis – desdenhosos para com os menos dotados – ou dos privilegiados sem consciência social nem desassossegos éticos.

Definitivamente, Thérèse Tarde e todos os heróis trágicos destas peças não são meras figuras desindividualizadas – sem prejuízo do reconhecido carácter simbólico ou mitológico da maioria –, possuindo uma certa espessura psicológica, quadros ético-metafísicos de referência determinantes e contextos sócio-familiaes específicos. Pelo contrário, no que aos anti-heróis vulgares e burlescos diz respeito (uma das variantes das personagens comuns) – com especial destaque para os que argumentam com aqueles, tentando dissuadi-los das suas ideações absolutizantes –, poder-se-ia designá-los, como Jean-Pierre Sarrazac, por “fantoques manipulados por um autor-ventríloco”³¹⁷.

Com efeito, trata-se de personagens comuns na acepção mais prosaica, rasteira e risível do termo, confinadas a existências medíocres e dotadas de um pragmatismo espiritualmente letárgico ou larvar. A sua máxima por excelência, divulgada com uma ênfase caricatural, consiste em aproveitar e multiplicar os prazeres da vida “comme elle va”, ignorando ou rejeitando liminarmente idealismos e inquietações espirituais, por maioria de razão se conduzirem a pensamentos melancólicos e decisões trágicas relativamente à vida.

³¹⁷ Cf. J. P. Sarrazac, *O Futuro do Drama* (trad. do fr. por Alexandra Moreira da Silva), Porto, Campo das Letras, 2002, p. 117.

Paradigmáticos deste *modus vivendi* elementar, sem fulgurância nem grandeza, revelador de almas túbias e figurado em atitudes cénicas e réplicas de uma vulgaridade burlesca e por vezes repulsiva, são, entre outros, a mãe de Eurydice e o seu amante (Lucienne e Vincent), o pai de Orphée ou o pai e o irmão (Lucien) de Jeannette.

Podemos constatar estes aspectos disfóricos, por exemplo, nestes diálogos extraídos da peça *Eurydice*:

LA MÈRE *s'exclame soudain*

Moi, ce que je ne comprends pas, c'est que tout leur paraisse si triste à ces enfants! Enfin, mon gros chat, nous aussi, nous avons été amants passionnés, est-ce que cela nous a rendu tristes?

VINCENT

Mais pas du tout! pas du tout! d'abord, moi, j'ai toujours dit: un peu d'amour, un peu d'argent, un peu de succès, la vie est belle!

LA MÈRE

Un peu d'amour? Beaucoup d'amour!... cette gamine se figure qu'elle a tout inventé avec son petit violiniste. Nous aussi, nous nous sommes adorés. Nous aussi nous avons voulu nous tuer l'un pour l'autre. Tu te souviens à Biarritz em 1913 quand j'ai voulu me jeter du haut du rocher de la Vierge?

(...)

Pourquoi est-ce que j'avais voulu me tuer cette fois-là?

(...)

EURYDICE *l'écarte*

Laisse maintenant, maman, nous n'avons plus le temps...

A Orphée qui la regarde s'éloigner, immobile...

Tu vois, mon chéri, il ne faut pas trop nous plaindre... Tu avais raison, en voulant être heureux, nous serions peut-être devenus comme eux...

Quelle horreur!³¹⁸

³¹⁸ Cf. *Eurydice*, ACTE III, pp. 477-478.

Num artigo consagrado à noção de vulgaridade, e designadamente em diferentes períodos da História, Frédéric Monneyron escreve:

C'est sur une ligne qui distingue ce qui procède de l'intemporel et ce qui évolue dans le temps, ce qui est hors du monde de ce qui est dans le monde, en bref le sacré du profane que s'appuie l'idée même de vulgarité. Faire partie du vulgus, être vulgaire, c'est rester prisonnier de l'anonymat mondain et soumis au devenir humain.

L'évolution de la notion de vulgarité, en conséquence, demande à être pensée à partir de ce lien vertical originel.³¹⁹

Aliás, todas as figuras parentais da maioria destes heróis trágicos – Thérèse, Eurydice, Orphée, Jeannette (no caso desta última, também o irmão) – representam a seus olhos uma terrível vulgaridade, designadamente expressa em réplicas ou tiradas mediante as quais pretendem persuadir os filhos a adoptar os seus valores e modelos de vida. Estes caracterizam-se por uma acentuada mediocridade, tangendo ora o burlesco, ora o grotesco, mas sempre exibida em atitudes cénicas de extremo e não raro histriónico despudor, tanto mais patético quanto mais evidente a completa ausência de introspecção e lucidez destas personagens relativamente ao abismo psíquico e espiritual que as separa das personagens trágicas que confrontam.

Paradigmáticas dessa vulgaridade por vezes repulsiva são as “instruções” para uma vida feliz que o pai de Orphée decide transmitir-lhe, após a morte de Eurydice e encontrando-se, assim, numa situação profundamente lutuosa.

Por seu lado, as indicações cénicas, repletas de recursos estilísticos de função disfémica e ridicularizante – adjectivação, comparações, metáforas, zoomorfização –,

³¹⁹ Ver F. Monneyron, “Les metamorfoses d'une notion”, *apud La Vulgarité. Revue de l'Université de Bruxelles*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1991/1-2, p. 18 *et passim*.

indiciam a posição de princípio do autor no tocante ao sentido puramente imanente da vida humana:

LE PÈRE, *qui est déchainé maintenant*

La vie! Mais la vie est magnifique, mon cher...

(...)

Quand on a la santé, le muscle, l'étincelle, mais, mon ami, il n'y a qu'à aller tout droit devant soi. Je ne te comprends pas, mon cher. D'abord, la bonne humeur. (...) Un seul secret: la gymnastique quotidienne. (...)

Il se lève et, le reste de son cigare au bec, il commence des mouvements de gymnastique suédoise ridicule.

(...) Une, deux. Une, deux. Avec cela jamais de vertu, jamais de varices.

Le santé para la gaîté, la gaîté para la santé et vice versa.

(...)

LE PÈRE, *qui s'est assis, soufflant comme une phoque*

(...)

Ah! L'argent, l'argent! Mais c'est toute la vie, mon cher! Tu as du chagrin, mais tu es jeune. Songe que tu peux devenir riche. Le luxe, l'élégance, la table, les femmes.

(...)

MONSIEUR HENRI

(...) La vie est ainsi faite que les pères imbéciles en savent aussi long, quelquefois plus long sur elle que les pères intelligents. La vie n'a pas besoin d'intelligence. C'est même ce qu'elle peut rencontrer de plus gênant dans sa marche joyeuse.³²⁰

Trata-se do último Acto da peça, que tem lugar num quarto de hotel, nessa primeira sequência cénica em que está presente Monsieur Henri, o misterioso emissário da morte que vai dialogando alternadamente com Orphée e seu pai – este último, autor de um longo discurso proferido em tom de ridícula ênfase.

Neste momento da diegese, o confronto entre Orphée e seu pai tornou-se tão insolúvelmente discordante que quase se anula, convertendo assim as réplicas do segundo

³²⁰ Cf. *Eurydice*, ACTE IV, pp. 492-495.

em sucessivos monólogos, somente interrompidos pelas breves e pontuais observações de Monsieur Henri.

Aparentemente apologista da vida a qualquer preço, na realidade as suas réplicas revelam ironia e desdém para com a humana condição, que considera insuperavelmente exposta ao desencanto e à degradação ou, na pior das hipóteses, fundeada nos turvos baixios da vulgaridade feliz.

Aliás, em diálogo com Orphée, ele próprio sem hesitações dividira a humanidade em duas categorias bem distintas e mutuamente incompreensíveis, não escondendo a sua preferência pela desses seres raros e de algum modo sempre heróicos, mas ungidos de uma aura trágica e funesta, negra fulgurância que os entrega à imortalidade.

MONSIEUR HENRI *sourit*

(...) Mon cher, il y a deux races d'êtres. Une race nombreuse, féconde, heureuse, une grosse pate à pétrir, qui mange son saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous, bon an mal an, malgré les épidémies et les guerres, jusqu'à la limite d'âge; des gens pour vivre, des gens pour tous les jours, des gens qu'on n'imagine pas morts. Et puis il y a les autres, les nobles, les héros. Ceux qu'on imagine très bien étendus, pâles, un trou rouge dans la tête, une minute triomphants avec une garde d'honneur ou entre deux gendarmes selon: le gratin.³²¹

Em idêntico sentido podem entender-se, entre outras, as análises de Leonard Pronko relativas às peças em estudo, já que pressupõem a existência de duas categorias fundamentais de personagens, ou seja, as que manifestam lucidez e liberdade de opções face à existência e as que, pelo contrário, se limitam a uma vida bastante elementar, predominantemente orgânica e destituída de qualquer transcendência ou espiritualidade,

³²¹ Cf. *Eurydice*, ACTE II, p. 440.

fruindo-a por instinto e em quase inteira ignorância das exigentes geografias da honra do Homem:

Antigone, Roméo et Jeannette, and Médée show the same conflict between the hero's or the heroine's aspirations and the world of compromise that they must face in contact with which they would become sullied.

Antigone, Jeannette, and Médée, like Orphée, say no to life and realize themselves victoriously in death. (...) Contrasted to them are the mediocre who consent to play the game, and who seek happiness by hiding the truth of life's absurdity from themselves. Lacking the necessary intelligence to perceive any facet of the truth, they simply vegetate, saying, like Monsieur Delachaume in *Le rendez-vous de Senlis*: "Money and love: what else can you ask for? Life is simple after all, for God's sake!" In varying degrees this simple, pleasant picture of life is opposed to the nothingness that the hero sees behind the illusion.³²²

Nestas personagens medíocres e amiúde burlescas, a figuração dos traços disfóricos de carácter e atitudes não raro se expressa em somatizações extremas: ao leitor-espectador é dado a conhecer, por exemplo, descorteses e desagradáveis manifestações fisiológicas, tais como a gula promovida a clímax do dia, ou o ressonar como expressão metonímica do seu torpor existencial.

Trata-se dessa variante de marginalidade que facilmente inflecte para comportamentos amorais, inviabilizando qualquer iniciativa de sublevação, auto-determinação e dignificação humanas. Assim, questões como o sentido da existência

³²² Cf. Leonard Cabell Pronko, *The World of Jean Anouilh*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 36. Sobre esta temática, veja-se pp. 21-40 e 61-75. Na minha perspectiva, contudo, tal categorização revela-se demasiado esquemática, pois exclui protagonistas igualmente lúcidos e responsáveis pelas suas opções de vida, sem prejuízo de se situarem em geografias claramente opostas às dos heróis trágicos; refiro-me a personagens como Créon, Jason, Florent e, até certo ponto, também Hémon e Frédéric-Roméo, antes de optarem por seguir Antigone e Jeannette, respectivamente, eternizando na morte um amor inacessível às marcas do tempo e das contingências circunstanciais.

individual ou a convivência passiva com as injustiças sociais não afloram sequer às suas consciências, alienadas e submissas às estruturas do poder.

Por outro lado, nestas personagens, as réplicas assumem uma espécie de estatuto de elocução sem pensamento ou com um pensamento residual e pontuado de vulgaridade e estereótipos, característica que as distancia risível ou repulsivamente dos protagonistas trágicos com os quais contracenam: no plano estético (registos de língua, tom, mímica) e no plano ético (ganância material, práticas inescrupulosas, sordidez de sentimentos, baixeza de carácter).

La conscience humaine juge “sordide”, et donc dégoûtant, que la multiplicité des valeurs de la vie, et particulièrement le groupe des valeurs les plus révérees, soit ramenée au plan de l’argent et pour ainsi dire refondue en valeur monétaire. (...) Mais cela ne suffit pas à caractériser la “sordidité” particulière du phénomène: elle se rattache plutôt à cette *aptitude* de la cupidité à vider de leur substance les autres valeurs et à se substituer à elles.

(...) Il vaut la peine de remarquer que le dégoût en question semble étroitement apparenté à celui qu’on éprouve face au *manque de noblesse*, de hauteur d’âme. Ce manque de noblesse caractérise la vitalité uniforme, brutale, attachée tout entière à ses fins et à son expansion, ne connaissant ni questionnement, ni idéaux, ni bornes;

(...) Nous terminerons cette énumération en évoquant la relation du dégoût avec la “*mollesse*” morale sous toutes ses formes: nous voulons parler de la faiblesse, de l’inconsistance, du manque de caractère non pas tant au sens de déloyauté et d’hypocrisie qu’à celui de manque de personnalité et de veulerie essentielle, désinvolte.³²³

Atente-se neste excerto da peça *La Sauvage*, uma sequência cénica em que a protagonista, Thérèse, dialoga com a mãe – protótipo de todos os estigmas que Thérèse abomina no seu histórico de vida familiar: aviltamento, subserviência, esquemas

³²³ Cf. Aurel Kolnai, “*Types du dégoûtant moral*”, in *Le dégoût*, Paris, Agalma, 1997, pp. 75-77 et *passim*.

fraudulentos e oportunismo, convivendo sem conflitualidade num clima de boa disposição amoral; as próprias indicações cénicas acentuam o abismo entre as duas personagens:

THÉRÈSE *s'est reculée, raidie*

Oh! Tu me dégoûtes.

Mme TARDE *change de ton*

Je te dégoûte! Je te dégoûte! Allons, ne fais pas la mijaurée, tu ne l'as jamais été à ce point. Ce n'est pas maintenant que tu as établi ta situation que tu vas commencer à le devenir.

Qu'est-ce que ça peut lui faire à lui avec sa fortune, deux ou trois mille francs de plus ou de moins et, pour moi, c'est inespéré!

THÉRÈSE

Et tu croyais que j'allais accepter de le tromper?

Mme TARDE

Mais puisqu'il n'en saurait rien.

THÉRÈSE

Mais même s'il n'en sait rien, surtout s'il n'en sait rien!

*Elle s'est pris la tête entre ses mains*³²⁴

E já no Acto II, numa sequência cénica marcada por grande violência verbal, a protagonista reconhece perante Florent que a sua ligação ao pai se firmara na partilha de “secrets sordides”, próprios de alguém visivelmente “sale”, “ridicule”, “vulgaire”; alguém capaz de atribuir cotação financeira à própria filha, usufruindo dos dividendos auferidos nas operações do “mercado” masculino.³²⁵

Estas lacerações indeléveis no corpo e na alma constituem para si mesma um espólio irremível, impedindo concomitantemente a edificação de uma felicidade depurada, não obstante a beleza, o desprendimento e a candura do amor por Florent, que se constituiu como um novo nascimento.

³²⁴ Cf. *La Sauvage*, ACTE I, pp. 156-157.

³²⁵ *Ibid.*, pp. 206-207.

Todos os aspectos referidos se conjugam, em diferentes modelações embora, como causa eficiente das suas opções e destinação trágicas, em contextos e circunstâncias que as personagens comuns (ou anti-trágicas) facilmente contornariam, mediante soluções de pragmatismo eudemónico ou tão só concessivo e negocial.

Eis por que, defrontando os seus próprios dilemas ou as posições antagónicas das personagens comuns, os protagonistas trágicos tão amiúde assumem a cisão, as atitudes fracturantes e irreversíveis – posições extremas, é verdade, mas naturalmente decorrentes dos conflitos insolúveis determinados pelas suas geografias interiores, inatingíveis ou impartilháveis, por vezes no próprio amor:

THÉRÈSE

Si, maintenant que je suis au désespoir, je t'ai échappé, Florent. Je viens d'entrer dans un royaume où tu n'es jamais venu, où tu ne saurais pas me suivre pour me reprendre. Parce que tu ne sais pas ce que c'est que d'avoir mal et de s'enfoncer. Tu ne sais pas ce que c'est que se noyer, se salir, se vautrer...

(...)

FLORENT *secoue la tête*

Je me battraï, Thérèse, je me battraï, et je serai plus fort que tout ce que t'a fait la misère.

THÉRÈSE *ricane*

Tu te battras! Tu te battras! Tu te bats gaîment contre la souffrance des autres parce que tu ne sais pas qu'elle vous tombe dessus comme un manteau; un manteau qui vous collerait à la peau par endroits. Si tu avais été méchant déjà, ou faible, ou lâche, tu prendrais des précautions infinies pour toucher ce manteau saignant.³²⁶

E contudo, Thérèse experimentará compaixão pelo pianista Gosta – frustrado artística e sentimentalmente –, pela irremediável mediocridade e baixeza moral de seu pai, tal como por todos os vencidos, segregados ou ignorados que a pequena Léontine, obscura

³²⁶ *Ib.*, pp. 207-209.

aprendiz que confeccionara o seu vestido de noiva, a seus olhos simboliza. Justamente, a Léontine saberá pedir desculpa pelo avultado preço dessa indumentária de um só dia, sentindo-o como um insulto ao seu mísero salário, enquanto o paternalismo da privilegiada família de Florent encara a injustiça e a pobreza como fenómenos legitimados e inelutáveis, inerentes à lógica organizacional das sociedades humanas.

Tal como Thérèse, Eurydice, conquanto sem a revolta e o íntimo tormento da primeira, assumirá atitudes de solidariedade para com os excluídos, aceitando inclusivamente chantagens e humilhações pessoais, a fim de salvaguardar o posto de trabalho de um dos colaboradores da pequena Companhia de teatro itinerante a que pertence:

EURYDICE

Comment, quando tu venais me menacer, tu n'y croyais pas, toi, à ce chantage? Tu me trompais chaque fois? Tu m'entraînais chaque fois et ce n'était pas vrai, tu ne l'aurais pas renvoyé vraiment?

DULAC

Mais non, petit dinde.

ORPHÉE

De quoi venait-il te menacer?

Le petit régisseur apparaît, souffreteux, maladroit. Il enlève son petit chapeau avant de parler.

LE PETIT RÉGISSEUR

Il la menaçait de me renvoyer, Monsieur, chaque fois, de ma place de régisseur.

(...)

EURYDICE

Tu comprends, mon chéri, ce petit, il est tout seul avec son frère qui a dix ans; ils n'ont que ce qu'il gagne pour vivre... Et puis c'est trop injuste, tout le monde le déteste et ne pense qu'à le faire renvoyer.³²⁷

³²⁷ Cf. *Eurydice*, ACTE III, pp. 470-471.

Não obstante as superiores qualidades éticas evidenciadas por Eurydice ao longo da peça, ela mesma revela ter algumas debilidades de carácter inconformes com a imagem impoluta que Orphée interiorizara a seu respeito.

Neste aspecto, e a par de Thérèse e Jeannette, Eurydice configura o modelo aristotélico por excelência dos heróis trágicos: nem excessivamente virtuosos, nem portadores de atributos constitutivos de um carácter vil ou a diversos títulos reprovável.

Daí que, perante a exigência de pureza e perfectibilidade manifestada por Orphée, Eurydice tenha sentido a necessidade imperativa de evasão do universo amoroso recém-descoberto: fulgurante, puro e desejavelmente despovoado de presenças profanatórias, mas quase insustentável na quotidiana existência.

Mais tarde, confrontado com a iminência de perder Eurydice para sempre, Orphée pedirá a Monsieur Henri, misterioso emissário do Além, que a faça regressar do reino dos mortos.³²⁸ Ilusoriamente disposto a amá-la com todas as imperfeições e contingências, logo depois quebrará esse propósito quando Eurydice, parcialmente resgatada à morte (ainda refém do interdito imposto a Orphée), o confronta com factos do seu passado que ele repudia, fixando-se obsessivamente neles como impedimento ao absoluto amoroso a que aspira.

Perante esse extremismo ético-metafísico, cuja inconcessividade é tragicamente incompatível com a felicidade e a própria existência, Eurydice reconsiderará a sua vontade de regressar à vida, advertindo Orphée do seu periclitante modo de estar no mundo:

EURYDICE le tient embrassé; la tête dans son dos, elle supplie

Oh! s'il te plaît, mon chéri, ne te retourne pas, ne me regarde pas... À quoi bon? Laisse-moi vivre... Tu es terrible, tu sais, terrible comme les anges. Tu crois que tout le monde avance, fort et clair comme toi, en faisant fuir les ombres de chaque côté de la route...

³²⁸ Cf. *Ib.*, pp. 456 e ss.

(...) Je ne suis peut-être pas celle que tu voulais que je sois. Celle que tu avais inventée dans le bonheur du premier jour ... (...) Je te donnerai tous les bonheurs que je peux te donner. Mais ne me demande pas plus que je ne peux, contente-toi... Ne me regarde pas. Laisse-moi vivre...

(...)

ORPHÉE

C'est vrai. C'est trop difficile; tous les gens qui t'ont connue sont autour de toi; toutes les mains qui t'ont touchée sont là, qui rampent sur toi. Et tous les mots que tu as dits sont sur tes lèvres...

EURYDICE *recule encore un peu avec un pauvre sourire*

Alors, tu vois, il vaut mieux que je remeure.³²⁹

A capacidade de aceitar o amor em pura perda – com opção ou não pela morte física – caracteriza, com variações embora, todas estas heroínas trágicas, estendendo-se posteriormente a heróis ou protagonistas trágicos como Orphée, Hémon, Frédéric-Roméo.

O consentimento da pura perda irá gerar-se na convicção da impossibilidade de conciliar, nos planos psicológico e metafísico, amor, incorruptibilidade e devir existencial. Em consequência, desvanece-se o desígnio maior de vivenciar a felicidade amorosa no transcurso temporal, sem capitulações, traições ou lutos, quer relativamente ao ser amado, quer às próprias ideações amorosas de ambos.

Dessa forma, perder-se para a vida é salvaguardar no amor o seu grau de claridade, fulgor e pureza absolutos, ainda que projectados numa outra dimensão, aberta pela morte:

³²⁹ Cf. *ib.*, pp. 467-468, 475. Sobre o teatro anouilhiano e estas trágicas cisões entre o desejo de aceitar a vida com todas as suas imperfeições e vicissitudes, e a inderrogável aspiração ao absoluto, escreve Pierre de Boisdeffre: “La vision d’Anouilh, c’est celle d’un homme qui prissent l’existence s’un absolu, d’une paix de l’esprit à laquelle il ne peut atteindre (...) Quoi d’étonnant alors si les héros d’Anouilh, incapables de retrouver le monde pur de l’enfance, cherchent le salut dans la fuite ou dans la mort? Et lorsque la fuite et la mort se conjuguent, nous avons la pièce anouilhienne type, cette étonnante “Eurydice”. Étonnante à plus d’un titre, et notamment parce que le dénouement tragique s’accomplit dans un sentiment de joie calme et parfaite, comme si le spectateur, lui aussi, se trouvait transporté hors du temps. Orphée rencontre une Eurydice souillée par la vie; ni l’un ni l’autre ne veulent de la misère, de la médiocrité, du triste bonheur quotidiens, et c’est dans une double mort que leur pureté trouvera sa récompense”. Cf. P. Boisdeffre, “Jean Anouilh ou L’enfance en exil”, in *Métamorphose de la littérature – De Proust à Sartre*, Paris, Ed. Alsatia, 1953, p. 197.

uma das geografias da honra do Homem para as personagens em causa, mesmo se Deus ou os deuses estão ausentes.

Refira-se, neste contexto, a belíssima meditação de Jean-Luc Marion sobre o amor em pura perda como verdade última do fenómeno amoroso, independentemente da existência ou não de uma relação recíproca, pese embora a evidência da sua extrema raridade no plano da concretização; consentido pelos amantes, um tal amor, pelo seu grau de depuração, pressuporia neles uma verdadeira *vocatio* ascética, porventura mais expectável em protagonistas de autores como Claudel ou Bernanos.

Contudo, estes heróis anouilhianos são sem dúvida investidos de uma mística de sentimentos, valores e opções que não se compadece das cómodas concessões do conformismo, do medo ou da simples mediania no mundo que os rodeia. É nesse sentido que rejeitam a morna felicidade dos amores realizáveis, complacentes com a sua própria debilidade e finitude, sem horizonte de transcendência como princípio e fim último do amor, mesmo se não inteiramente recíproco, sem desprendimento face à perda, no interior da vida e do mundo:

L'amant a le privilège sans égal de ne rien perdre, même si d'aventure il ne se retrouve pas aimé, car un amour méprisé reste un amour parfaitement accompli, comme un don refus reste un don parfaitement donné. Plus encore, l'amant n'a jamais rien à perdre; il ne pourrait même pas se perdre s'il le voulait, parce que donner à fonds perdu, loin de le détruire ou de l'appauvrir, atteste d'autant plus nettement son privilège royal (...) L'amour se diffuse à perte ou bien il se perd comme amour. Plus j'aime à perte, plus j'aime tout court. (...) Accomplir l'acte d'aimer non seulement permet de ne craindre la perte, mais ne consiste qu'en cette liberté de perdre. Plus je perds et sans retour, plus je sais que j'aime et sans conteste.³³⁰

³³⁰ Ver J.-L. Marion, "DE L'AMANT, QU'IL S'AVANCE", in *Le Phénomène érotique*, Paris, Grasset, 2003, pp. 117-118 *et passim*.

Ao mesmo tempo , porém, Anouilh é um psicólogo demasiado experiente para acreditar que o amor possa declinar sem ónus a componente psico-afectiva que lhe é inerente. Os seus protagonistas vivenciam, assim, com intensa acuidade a insuperável solidão de cada um dos sujeitos da relação amorosa, sobretudo no tocante às repercussões do seu histórico de vida sobre as emoções e atitudes manifestas numa dada circunstância.

Daí que tão amiúde nos confronte com a sempre equívoca e nefasta tentação fusional, a fuga perante as revelações da alteridade, o medo face ao irreduzível do Outro – premissas de um desenlace insolúvel e trágico, tão frequentes na tópica romântica do amor-eros.³³¹

Em cada uma destas peças, aliás, o diálogo final entre os protagonistas da relação amorosa é marcado pelos tópicos da incomunicabilidade, da solidão intransponível ou da traição no transcurso temporal, enquanto variações da defectibilidade essencial do amor, da sua incompletude unitiva, da angustiante contingência da fenomenalidade no sentir e no querer humanos.³³²

³³¹ Sobre a fortíssima relação existente no amor entre as ideações do imaginário, o corpo, a violência e a solidão, escreve Alain Badiou, referindo-se designadamente às suas representações no teatro (e noutras artes): “Vous savez, quelque part, le poète portugais Pessoa dit: “L’amour est une pensée”. C’est un énoncé très paradoxal, en apparence, parce qu’on a toujours dit que l’amour, c’est le corps, c’est le désir, c’est l’affect, c’est tout ce qui n’est pas précisément la raison et la pensée. Et lui dit: “L’amour est une pensée”. Je crois qu’il a raison, je pense que l’amour est une pensée et que la relation entre cette pensée et le corps est tout à fait singulière, et toujours marquée, comme le disait Antoine Vitez, d’une inéluctable violence. Nous expérimentons cette violence dans la vie. Il est très vrai que l’amour peut plier notre corps, induire des tourments immenses. L’amour, on le voit tous les jours, n’est pas un long fleuve tranquille. On ne peut oublier le nombre, après tout effrayant, des amours qui conduisent au suicide ou au meurtre. Au théâtre, l’amour ce n’est pas seulement, ni principalement, le vaudeville du sexe, ou la galanterie innocente. C’est aussi la tragédie, le renoncement, la fureur. La relation entre le théâtre et l’amour, c’est aussi l’exploration de l’abîme qui sépare les sujets, et la description de la fragilité de ce pont que l’amour jette entre deux solitudes. Cf. A. Badiou avec Nicolas Truong, “Amour et Art”, in *Éloge de l’amour*, Paris, Flammarion, Champs essais, 2009, pp. 88-89. Veja-se ainda a interessante leitura de Maurice Boudot, “Pureté et aliénation dans le théâtre de J. Anouilh”, *Cahiers du Sud*, Marseille, juin 1954. Sobre alguns destes tópicos, veja-se Robert de Luppé, “Le thème du couple”, in *Jean Anouilh*, Paris, Ed. Universitaires, 1959.

³³² Sobre alguns destes tópicos, veja-se Robert de Luppé, “Le thème du couple”, in *Jean Anouilh*, Paris, Éd. Universitaires, 1959.

Recordes-se, por exemplo, as pungentes palavras trocadas por Frédéric-Roméo e Jeannette, antes de desaparecerem nas águas:

FRÉDÉRIC, *s'écrie soudain*

Ah! Si j'avais pu ne jamais vous connaître! Le monde avait une forme avant, bonne ou mauvaise. Les choses autour de moi avaient une place et un nom et tout était simple. Maintenant, je vous écoute, je ne peux rien penser comme vous, mais si puérile et si fausse que soit votre peine, je ne puis pas la supporter.

JEANNETTE, *murmure*

C'est lourd, oui, la peine de l'autre.

(...)

FRÉDÉRIC, *crie encore*

Oh! Votre sourire est trop triste! Je ne vous demande pas d'être raisonnable comme moi, je vous demande seulement de ne pas vous enfermer dans ce petit royaume noir où personne ne peut vous atteindre.

(...)

Un silence encore, ils sont debout l'un devant l'autre, immobiles; elle reprend plus grave

(...) Je suis faible et lâche à nouveau, comme avant. Je suis redevenue le mensonge, le désordre, la paresse. Je suis redevenue tout ce que vous n'aimez pas et je ne peux plus être votre femme, jamais!

(...)

JEANNETTE, *doucement*

Avec les tâches et les ratures, jusqu'à ce qu'on soit bien vieux et bien laid et qu'on crève enfin dans son lit en suant et en se débattant comme une bête.³³³

Inicialmente uma personagem rebelde às convenções e aos padrões comportamentais relativos à mulher na época, Jeannette, tal como Frédéric-Roméo, não apresentava porém um perfil psico-ético propício a opções trágicas.

³³³ Cf. *Roméo et Jeannette*, in *Nouvelles Pièces Noires*, ed. cit., pp. 339-342.

À semelhança de Eurydice, Orphée, Médée, só o conhecimento de um amor maior a fará tomar consciência, pelo menos de forma activa, dos contornos opressivos, violentos ou grotescos do mundo adulto, bem como dos erros e debilidades da sua trajectória de vida, quase sempre motivados, aliás, por um contexto sócio-familiar disfórico.

Tributárias da matriz ético-metafísica do autor, estas personagens, como o sublinharam alguns críticos, não parecem conhecer a remissibilidade das faltas pretéritas ou o poder de compaixão, aquiescência e bondade – dimensões da *agapè* – que o amor revela para com o ser amado, resgatando-o à mágoa, ao remorso e à descrença na futuridade. Desse modo, após um fugaz período de bem-aventurança, segue-se uma espiral descendente de trágicas repercussões:

(...) l'amour fatal jailli de leur simple rencontre va leur faire prendre conscience de la condamnation dont ce fardeau pèse sur eux. Comment en effet est-il possible à deux êtres de s'étreindre lorsque tant de présences, invisibles mais réelles, se présentent autour d'eux, s'agrippent, se collent, emprisonnent et paralysent? Comment pourraient-ils atteindre la pure éternité de l'instant, lorsque le présent reste tout gluant des salissures du passé? L'amour devrait être une nouvelle naissance, comme le début d'une vie future.³³⁴

Nesse sentido, a própria Médée, refém de um passado que a paixão por Jason destituíra de limites éticos, em que a desmesura de *eros* ombreara com a da crueldade e da morte, assume perante Jason a sua inaptidão para aceitar os cânones dos sentimentos e existências comuns. E contudo, também ela aspira intimamente ao retorno da simplicidade e pureza de outrora, aos sentimentos inócuos e à benigna vontade anteriores ao seu irrepressível processo de perdição.

³³⁴ Cf. Clément Borgal, *Anouilh, la peine de vivre*, Paris, Ed. du Centurion, 1966, p. 47.

Por outro lado, Médée e o argonauta haviam ficado reféns de uma fidelidade (aliás por ambos comprometida) que o amor deixara de contemplar, sentindo subsumir-se quase inadvertidamente a dimensão épica e absolutizante que haviam imprimido à existência partilhada.

Esvaziada de transcendência – a positiva, que no amor se gerara, e a negativa, que de cruentos crimes se sustentara –, a sua destinação voltara-se contra si mesmos, condenando-os a uma espécie de limbo penumbroso situado entre a venturosa vida e a morte adiada por infimos exílios.

Porém, face à capitulação de Jason – fundada igualmente, como vimos, em sólidos e promissores interesses –, resta a Médée a salvaguarda do seu pessoal sentido de honra, que constitui a um tempo o penhor da não abdicação dos seus desígnios de vida mais sagrados, apesar de irredutíveis à segurança de uma existência humana comum, que veementemente declina.

Eis por que, confrontada por Jason com a impossibilidade de reviver o fulgor amoroso e a voragem devastadora dos inícios, e não logrando recriar o tempo juvenil de esplendor e inocência, Médée optará literalmente por aniquilar todas as promessas de futuro, a fim de alcançar no além-morte o absoluto que, em definitivo, à vida não pertence.³³⁵

Atente-se nessa sequência cénica anterior à catástrofe, que inclui o mais longo, acerado e pungente diálogo entre Médée e Jason, para além da expressividade dos silêncios, pausas, murmúrios ou gritos, mímica e marcações em cena, contribuindo

³³⁵ Discordando embora claramente da sua leitura das personagens Médée e Antigone como figurações de um ódio de princípio pela vida – seria esse o seu “véritable secret” –, Clément Borgal reúne-as, a meu ver com grande pertinência, numa idêntica nostalgia insolúvel: “Ce qu’elles aimeraient, oui, c’est une vie conforme à leur désir – lumineuse et bonne comme leur vision d’enfant. Mais l’existence n’est pas pour elles un absolu. Plutôt la perdre, si s’est évanouie d’abord la raison que l’on croyait avoir de la conserver. “Il y a une chose plus triste à perdre que la vie”, dit Georges de Coûfontaine dans *l’Otage*, c’est la raison de vivre”. Ni Antigone ni Médée ne surmontent cette tristesse”. Cf. C. Borgal, op. cit., p. 96.

enquanto elementos paraverbais para a espessura emotiva das réplicas, por si só de uma veemente assertividade, mas sobretudo para o aprofundamento das dimensões trágicas da peça:

Un silence. Il rêve un peu. Médée s'est accroupie par terre pendant qu'il parlait, ses bras autour de ses genoux, la tête cachée. Il s'accroupit par terre près d'elle sans la regarder.

(...)

JASON, *a un geste*

Je t'ai aimée, Médée. J'ai aimé notre vie forcenée (...) J'ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l'horreur et la mort, ta rage de tout détruire. J'ai cru avec toi qu'il fallait toujours prendre et se battre et que tout était permis.

MÉDÉE

Et tu ne le crois plus ce soir?

JASON

Non. Je veux accepter maintenant.

(...)

Je veux être humble. Ce monde, ce chaos où tu me menais par la main, je veux qu'il prenne une forme enfin. C'est toi qui as raison, sans doute en disant qu'il n'est pas de raison, pas de lumière, pas de halte (...) Mais je veux m'arrêter, moi, maintenant, être un homme. Faire sans illusions peut-être, comme ceux que nous méprisons (...) déblayer une petite place où tienne l'homme dans ce désordre et cette, nuit.

(...)

MÉDÉE

Race d'Abel, race des justes, race des riches, comme vous parlez tranquillement. C'est bon, n'est-ce-pas, d'avoir le ciel pour soi et aussi les gendarmes. C'est bon de penser un jour comme son père et le père de son père, comme tous ceux qui ont eu raison depuis toujours. (...) Et tout cela, donne un beau matin, comme par hasard, quand viennent les premières fatigues, les premières rides, le premier or. Joue le jeu, Jason, fais le geste, dis oui! Tu te prépares une belle vieillesse, toi!³³⁶

³³⁶ Cf. *Médée*, pp. 387-389.

Note-se o tom sarcástico desta última réplica, marcando claramente a sua atitude de consciência face à metamorfose de Jason no tocante aos valores essenciais da existência e sua futuração.

Para Médée, é inequívoco o sentido de oportunidade de Jason, dele auferindo diversas espécies de benefícios, como o faria qualquer homem comum oriundo dessa raça obreira e conformista de que orgulhosamente quisera demarcar-se desde a juventude.

Para ela, e não obstante a verosimilhança psico-emotiva de alguns dos seus argumentos, ele converteu-se num argonauta de rotas concêntricas, mais conformes com o sedentarismo do poder e também mais profícuas para a nova raça a que escolheu pertencer.

Porém, sem margem de dúvida, segundo Médée essa escolha representa acima de tudo a traição a um passado de audácia e honra relativas à paixão amorosa e aos valores a ela agregados, pese embora o seu cunho maldito: fidelidade a uma demanda de sentido absoluto e, mesmo se irrealizável, superior à modesta felicidade dos quotidianos comuns, inapelavelmente recusados.

MÉDÉE

N'en doute pas, Jason. Tu es un homme maintenant.

JASON

J'accepte ton mépris, avec ce nom.

Il s'est levé

Cette jeune fille est belle. (...) De ses doigts gauches de petite fille, j'attends l'humilité et l'oubli. Et, si les dieux le veulent, ce que tu hais le plus au monde, ce qui est le plus loin de toi: le bonheur, le pauvre bonheur.

Un silence, il s'est tu. Médée murmure

MÉDÉE

Le bonheur...

(...)

JASON

Adieu, Médée. Je ne peux pas te dire: sois heureuse... Sois toi-même.³³⁷

Não sem resignação e alguma modéstia, Jason (tal como o seu homólogo Créon) decide seguir a tradicional ordem humana, herdada dos antepassados e mil vezes repetida sem fulgor nem risco, paixão, sonho ou idealidade. Fatigado dessa metafísica do excesso e do ilimitado que lhe modelara até então a existência, e desencantado da complexa geografia do amor, depõe aos pés de Médée a lutuosa glória e a sangrenta espada, propondo-se cumprir futuramente a humana condição de forma apagada e complacente e laboriosa, reconciliado com os horizontes e geografias comuns.

Além disso, nenhum dos dois protagonistas soubera vivenciar o amor-paixão (ou amor-eros, por contraste com o amor-agapè) enquanto relação com a alteridade do outro, na sua diferença real e potencial, ou seja, irreduzível ao mesmo ou às projecções de cada um dos sujeitos envolvidos.

Idêntica impossibilidade se verifica entre os pares Thérèse-Florent, Orphée-Eurydice, Antigone-Hémon.

O amor, lembra Savater, mesmo quando correspondido, é por essência assimétrico, ao contrário do que ocorre, por exemplo, na relação ética entre dois (ou mais) sujeitos.

Daí que a dor e/ou a infelicidade amorosas sejam intransponíveis enquanto possibilidade sempre presente, inalienável, diferentemente do que ocorre na relação ética

³³⁷ Cf. *ib.*, pp. 390-391. Com muita propriedade se convocará aqui Schopenhauer, que tão argutamente analisou esta harmoniosa – e tantas vezes trágica, nas suas consequências – concordância entre o *querer / fazer* e o *ser*, nas opções e atitudes humanas: “Tudo depende daquilo que é um homem: o que ele *faz* emana naturalmente, como um corolário emana de um princípio. O sentimento íntimo do nosso poder pessoal e da nossa causalidade, que acompanha incontestavelmente todos os nossos actos – apesar da sua dependência em relação aos motivos, e em virtude do qual as nossas acções são ditas nossas – não nos engana pois; mas o alcance verdadeiro desta convicção ultrapassa a esfera dos actos e remonta, se assim se pode dizer, mais acima, já que ela se estende à nossa natureza e à nossa essência próprias, de onde emanam necessariamente todos os nossos actos, sob a influência dos motivos. (...) Em resumo: o homem faz apenas o que quer, e contudo, age sempre necessariamente. A razão disto é que ele é já o *que ele quer*; porque, daquilo que é, emana naturalmente tudo aquilo que faz.” Cf. A. Schopenhauer, *Contestação ao Livre-Arbitrio*, Porto, Rés-Editora, 2002, pp. 118-119.

por excelência; o dom, reconhecido, apreciado e gratificante é, pelo menos no plano ideal, retribuído em reciprocidade, ou seja, em simétrica reversibilidade.

A ética tenta vencer a infelicidade e esconjurá-la por meio de uma límpida e enérgica vontade de valor; mas no amor a presença da infelicidade é invencível, e nada se lhe pode opor. Purgado da sua possibilidade sempre presente de infelicidade, o amor deixa de ser o que é, aniquila-se. (...) O cuidado ético do mundo consiste em assumirmos com todas as suas implicações a igualdade essencial dos homens. Mas o amor *não sabe* ser recíproco nem igualitário: não o é sequer o amor correspondido.

A afirmação entusiástica e incondicional da singularidade do outro é uma revelação incomparável, não pode ser devolvida. Pode-se-lhe dar em contrapartida uma outra afirmação não menos única e irrepetível, mas nunca idêntica; ela terá de ser, pelo contrário, radical e essencialmente diferente.³³⁸

Semelhante a Orphée na sua intransigência de princípio respeitante à metafísica do amor e suas vivências, a simplismo demissivo ou a degradantes metamorfoses, Antigone confrontará Créon numa situação cénica bastante idêntica à que se constituía entre Orphée e Monsieur Henri (não obstante a maior complexidade desta personagem de aquém e além-morte).

Créon representa a voz da sensatez condescendente para com a labilidade, as faltas e outras contingências da relação amorosa, aconselhando ainda a heroína a aceitar da condição humana as suas limitações, sem angústia, revolta ou espírito de negação.

Na verdade, em Orphée e Antigone (à semelhança dos outros heróis trágicos deste grupo de peças) existe uma funda angústia de decomposição perante as virtualidades metamórficas do Outro e do próprio amor, se observado numa espécie de corte longitudinal, ou seja, sob o influxo do tempo e das circunstâncias.

³³⁸ Cf. Fernando Savater, “Amor”, in *Convite à Ética* (trad. do cast. Por Miguel Serras Pereira), Lisboa, Ed. Fim de Século, 2008, p. 112. Veja-se ainda Éric Blondel (prés.), *L’amour*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 123-150.

Ora, sendo o absoluto por inerência inalcançável pela metamorfose ou a decomposição, ele é igualmente salvaguarda de eutopia e eucronia ou espaço de fulgurância e tempo de infinitude: sem sombras, deposições ou ocasos.

Acima de tudo, porém, ele emerge na consciência destes jovens heróis como ideação sem desencanto possível da imutável e perfeita mesmidade do Outro, ou do amor que como essência o constitui, enquanto sujeito de amor e ao amor sujeito.

O problema, a fissura inquietante e depois trágica instaura-se, então, a partir do momento em que Antigone (e mais tarde Hémon) é confrontada com Créon, dissonante voz vinda do universo adulto: desencantado e complacente com a mediania, vencido pela placidez conformista de triviais felicidades, exíguos sonhos e débeis ideais, sempre ajustáveis aos imperativos do confronto familiar ou do pragmatismo político e social.

Recorde-se que já antes se confrontara com outras vozes/personagens comuns: a Ama e Ismène; esta última, sobretudo, com a sua tibia sensatez, tentara dissuadir Antigone de resgatar à ignomínia pública o cadáver de seu irmão, enfrentando o édito e a guarda reais e arriscando a pena de morte.

Dessa troca acerada de réplicas entre as duas irmãs, avultara o subtil desdém de Antigone pelo terror de Ismène ao considerar a pena capital, a execução pública, ao mesmo tempo que nela tudo prenuncia uma existência banal, sem fulgor nem rasgos, em submisso acordo com as convenções de género e classe social absolutamente determinantes no desenho da sua existência presente e futura.

Pelo contrário, em Antigone irrompem o destemido carácter, os adereços e atitudes irreverentes e atípicos numa jovem princesa da época, e como atrás sublinhei, a belíssima *sprezzatura*, essa nobre disponibilidade para o amor absoluto em pura perda de vida – sublime variação da *honra do Homem* na luz e na penumbra da sua trágica geografia.

Houvera, ainda, o confronto com a boçal vulgaridade dos guardas – paradigmas da pessoaana “besta sadia, cadáver adiado que procria”, autómatos orgânicos da ordem estabelecida, jamais questionada ou sequer pensada, beócios felizes e também eles “interlocutores” de Antigone. Na realidade, eles manipulam um ideo-sociolecto absolutamente impartilhável pela heroína, instaurando entre si um vácuo de comunicação em definitivo intransponível.³³⁹

O próprio registo de língua dos guardas, repleto de plebeísmos e expressões de acentuada rudeza, o tom grosseiro, brutal e farsesco haviam acentuado esse abismo de sensibilidades e culturas, reforçando-se o progressivo ostracismo de Antigone: no seu palácio, no seu reino e na própria existência que a outros aprouve desenhar, e cuja geografia não reconhece nem aceitará percorrer.

Contudo, é no confronto verbal com Créon, personagem digna e determinada mas comum, que a singularidade dos heróis trágicos – sobretudo Antigone, a protagonista – mais inequivocamente se evidencia, no respeitante à visão da vida, do amor, da felicidade e da importância ou não de um quotidiano estável e seguro, tecido de anódinos acontecimentos e modestas alegrias, sem os gestos heróicos, magnânicos ou de alguma forma extremos que tão amiúde se revestem de sentido trágico.

É no duelo verbal com Créon – paradigma de sensatez, prudência e prosaico pragmatismo – que o seu perfil trágico avulta e ascende. Antigone possui a índole inderrogável dos que não negociam nem abdicam da sua mística de vida; dos que não temem nem cedem perante o poder e as suas sevícias, dos que ao *sim* resignado e sem fulgor dirigido à vida, opõem um *Não* combativo e incandescente, tessitura de ideações em demanda de um real mais puro e luminoso e magnânimo do que a realidade consente.

³³⁹ Cf. *Antigone*, pp. 162 e ss. Aproximando-se do objecto, mantendo embora o registo do risível, estas personagens estão muito além do simples “réalisme comique” a que se refere Pierre-Aimé Touchard, em *Le Théâtre et L’Angoisse des Hommes*, Paris, Seuil, 1968, pp. 131-145. Todavia, elas manifestam alguns aspectos comuns aos “petits-bourgeois” descritos por Ionesco, em *Notes et contre-notes*, obra aliás incontornável para os admiradores do teatro e que sobre ele pensam.

Nesse confronto insolúvel de valores e vontades antagónicas, sem harmonia possível, a trágica índole de Antigone convocará por si mesma, irredutível às triviais concessões, a sua destinação de repudiada e condenada, mas através dela igualmente acederá a um misterioso reino de além-morte, cujo esplendor só os heróis trágicos parecem merecer:

CRÉON

(...) Marie-toi vite, Antigone, sois heureuse. La vie n'est pas ce que tu crois. (...) Tu verras, cela deviendra une petite chose dure et simple qu'on grignote, assis au soleil. (...) Tu l'apprendras toi aussi, trop tard: la vie c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue à nos pieds, un outil qu'on tient dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison. Tu vas me mépriser encore, mais de découvrir cela, tu verras, c'est la consolation dérisoire de vieillir: la vie ce n'est peut-être tout de même que le bonheur.

(...)

ANTIGONE, *doucement*

Quel sera-t-il, mon bonheur? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur? Dites, à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre? Qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard?

(...)

CRÉON

Tu aimes Hémon?

ANTIGONE

Oui, j'aime Hémon. J'aime un Hémon dur et jeune; un Hémon exigeant et fidèle, comme moi. Mais si votre vie, votre bonheur doivent passer sur lui avec leur usure, (...) s'il doit devenir près de moi le monsieur Hémon, s'il doit apprendre à dire "oui", lui aussi, alors je n'aime plus Hémon!

(...)

Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre.

Por seu lado, Hémon (e à semelhança de Frédéric-Romé ou de Orphée) não escolherá a via comum da adaptação à morte da mulher amada, seguida de uma vida amorosa e familiar alternativa e compensadora; não são a vida e o seu conforto que constituem o seu desiderato maior, sobretudo se incoincidentes com os valores e ideais a que atribui a honra do Homem, ou seja, a causa eficiente e o fim último da existência humana superior – legitimada por uma transcendência mais ou menos poderosa, mas sempre superior à vida em si mesma, quando confinada ao seu puro e imanente devir.

Nessa perspectiva, também ele recusará com sobrançeria espiritual a existência comum que Créon lhe propõe – a seus olhos, profanatória das superiores ideações da alma e do insubstituível amor por Antigone.

Trata-se, no fundo, desse problema filosófico fundamental para a consciência trágica que consiste na possibilidade ou não de harmonizar valores absolutizantes e realidade contingente; razão instrumental/pragmática e sensibilidade amorosa ou mística; desideratos da pessoa e interesses da sociedade ou da espécie; aspirações supramundanas da alma e necessidades intramundanas bio-psíquicas.

Recorde-se, a este propósito, a meditação de Goldmann, deveras clarificadora dessa inconcordância, desse divórcio insolúvel entre a magnitude da consciência /personagem trágica e as limitações do mundo/personagens comuns:

³⁴⁰ Cf. *Antigone*, pp. 186-187. Este riso de Antigone não é de natureza cómica mas antes patética, constituindo um dos elementos cénicos de aprofundamento da atmosfera trágica, que progressivamente se adensará na peça. A este propósito, escreve Pierre-Aimé Touchard: “Car le rire n’est a pas toujours comique. Il ne l’est que s’il provoque la détente, la rupture. Il y a un rire de la tragédie comme il y a un rire de la comédie. Le rire de Shakespeare n’est pas celui de Molière. Là où l’atmosphère tragique est créée, le rire est incapable de la rompre, – ou la pièce perd son unité, s’effondre en plusieurs morceaux. “Cf. *id.*, “L’Atmosphère tragique”, in *Dionysos, Apologie pour le Théâtre*, Paris, Seuil, 1968, p. 29. Ver ainda, Marguerite Fernagu, “Le rire tragique”, in *Revue d’Esthétique*, n.º 3-4, 1950, pp. 398-419.

Mais que signifie concrètement: refuser le monde? Celui-ci s'offre à la conscience comme exigence de choix entre plusieurs possibilités contraires, qui s'excluent et dont cependant aucune n'est valable et suffisante. Le refus *intramondain* du monde, c'est le refus de choisir et de se contenter d'une quelconque de ces possibilités ou de ces perspectives. C'est le fait de *juger clairement et sans réticences* leur insuffisance et leur limitation, et de leur opposer l'exigence de valeurs réelles et univoques; c'est le fait d'opposer à un monde composé d'éléments fragmentaires et qui s'excluent une exigence de totalité qui devient nécessairement exigence *d'union des contraires*.³⁴¹

Importa referir, todavia, que essa união dos contrários não equivale à síntese de modelo hegeliano – sempre de algum modo defectiva, ao seleccionar elementos téticos e antitéticos que constituem a totalidade possível ou realizável; a unidade trágica é antes exigência de um todo indefectível, tendencialmente absoluto.

Enfim, nestas personagens trágicas verifica-se uma idêntica impossibilidade de aceitar a dualidade essencial dos sujeitos na relação amorosa, ou seja, a sua alteridade irreductível e, como tal, a virtualidade sempre presente do desconhecimento ou do mistério do Outro, anulando estes, quer o princípio romântico da fusionalidade – que supõe a superação da solidão ontológica –, quer o modelo burguês da complementaridade – que pressupõe a aceitação/reconciliação com a incompletude.

La différence de sexes n'est pas non plus la dualité de deux termes complémentaires, car deux termes complémentaires supposent un tout préexistant. Or, dire que la dualité sexuelle suppose un tout, c'est d'avance poser l'amour comme fusion. Le pathétique de l'amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. C'est une relation avec ce qui se dérobe à jamais. La relation ne neutralise pas *ipso facto* l'altérité, mais la

³⁴¹ Cf. L. Goldmann, "La vision tragique: le monde", op. cit., pp. 66-67.

conserve. (...) L'autre en tant qu'autre n'est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il se retire au contraire dans son mystère.³⁴²

Em suma, perante a impossibilidade fusional, estas personagens rejeitam a alternativa conciliatória da complementaridade de duas incompletudes, preferindo ou perder-se para a vida alcançando a fusão amorosa no além-morte, ou perder-se para o amor convocando a morte física e/ou social, enquanto via para a supressão da impermanência do sujeito amoroso, causa de múltiplas formas de sofrimento.

Para a personagem comum, tal é a própria essência do insolúvel trágico, do qual deflui voluntária e necessariamente a catástrofe.

Para a personagem trágica, também, mas desse insolúvel deflui não tanto a catástrofe como a honra e a liberdade maiores do ser, devolvido enfim à sua ipseidade, à fulgurância da sua verdade última pela qual se perde e se consagra.

³⁴² Cf. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, P.U.F./Quadrige, 1994, p. 78.

Capítulo 3. Liberdade e Necessidade – As determinantes da opção trágica e os múltiplos rostos da Morte

Onde portanto o dever ético impõe uma acção que faz necessariamente sofrer o elemento sensível, tal situação é séria e não lúdica, e a leveza na execução causaria em nós muito mais indignação do que satisfação (...) Aqui é geralmente válida a lei segundo a qual o ser humano deve fazer com graciosidade tudo o que puder executar no âmbito da sua humanidade, e com dignidade tudo aquilo cuja execução o obrigar a transcender a sua humanidade.

F. Schiller, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*

Si en face de la mort on ne peut plus pouvoir, comment peut-on encore rester soi devant l'évènement qu'elle annonce?

(...) Il y a dans la mort la tentation du néant de Lucrèce, et le désir de l'éternité de Pascal. Ce ne sont pas deux attitudes distinctes: nous voulons à la fois mourir et être.

E. Levinas, *Le temps et l'autre*

Analisadas as geografias do confronto insolúvel entre personagens trágicas e personagens “comuns”, nas suas motivações psico-éticas e/ou metafísicas, existem agora

pressupostos e evidências que fundamentam algumas afirmações e proposições conceptualmente consistentes, no tocante aos aspectos contemplados neste capítulo. É, pois, dando-lhes voz que ele se iniciará.

Primeiramente, parece bastante claro que os heróis trágicos anouillianos se situam numa posição de quase equidistância relativamente aos heróis clássicos da tragédia grega e aos de matriz corneilliana.

Tal afirmação significa que, neles, a liberdade e a vontade nem devem prevalecer como instrumentos da *ananké* (necessidade) imposta *pela Diké* (lei) divina – fora das quais a vontade autodeterminada e as paixões do ser humano conduziam à visão parcial, ao erro, à queda e à punição –, nem decorrem simplesmente da Razão clarividente e autónoma (de modelo kantiano, por exemplo), cujo poder galvanizador determinaria as opções ético-metafísicas do herói, na imediata conformidade dessas opções com as suas consequências existenciais.

No primeiro caso, o herói grego, não obstante a impetuosidade do seu amor à vida e a comovente autenticidade dos seus sofrimentos, ou seja, a sua irrenegável pertença à natureza humana, devia manter a consciência da sua pequenez face aos deuses, suas normas e desideratos. Implícita nesse dever, estava a relatividade irredutível do discernimento, das inclinações e opções humanas perante a Necessidade de origem divina, exigindo dos humanos reverente respeito e obediência piedosa, mesmo no seio da mais densa perplexidade.

No segundo caso, o herói era dotado de um tão imediato discernimento da opção a tomar, acompanhado de uma tal determinação volitiva, que a componente dilemática do confronto de valores e a dimensão do *pathos* envolvido na situação trágica se diluíam quase inteiramente, sobressaindo com excessivas ênfase e frieza o exercício da razão pura e da força moral.

Deste modo, a densidade trágica da obra era obnubilada ou secundarizada em prol da sua dimensão heróica, de genealogia estóica e cavalheiresca (no caso de Corneille e epígonos), e racionalista – iluminista (em Voltaire, por exemplo).³⁴³

Diversamente, nos heróis trágicos anouilhianos coexistem, como vimos, a natureza humana sensível à felicidade e ao sofrimento; a resistência psicológica, ética e/ou metafísica às forças adversas que confrontam, constituindo aquela uma das manifestações da Necessidade; enfim, a coragem e o desprendimento na renúncia à vida (com ou sem desencanto), em nome de valores de notável magnitude ou nobreza – valores esses em que liberdade e Necessidade convergem de modo tendencialmente harmonioso.

Eis por que os heróis trágicos de Anouilh, independentemente da força de alma e das convicções éticas ou metafísicas que determinam as suas atitudes e opções, nunca manifestam comportamentos de natureza excessivamente cerebral ou de um voluntarismo intrépido, antes evidenciando cenicamente alguma vulnerabilidade sentimental e emocional, saudade e afecto relativos a certos seres e dimensões da vida, ou até mesmo fragilidades intermitentes no seio de uma inequívoca determinação.

Também nesse aspecto o teatro trágico de Anouilh, ao figurar a transcendência da matéria natural e sensível do humano, revela ser uma “arte maior”, na dimensão schilleriana de um conceito que a tragicidade vem amplificar:

A apresentação do sofrimento – enquanto mero sofrimento – nunca é objectivo da arte, sendo porém, enquanto meio para o seu fim, extremamente importante para a mesma. O fim último da arte é a apresentação do que é supra-sensível, e particularmente a arte trágica consegue tal coisa ao tornar sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza, num estado de afecto. (...) O *ente sensível* tem

³⁴³ Àcerca desta dicotomia de perspectivas na abordagem literária do trágico, Schiller deixa-nos acutilantes reflexões, partindo justamente, como *corpus* de estudo, da tragédia grega e da tragédia clássica francesa. Veja-se F. Schiller. *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico* (trad. do al., apes. coment. por Teresa Rodrigues Cadete), Lisboa, INCM, 1997, pp. 165-167.

de *sofrer* profunda e intensamente, tem de existir *pathos* para que o ente racional possa proclamar a sua independência e manifestar-se *actuando*. (...) Só através da mais viva apresentação da natureza sofredora é que se chega portanto à apresentação da liberdade moral, e o herói trágico tem primeiro de se haver legitimado junto de nós enquanto ente sensível antes que o veneremos enquanto ente racional e acreditemos na força da sua alma.³⁴⁴

Esta luta íntima, nas personagens trágicas, entre as disposições naturais e as faculdades da alma, perante uma situação de confronto hostil e dilemático, revela-se ainda mais pungente, angustiante e heroico, quando o histórico dessas personagens as identificava com as designadas *belas almas*, ou seja, aquelas em que “sensibilidade e razão, dever e inclinação estão em harmonia, sendo a graça a sua expressão ao nível do fenómeno (...) [pois] numa vida bela, como num quadro de Tiziano, já desapareceram todas aquelas linhas divisórias agudas, e contudo toda a figura sobressai de um modo tanto mais verdadeiro, vivo, harmonioso.”³⁴⁵

Assim, no teatro trágico anouilhiano, ao considerarmos figuras como Jeanne d’Arc, Thomas More e Antigone, não é difícil identificarmos nelas e nas suas vidas muitos dos traços caracterológicos e comportamentais distintivos das *belas almas*:

Chama-se uma bela alma àquela em que o sentimento ético de todas as sensações do homem acabou por atingir um grau de segurança que permite àquele confiar sem reservas ao afecto a direcção da vontade, nunca correndo o perigo de entrar em contradição com as decisões do mesmo. Por isso, as acções isoladas de uma bela alma não são propriamente éticas, mas é-o o carácter por inteiro.³⁴⁶

³⁴⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 165.

³⁴⁵ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 124.

³⁴⁶ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 124.

Com efeito, cada uma das personagens referidas, antes de ser confrontada com uma situação-limite de índole trágica, caracterizava-se, no contexto particular da sua existência, por uma expressiva harmonia entre as inclinações da sensibilidade e da vontade, as atitudes e uma rectidão moral que as naturais perturbações e atritos da humana existência não esmoreciam.

Essa harmonia traduzia-se em comportamentos de virtude alegre e grácil, fluindo como um dom natural, sem aspereza, dureza ou gravidade ascética. Aliás, e ainda de acordo com Schiller,

Em geral, não é propriamente dignidade mas graciosidade que se exige à virtude. A dignidade proporciona-se por si mesma no exercício da virtude, que já pressupõe no seu conteúdo o domínio do ser humano sobre os impulsos.

(...) Na dignidade, nomeadamente, é-nos apresentado um exemplo da subordinação do elemento sensível ao elemento ético, sendo para nós lei imitá-lo, o que ultrapassa em simultâneo a nossa capacidade física.

(...) Na graciosidade, pelo contrário, como na beleza em geral, a razão vê a sua exigência preenchida pela sensibilidade, sendo surpreendida pelo surgimento de uma das suas ideias, que vem ao seu encontro no plano do fenómeno.³⁴⁷

Assim, quer em Jeanne d'Arc, quer em Antigone, a dignidade no cumprimento do que acreditam ser o bem alia-se a uma natural graciosidade que a candura adolescente acentua, confundindo mesmo os desassombrados adultos que as interrogam, com ou sem formulação de juízos de intenção:

JEANNE

Alors au commencement. C'est toujours ce qu'il y a de plus beau, les commencements.

³⁴⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 132, 135.

(...)

C'est après l'angélus du soir. Je suis toute petite. J'ai encore ma tresse. Je ne pense à rien. Dieu est bon, qui me garde toute pure et heureuse près de ma mère, de mon père, et de mes frères dans cette petite enclave épargnée autour de Domrémy

(...)

L'INQUISITEUR

Écoute bien ce que je vais te demander, Jeanne. Te crois-tu en état de grâce en ce moment?

JEANNE, *toute claire, demande*

À quel moment, Messire? On ne sait plus où on en est. On mélange tout. Au commencement quand j'entends mes Voix ou à la fin du procès quand j'ai compris que mon roi et mes compagnons aussi m'abandonnaient, quand j'ai douté, quand j'ai abjuré et que je me suis reprise?³⁴⁸

De modo semelhante, Antigone, de uma doçura quase selvagem para com o mais ínfimo e indefeso ser da natureza, e enamorada da vida e suas auroras que sorve como se não houvesse amanhã, enfrenta o poder régio e a sentença de morte sem capitular nas suas convicções, mostrando que a verdadeira realeza suplanta toda a intimidação e declinando a própria vida se o seu preço for a traição e a menoridade, ou seja, a perda da aura que a enobrece e justifica:

ANTIGONE

Si je veux, moi, je peux ne pas vous écouter. Vous avez dit "oui". Je n'ai plus rien à apprendre de vous. Pas vous. Vous êtes là à boire mes paroles. Et si vous n'appellez pas vos gardes, c'est pour m'écouter jusqu'au bout.

CRÉON

Tu m'amuses!

ANTIGONE

³⁴⁸ J. Anouilh, *L'Alouette*, ed. cit., pp. 13, 23.

Non. Je vous fais peur. C'est pour cela que vous essayez de me sauver. Ce serait tout de même plus commode de garder une petite Antigone vivante et muette dans ce palais.

(...)

Pauvre Créon! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras, avec ma peur qui me tord le ventre, moi je suis reine.³⁴⁹

Por seu lado, Thomas More, não obstante a maior contenção própria da maturidade e das responsabilidades sócio-profissionais que lhe haviam sido atribuídas, apresenta indiscutíveis traços de uma “bela alma”, reconhecidos aliás por todos quantos de boa fé o julgavam e pelo próprio rei, que durante largos anos tão carinhosamente o acolhera entre os mais próximos amigos, muito além dos seus méritos de jurista e chanceler do reino.

Atente-se, como exemplo, nas palavras de Rupert e de John, seus genros, ao testemunharem essa excelência de índole coabitando, em pacífico e dócil convívio, com as suas resoluções e atitudes:

LA VOIX DE RUPERT

Quand Thomas More jeune homme s'était présenté chez un certain Master Colte, gentilhomme d'Essex, pour lui demander de placer dans sa famille le lien de son affection, bien que sa dilection allât surtout à la seconde fille, qu'il estimait plus belle et plus douée, considérant que l'autre éprouverait beaucoup de chagrin et quelque honte de se voir préférer sa soeur, il inclina son coeur vers elle, par pitié, et peu après l'épousa.

(...)

LE GENDRE

Loin de moi, père, cette pensée, mais vous recevez tout un chacun et vous l'écoutez patiemment, pauvre ou riche; il n'est pas de solliciteur à qui vous fermez votre porte et moi vous m'avez éconduit.

THOMAS MORE

³⁴⁹ Cf. *id.*, *Antigone*, ed. cit., pp. 178-179.

(...) Dites-vous bien, mon fils John, que lorsque deux parties viennent en mes mains demander justice, quand bien même mon père serait dans un camp et le diable dans l'autre – si la cause du diable est bonne, le diable aura son droit!

*Tous rient car il a dit cela très gaiement en mangeant.*³⁵⁰

Quanto a Thomas Becket, se é verdade que até à sua conversão à causa da “honra de Deus”, algumas das suas características não se enquadravam no conceito de “bela alma”, também julgo insofismável a diferença de mentalidade e atitudes comparativamente com o rei e a nobreza ingleses, em particular no tocante ao olhar sobre os saxões – os mais desfavorecidos e humilhados de entre os súbditos do reino, servos da terra, da guerra e de favores sexuais, sob a tirania do poder feudal.

Logo no I Acto da peça *Becket ou l'honneur de Dieu*, está bem patente a fuguração dessa diferença numa memorável sequência cénica em que Becket e o rei, passeando pela floresta, encontram um camponês saxão andrajoso. O rei, tratando-o com brutalidade e desprezo, mostra considerá-lo muito abaixo dos seus cavalos, enquanto Becket lhe dirige a palavra de modo respeitoso e fraterno, apresentando em seguida, ao monarca, uma teoria política de coesão nacional cujo teor humanista o ultrapassa inteiramente, inviabilizando a sua implementação.

Il [le Roi] crie à l'homme

File remasser tout ce que tu pourras porter et fais-nous un feu d'enfer.

Pour une fois, tu ne seras pas pendu, chien!

Le paysan, épouvanté n'ose pas obéir. Thomas lui dit doucement.

BECKET

Va, mon fils. C'est ton prince qui l'ordonne. Tu as le droit.

L'homme sort, tremblant, multipliant les saluts.

LE ROI

Pourquoi appelles-tu ce vieillard ton fils?

³⁵⁰ Cf. *id.*, *Thomas More*, ed. cit., pp. 11, 28.

(...)

BECKET

Vous êtes notre roi; nous sommes tous vos fils entre vos mains.

LE ROI

Même les Saxons?

BECKET

L'Angleterre sera faite, mon prince, le jour où les Saxons seront aussi vos fils.³⁵¹

Finalmente, se constitui uma evidência as protagonistas das peças *Eurydice*, *La Sauvage*, *Roméo et Jeannette* e *Médée* não apresentarem, no seu histórico de vida, nem nas evoluções cenicamente figuradas, traços caracterológicos ou atitudes éticas que as identifiquem propriamente como “belas almas”, manifestam porém, como evidenciei nos capítulos anteriores, uma pureza do coração e uma ética de fidelidade aos ideais e afectos (amorosos ou familiares, segundo os casos) absolutamente invulgares, sacrificando-lhes a comum felicidade pessoal ou a própria vida, pese embora o extremismo cruento mas atípico da personagem Médée.

Uma vez mais, não estamos perante figurações de afectos simples, ou seja, de ordem estritamente psico-emocional, mas antes de fenómenos agregados às suas ideações depuradas, partícipes de uma ordem ética ou metafísica cujo poder e ascendente sobre as personagens trágicas é decisivo, acabando por determinar as suas prioridades, os seus fins e, em definitivo, a supremacia da essência face à existência, da eternidade ou da mera suspensão do devir face ao tempo, das variações do além-morte sobre o contingente ou desencantado fluxo da vida.

Cada uma destas personagens, e salvaguardada embora a sua singularidade face às demais, vai actuando cenicamente de acordo com um padrão caracterológico e ético/metafísico que constitui, na diegese da sua respectiva peça, um verdadeiro núcleo da

³⁵¹ Cf. *id.*, *Becket*, ed. cit., pp. 166, 168.

causalidade trágica ou Necessidade. Por outras palavras, é a natureza das suas opções e comportamentos que determina, mais do que as situações em si mesmas, a tragicidade das suas existências, sobretudo porque tal natureza é essencial, inalienável e irrenunciável, sob pena de o seu núcleo constitutivo colapsar, transformando-as em inconsistentes marionetas ao sabor dos arbítrios das personagens (comuns) que com elas contracenam.

Nesse sentido, o complexo axioma que afirma a supremacia da liberdade sobre as opções e actos da vontade, encontra nas situações trágicas em geral, e de modo particular no teatro trágico de Anouilh, protagonistas que o interpelam e desconstroem, colocando-nos questões essenciais para a dilucidação do que verdadeiramente determina a opção trágica e o seu corolário lógico ou as variações da morte.

É o momento, por conseguinte, de reflectir sobre tais questões, convocando sucessivamente as situações cénicas que as fundamentam.

Quando, em 1947, Sartre escrevia no prefácio à sua colectânea de peças *Théâtre I*³⁵², “quelles que soient les circonstances et la situation, un homme est toujours libre de choisir, ou non, la trahison”, ele considerava ser a consciência ética, muito mais do que as circunstâncias histórico-políticas, o factor determinante e decisivo nas opções e atitudes humanas.

Independentemente de mais tarde ter invertido a sua posição, secundarizando a consciência ética, Sartre havia concluído que alguns indivíduos, frequentemente identificados como heróis morais, agem de acordo com o discernimento da consciência ética associado à vontade, ainda que as consequências de tal acção lhes sejam desfavoráveis em diversos domínios. Era esse também, aliás, o ponto de vista de Camus (na fase pós-absurdista), bem patente, por exemplo, na peça *Les Justes*).

³⁵² Cf. J.-P. Sartre, *op. cit.*, Paris, Gallimard, 1947.

É a harmonia entre a consciência ética e a vontade, nas decisões e atitudes, que na minha perspectiva cria a ilusão de ser a liberdade a escolher, a determinar os grandes desideratos da existência.

Na realidade, só nos aspectos e questões que apresentam sempre algo de aleatório ou contingente, a liberdade é chamada a presidir, a determinar a escolha, designando-se até com mais propriedade por livre arbítrio.

Consequentemente, em todas as questões e situações existenciais de assinalável magnitude – e em particular aquelas que o teatro trágico traz à cena –, é a aferição dos valores operada pela consciência ética que preside, determina a escolha, criando a liberdade somente as condições favoráveis ao efectivo desempenho daquela, aliado à vontade que o torna consequente e avaliável.

Para os protagonistas das situações de carácter trágico, fora de um quadro de inadvertência ou de neutralização da vontade por Forças extradeterminadas – entidades mitológicas, fatalidade, destino ou qualquer outra inevitabilidade –, os conteúdos substanciais e valorativos da consciência assumem, nas opções exigidas pelo conflito trágico, um desígnio inderrogável. Tal implica a sua conversão numa verdadeira Necessidade intradeterminada, sem prejuízo dos dilemas envolvidos na inicial resistência da sensibilidade e dos afectos próprios da natureza humana saudavelmente constituída.

Atente-se, por exemplo, na assertividade das palavras dirigidas por Thomas Becket ao rei de França (no último acto da peça *Becket on l'Honneur de Dieu*), figurando essa coragem convicta e serena que tão justamente deflui da integração da natureza nos conteúdos valorativos da consciência, após um período de natural tentativa de autopreservação:

BECKET

Je suis un pasteur qui est resté bien longtemps éloigné de son troupeau. Je compte rentrer en Angleterre. Cette décision était déjà prise avant l'audience de Votre Majesté.

LE ROI LOUIS, *surpris*

Vous avez le goût du martyre? Vous me décevez. Vous m'aviez paru un homme plus sain.

BECKET

Serait-il sain d'aller mendier, sur les routes d'Europe, une place disputée à la peur, où ma carcasse serait en sécurité? D'ailleurs où ma carcasse serait-elle en sécurité?... Je suis Archevêque-primat d'Angleterre. C'est une étiquette un peu voyante dans mon dos. L'honneur de Dieu et la raison qui, pour une fois, coïncident, veulent qu'au lieu de risquer le coup de couteau d'un homme de main obscur, sur une route, j'aie me faire tuer – si je dois me faire tuer – coiffé de ma mitre, vêtu de ma chape dorée et ma croix d'argent en main, au milieu de mes brebis, dans mon Église Primatiale. Ce lieu seul est décent pour moi.

LE ROI LOUIS, *après un temps*

Vous avez sans doute raison.

Il soupire

Ah! Comme il est dommage quelquefois d'être roi, quand on a la surprise de rencontrer un homme...³⁵³

Em cada um dos protagonistas trágicos das peças em estudo, este momento de confluência da vontade e das opções éticas/metafísicas da consciência judicativa é crucial, quer na perspectiva das suas virtualidades cénicas, quer no plano da dinâmica diegética.

Com efeito, trata-se de um momento-clímax, embora ainda somente na ordem dos juízos e valores, que prepara a catástrofe ou clímax trágico no plano da acção.

Em Jeanne d'Arc (*L'Alouette*), esse momento é recorrente no contexto do seu julgamento pelo tribunal eclesiástico, o qual benévola ou insidiosamente tenta persuadi-la a abjurar.

³⁵³ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 263-264.

Em *Antigone*, ele é-o igualmente no contexto da sua audiência com Créon, em resposta aos diversos estratagemas por ele usados para a dissuadir de sacrificar a vida, em nome de causas que considera inglórias ou absurdas.

Em *Thérèse Tarde (La Sauvage)*, ele surge de uma disrupção na sua consciência macerada, aparentemente feliz e conciliada com o caminho de claridade que o amor por Florent abrija ao seu olhar.

Na realidade, só a *fuga mundi* de uma felicidade sitiada, florescendo numa espécie de enclave em redor do qual a decadência dos deserdados se oculta numa névoa de indiferença, permitiria a Thérèse “conciliar” passado, presente e futuro – conciliação que se revela incompatível com a sua consciência ética inderrogável, não obstante a pungente aspiração humana a uma alegria pacificada, sem dilemas nem dilacerações.

Num diálogo marcante com Hartman, misteriosa personagem-avator do corifeu da tragédia antiga, Thérèse proferirá em quase sonâmbulo murmúrio – usando frases reticentes e formas verbais no futuro ou de sentido futurante –, votos e estratégias de acomodação à essencial injustiça do mundo, de modo a alcançar a felicidade longe dos que lhe devolvem o irremível passado.

Tal atitude, porém, colapsará pouco tempo depois, sob a pressão da compaixão e do remorso, preparando a sua decisão de renunciar à vida dos eleitos para seguir os fracassados e humilhados, os decadentes e sem voz, figurados pelos pais e restantes elementos da obscura orquestra a que ela mesma, violinista sem qualquer talento, longamente pertencera.

Thérèse dit soudain d'une petite voix du fond du grand fauteuil où elle est pelotonnée.

Ce qu'il faut, c'est ne jamais penser qu'il y a en a d'autres qui vivent, qui se batent, qui meurent...

Je resterai toujours ici et quand je sortirai ce ne sera qu'avec eux, dans leurs beaux trains, dans leurs hôtels aux hôtes polis, n'est-ce pas, Hartman?

(...)

Je ne poserai jamais les yeux qu'aux endroits où ils posent les leurs, sur les fleurs, sur les belles pierres, sur les bons visages... Et je deviendrai facile et claire comme eux, sans plus rien savoir.

Elle répète comme une enfant émerveillée

Sans plus rien savoir, Hartman; c'est cela qui doit être bon, de ne plus rien savoir.

E já prestes a ceder, numa última e desesperada tentativa de alcançar a felicidade dos outros, a tranquila bonomia daqueles que Florent tipifica, despede o pai e Gosta, figurações masculinas de frustração, debilidade de carácter e decadência auto-complacente:

THÉRÈSE

Alors, va-t'en. Allez-vous-en tous les deux. Je veux être heureuse et ne jamais plus penser à vous. Vous êtes malheureux, mais cela m'est égal. Je m'en suis tirée, moi! Vous êtes laids, vous êtes sales, vous êtes pleins de sales pensées (...)

*Elle criait, elle s'écroule brusquement en sanglots en gémissant*³⁵⁴

Por seu lado, os protagonistas Eurydice, Orphée, Jeannette e Frédéric, a fim de preservar um amor cuja pureza os erros do passado e a usura do tempo futuro não profanem, de o subtrair às negras sombras irremovíveis, aos sobressaltos da contingência, ao vulnerável fulgor dos miraculosos instantes, declinam um após outro as realizações possíveis mas periclitantes do amor humano, ofuscados pelas ideias do absoluto amoroso ficcionado como união fusional inalterável, sem passado e sem mácula.

³⁵⁴ Cf. *id.*, *La Sauvage*, ed. cit., p. 238.

É, pois, mais ainda uma relutância metafísica face à vida e ao amor humanos do que uma opção de natureza ética, apesar da constante presença desta na fidelidade indeclinável aos valores maiores e eleitos.

Semelhantemente, na última parte do confronto verbal com Créon, Antigone manifestará a sua recusa metafísica em aceitar a pobre felicidade humana, tecida de deploráveis retalhos do quotidiano, e conformada com a degenerescência dos sentimentos amorosos no ocaso do inicial esplendor.

EURYDICE, *doucement*

Ne parle plus. Ne pense plus. Laisse ta main se promener sur moi. Laisse-la être heureuse toute seule. Tout reviendrait si simple si tu laissais ta main seule m'aimer. Sans plus rien dire.

(...)

Accepte d'être heureux, s'il te plaît...

ORPHÉE *se lève*

Je ne peux pas.

(...)

Tu n'entends pas? C'est un essaim depuis hier autour de nous. Les mots de Dulac, mes mots, tes mots, les mots de l'autre, tous les mots qui nous ont menés là. (...) les plus conventionnels, les plus vulgaires, ceux qu'on déteste le plus. Nous allons les dire; nous allons sûrement les dire. On les dit toujours.

(...)

Eurydice s'est jetée contre lui, elle le tient à bras-le-corps

Attends, attends, s'il te plaît. Ce qu'il faut, c'est sortir de la nuit. C'est bientôt le matin. Attends. Tout va redevenir simple. (...)

ORPHÉE

C'est trop long d'attendre le matin. C'est trop long d'attendre d'être vieux...³⁵⁵

³⁵⁵ Cf. *id.*, *Eurydice*, ed. cit., pp- 465-467.

Enfim, a própria Médée, que tão incondicionalmente seguira os ígneos trilhos da paixão amorosa, e nela a seu modo celebrara a vida, na sua ebriedade fundindo a traição e o crime, o inconciliável e letal, a indomável Médée acabará por saudar o filicídio e o suicídio, ao compreender que somente ocasos e penumbras lhe restariam no longo exílio definitivo e inapelável, se sem vingança aceitasse a rendição às novas circunstâncias criadas pelas opções de Jason.

Num monólogo quase demencial que abre cenicamente a catástrofe – no plano diegético, ela havia sido já parcialmente consumada, como o comprova o mensageiro (le garçon) –, Médée apostrofa as forças do mal e os animais selvagens, simbolizados pelas trevas e por todas as forças ctônicas.

Verdadeiras bodas de sangue nobilitando a seus olhos a decadência das primeiras, nelas Médée enverga a sua nova e inconsútil túnica nupcial, já não alva mas escarlate, sangue erguido contra sangue, como se só por ele toda a desmesura – na beleza e no horror, nas atitudes exaltantes e humilhantes – fosse enfim resgatável.

Tal resgate não se opera no plano de uma ética de molde humanista (que sem dúvida está além ou aquém dos seus horizontes), mas somente à luz da sua singular metafísica da existência, que acima da vida e dos filhos honra e celebra.

É, pois, enquanto imperativo, Necessidade inderrogável que Médée acolhe esse ímpeto cruento, orgia homicida contra a humanidade comum, comedida e sensata e de complacente fleuma, alvo matricial do seu ódio.

“Só o sangue cheira a sangue”, escreveu Anna Akmatóva – e, embora numa outra dimensão, Médée teria podido usar a mesma expressão imperiosa, fatal, definitiva.

MÉDÉE, *restée seule*

(...) O bêtes innombrables autour de moi, travailleuses obscures de cette lande, innocentes terribles, tueuses... (...) je vous entends toutes ce soir

pour la première fois, au fond des eaux et des herbes, dans les arbres, sous la terre... Un même sang bat dans nos veines. Bêtes de la nuit, étrangleuses, mes soeurs! (...) Médée est là, debout au milieu de vous, consentante et trahissant sa race. Je pousse avec vous votre cri obscur. J'accepte comme vous, sans plus vouloir comprendre le noir commandement. J'écrase du pied, j'éteins la petite lumière. Je fais le geste honteux. Je prends sur moi, j'assume, je revendique.³⁵⁶

E, na sequência cénica de maior violência emocional de toda a peça, momentos antes de enterrar no peito a mesma adaga usada para degolar os próprios filhos, Médée mostra a Jason que não morrerá como vítima nem dominada por alheias vontades e forças, mas invicta e protagonista do desfecho da sua existência.

Dela se despede como filha e princesa de Cólquida, em seu sangue honrando a justiça das Erínias, nele resgatando a pureza arrebatada por Jason, a sua perdida identidade juvenil:

JASON, *s'arrête*

Où sont les enfants?

MÉDÉE

Demande-le-toi une seconde encore que je regarde bien tes yeux.

Elle lui crie

Ils sont morts, Jason! Ils sont morts égorgés tous les deux, et avant que tu aies pu faire un pas, ce même fer va me frapper. Désormais j'ai recouvré mon sceptre, mon frère, mon père et la toison du bélier d'or est rendue à la Colchide: j'ai retrouvé ma patrie et la virginité que tu m'avais ravies!

Je suis Médée, enfin, pour toujours! Regarde-moi avant de rester seul dans ce monde raisonnable, regarde-moi bien, Jason!³⁵⁷

Como pode inferir-se das reflexões que fui desenvolvendo com base nos textos teatrais apresentados, a liberdade é, nas peças trágicas de Anouilh, a manifestação da mais essencial, determinante e definitiva Necessidade revelada nos e pelos seus protagonistas.

³⁵⁶ Cf. *id.*, *Médée*, ed. cit., p. 393.

³⁵⁷ Cf. *id.*, *ibid.*, pp. 397-398.

Ora, considerando as particularidades caracterológicas e ético-metafísicas (atrás analisadas) das personagens trágicas, por maioria de razão deverá conclui-se ser a operância de factores como a liberdade e a vontade uma variável desse complexo agregado de características que identificam tais personagens, predispondo-as ao *ethos* trágico e secundarizando a autopreservação.

Esta Necessidade intradeterminada actua neles como verdadeira causa primeira da tragicidade e factor decisivo na sua destinação. Max Scheler apresenta a este respeito algumas proposições elucidativas:

La nécessité tragique n'est donc pas cette necessite du cours de la nature, qui reside *au-dessous* de la liberté et de la puissance volontaire par lesquelles les êtres libres peuvent intervenir dans le déterminisme naturel pour le faire concourir à leur bien, mais elle est une nécessité qui est située pour ainsi dire *au-dessus* de la liberté: qui continue encore à exister même quand les actes libres ou les "causes libres" sont inclus dans la sphère totale de causalité (...) Ainsi ni le naturalisme ou le déterminisme, ni la thèse rationaliste d'une "liberté du vouloir humain" qui ne saurait être limitée par les événements naturels, ne sont des conceptions rendant même seulement possible la compréhension du tragique. Dans les deux "univers" de ces philosophies il n'y a pas de place pour le tragique, parce qu'une nécessité *essentielle*, dominant le déterminisme naturel et la liberté de choix, n'y est pas possible.³⁵⁸

Inequivocamente, na minha perspectiva, essa "nécessité *essentielle*" ou *causa immanens*, enquanto predisposição inerente ou constitutiva da personagem trágica para assumir valores e atitudes que a votam a múltiplas formas de infortúnio e perdição, sobrepõe-se à liberdade, revelando esta a sua não autonomia na resposta às grandes questões da existência, ou seja, no sentido das opções que configuram o quadro trágico.³⁵⁹

³⁵⁸ Cf. M. Scheler, *op. cit.*, pp. 125-126.

³⁵⁹ Neste aspecto, e reconhecendo naturalmente a legitimidade das suas posições metafísicas,

Paralelamente, não era a realização do dever, enquanto desiderato da vontade autónoma na personagem trágica, que nobilitava a sua índole pretensamente neutra, como se as opções e atitudes éticas surgissem *a posteriori*, determinando-se do exterior a nobreza do carácter e das realizações da existência.

Ora, mais do que em qualquer outro perfil humano, na personagem trágica e no herói moral (amiúde coincidentes em certas etapas do seu percurso), é a sua própria essência, enquanto histórico de carácter e valores, que determinantemente responde aos dilemas e situações-limite da existência.³⁶⁰

Dessa matriz defluem, sempre algo inadvertidamente, os múltiplos rostos que em si a vasta morte esculpe.

Não significam estas reflexões que as personagens trágicas, e em particular as de Anouilh, reajam com puro voluntarismo, aceitação aproblemática ou beatitude aos graves conflitos e dilemas patentes nas situações cénicas que protagonizam. Não significa igualmente que os erros do presente ou do passado, quando existem de modo relevante no plano diegético, actuem como fatalidade cega ou destinação sem reversibilidade perante a inoperância dos protagonistas.

Pelo contrário, cada uma das figuras aqui em destaque é, assumida e corajosamente, pelos seus traços caracterológicos, a sua ética ou metafísica da existência e as opções conscientemente feitas, *co-autora* dos desígnios trágicos que lhe assistem. A própria morte (física ou não), é aceite enquanto penhor de razões/valores maiores do que a preservação da vida, por meritória e amável que ela seja em si mesma. Não se trata, portanto, de uma qualquer necrose auto-infligida, de ordem neurótica, em nome de uma mitologia subjectiva

discordo da leitura de José Pedro Serra, sobretudo tendo em conta a essencial inadequação de uma filosofia de raiz tomista – radicalmente anti-trágica – para interpretar o fenómeno trágico, antigo ou moderno, intra ou extraliterário. Veja-se J. P. Serra, “Liberdade e Necessidade”, in *Pensar o Trágico – Categorias da tragédia grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. Mais próxima da minha leitura, veja-se ainda a fundamentação de Max Scheler, *op. cit.*, pp. 131-136.

³⁶⁰ Veja-se, a este propósito, as sugestivas reflexões de Fernando Savater, in *Convite à Ética* (trad. do cast. por Miguel Serras Pereira), Lisboa, Fim de Século, 2008, sobretudo caps. IV, V, VI.

anti-vitalista. Voltarei a esta tópica determinante mais à frente, afirmando desde já a íntima correlação entre a opção trágica pela morte e a fidelidade a uma essência depurada do accidental e contingente, ou seja, incorruptível, imune às micro ou macrodegradações que a autopreservação tão amiúde impõe.

Por conseguinte, postular que na situação trágica (ou mesmo noutra, se de relevante importância para um dado sujeito) os conteúdos valorativos ou substanciais da consciência do/a protagonista mantêm, nos momentos de confronto dilemático, uma porção secundarizada face à liberdade – que seria instância primeira, elemento fundacional na opção trágica –, equivale a afirmar que a liberdade age como faculdade e energia neutra ou imparcial, perante as diversas valorações envolvidas na consciência.

Ora, só como abstracção a liberdade humana pode ser neutra ou independente de qualquer conteúdo, isto é, a pura liberdade sem determinações de outras faculdades só existe no plano transcendental. No plano dos fenómenos, ou na concretude do seu agir, ela acompanha as determinações dos conteúdos preferenciais da consciência – convertidos assim em Necessidade –, possibilitando desse modo a existência de acções, atitudes e comportamentos em harmonia com as opções intradeterminadas.³⁶¹

Tal harmonia não resulta, na maioria dos heróis trágicos, de uma imediata abnegação das tendências e opções da sensibilidade e dos afectos – os quais buscam

³⁶¹ Sobre a complexa questão da liberdade humana e sua relação com a necessidade, a contingência, o determinismo, a fatalidade, existe naturalmente uma extensíssima bibliografia, que contempla numerosos filósofos, de Aristóteles a Kant, Heidegger e Levinas. Podem consultar-se, assim, com bastante proveito, as excelentes sínteses e selecções bibliográficas de José Ferrater Mora, in *Diccionario de Filosofia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 4 vols., verbetes “Contingencia”, “Determinismo”, “Fatalismo”, “Libertad”. Sobre alguns aspectos essenciais relacionados com a reflexão em curso, escreve o autor, designadamente: “no pocos autores han llegado a la conclusión de que no hay incompatibilidad entre el libre albedrío y el determinismo, y algunos han llegado inclusive a decir que el libre albedrío supone el determinismo. Por consiguiente, se ha insistido en que la proposición “X se halla determinado causalmente” no implica necesariamente la proposición “X no es libre”. Ser libre no significa aqui “obrar sin ninguna causa”; no ser libre no significa tampoco “obrar de acuerdo com una causa”. (...) En todo caso, estos autores están de acuerdo con Aristóteles en que no se puede hablar de una acción o de un acto a menos que estén determinados de algún modo; la propia noción de acción o de acto está, por tanto, relacionada com la de “determinación”. Cf. Vol. 3, “Libertad”, p. 1975.

naturalmente a preservação da vida e a felicidade –, mas da sua pacificação pela vontade moral, determinada por fortes motivações de carácter ético e/ou metafísico.

Desse modo, quanto mais justos, elevados e legítimos forem os motivos de resistência sensível, afectiva ou sentimental – entre outros, a paixão amorosa, o amor à família, à própria vida –, mais poderosa, irreduzível e inderrogável deve ser no protagonista trágico a determinação interior que o conduz ao sacrifício desses bens, aumentando no espectador-leitor o sentimento do sublime e a comoção patética.³⁶²

Não existe contudo, na minha perspectiva, uma absoluta necessidade na opção trágica, porquanto não se trata de um acto instintual inelutável e redutível aos mecanismos da natureza. Mesmo se por breves momentos, a opção trágica passa sempre pelos juízos de valor e o entendimento, ainda quando uma circunstância ou um traço desviantes os possam conduzir a extremos como o filicídio.

Assim, por exemplo, na visão de Ésquilo, o sacrifício capital de Ifigénia por Agamémnon, seu pai, ao ser ordenado por Zeus, era dificilmente recusável e trazia consigo óbvias honras para o seu povo – atenuante considerável para a imputabilidade de Agamémnon, que Clitemnestra compreensivelmente ignorará.

Em Anouilh, no caso de Médée, o peso da componente emotivo-passional, sendo embora deveras mais determinante das suas opções e destinações trágicas, não deixa obnubilar a importância da sua própria metafísica da existência – nos antípodas de uma visão humanista –, evidenciada no desprezo que a vida passa a inspirar-lhe quando vê suprimidas as condições para a concretizar, levando-a ao múltiplo homicídio, incluindo filicídio e suicídio.

³⁶² Ver, a este respeito, F. Schiller, *op. cit.*, pp. 125-131. Sobre aspectos relacionados com o sublime moral ou metafísico em geral e na obra dramática, respectivamente, veja-se: Jean-Luc Nancy, “L’offrande sublime” e Philippe Lacoue-Labarthe, “La vérité sublime”, in AA.VV., *Du sublime*, Paris, Belin, 1988; Pierre Hartmann, *op. cit.*, pp. 129-164.

Quanto à liberdade, e pese embora a sua indiscutível nobreza, trata-se de uma faculdade de actuação ou intervenção posterior e complementar.

Na sua obra dedicada à filosofia trágica, e não obstante certas posições extremadas relativas à inelutabilidade e desresponsabilização no âmbito das acções humanas, das quais claramente divirjo, Clément Rosset apresenta uma leitura desta questão matricial que subscrevo por inteiro, mormente no contexto da opção trágica em geral e, em particular, no teatro de Anouilh:

C'est abusivement que nous étendons l'idée de la liberté à l'idée de la volonté et des valeurs: parce que nous avons besoin d'une certaine liberté d'action pour réaliser une valeur, n'allons pas croire que cette liberté est suffisante pour la réaliser et qu'elle est, par conséquent, source des valeurs. Ce serait là confondre, à la suite de Kant, l'idée de *liberté* avec celle de *libération*. J'emploie cette expression de liberté d'action dans un sens extrêmement vaste: est liberté d'action tout ce qui préside à l'éclosion d'une valeur, tout ce qui la permet, toute circonstance indispensable, non suffisante.³⁶³

Nesse sentido, protagonistas e personagens anouilhianos como Antigone e Hémon, Eurydice e Orphée, Frédéric (Roméo) e Jeannette, inicialmente empenhados na vida e na felicidade quotidianas concretizadas na vivência amorosa, evoluem diegeticamente, nas respectivas peças, para posições de descrença, antagonismo e repúdio desses valores iniciais, confluindo unanimemente na opção trágica.

Em consequência, irão negar a grandeza e dignidade da vida, desprezar a felicidade alcançável pelos seres humanos “demasiado humanos”, intolerável no seu prosaísmo filistino, nas concessões ao relativo e à corruptibilidade, na capitulação perante os

³⁶³ Cf. *id.*, *op. cit.*, p. 39.

malefícios do tempo, da fragilidade anímica, da cíclica estrutura do quotidiano, morna e resignada destinação da humanidade comum.

Ao analisar a dor de existir no teatro de Anouilh, Clément Borgal considera justamente que, para estes protagonistas trágicos,

Accepter, c'est capituler, pactiser, et par conséquent trahir. On ne compose pas avec le mal. Puisqu'il s'est insinué dans le monde, dans l'existence, jusqu'à se confondre avec la nature même du temps, une seule attitude reste digne, celle de la révolte, du refus – et le dédain profond, pour ne pas dire le sarcasme et la haine, à l'égard des faibles, incapables d'affirmer leur volonté de salut et de pureté. (...)

En amour, Eurydice cherche à se régénérer en échappant aux autres et au temps; Orphée essaie de fuir sa solitude. Pour l'un et pour l'autre, la déception sera la même. À la minute précise du paroxysme, les deux êtres qui s'aiment se fondront bien en un nouvel être qui ne connaîtra plus aucune des contingences de la vie ni de la nature. Mais le paroxysme passé, cette minute n'apparaîtra que comme une paranthèse, au-delà de laquelle rien n'est changé, tout demeure en l'état. Pour reprendre une expression d'Alain-Fournier, tout redevient la peine que c'était. Impossibilité radicale de la communion³⁶⁴.

Eurydice, como se sabe, acabará por deixar-se persuadir pelas razões anti-vitalistas de Orphée, por sua vez inebriado pelo discurso do misterioso Mr. Henri sobre a nobre raça dos heróis, personagens que, renunciando à fatalidade do mal de existir e à miragem de felicidade neste mundo, acolhem na morte voluntária a passagem para a eterna beatitude do que não perece nem se degrada. Por sua vez, Frédéric (Roméo), inicialmente defensor da vida, apologista dos seus encantos mesmo se frágeis, e do esforço humano para nela perseverar sem as grandes e destrutivas questões, deixar-se-á conduzir por Jeannette para a morte libertadora – também ele vulnerável às sombras de um passado que Jeannette crê

³⁶⁴ Cf. *id.*, *op. cit.*, pp. 50, 53-54.

irremível, e desencantado pela felicidade figurada na união com Julia, espécie de arquétipo da comum conjugalidade: exíguos sonhos, domesticadas alegrias, razoáveis desejos. Porém, ele e Jeannette haviam conhecido o inaugural assombro, o enlevo, a disrupção estrutural que poucos logram conhecer.

Talvez por esse mesmo motivo, regressar do milagre à normalidade dos dias, com as suas concessões, desconfianças e pequenas traições lhes tenha parecido irrealizável, como incumprível seria a vida prosseguindo o seu curso sem o outro, apesar das ilusões de uma quietude pontuada de certezas ou de um presente imutável, sem sonhos nem expectativas, sem fulgor nem grandeza.

Numa das sequências cênicas de maior intensidade lírica da peça, Jeannette inicia a despedida do único amor que a levara a sublimar-se, para se anular numa morte psicológica premonitória do suicídio.

Por seu lado, ao apartar-se de Roméo – o seu duplo solar e temerário –, Frédéric exprime-se ainda poeticamente na ânsia de celebrar e convocar os tranquilos despojos da existência quotidiana, se acolhida com simplicidade e sentido de medida.

Tal atitude pressupõe a aceitação pacífica da efêmera beleza do amor, da fulgurância por momentos concedida, à realidade. Aceitação ilusória, porém, que não terá concretização empírica, permanecendo pura futuração:

FRÉDÉRIC

J'ai mal encore, et rien n'est sûr. Mais il y aura un matin tout neuf, un matin sans souvenirs où je me lèverai avec le jour et où les choses auront repris leur place. Je retrouverai, surgis d'un mauvais rêve, la maison repeinte au bout de la rue, ma table noire auprès de la fenêtre à l'étude, les heures lentes avec l'ombre de l'église qui s'allonge sur la place et le sourire de Julia, comme une eau calme, le soir. Il y aura un jour où les êtres et les choses autour de moi ne seront plus éternellement question, mais certitude, réponse.

(...)

JEANNETTE, *doucement après un silence*

Vous aimez tant de choses sur cette terre. Elles vous répondront un jour ou l'autre. Patientez seulement un peu. Moi je hais le soir, je hais le calme, je hais l'été. Je n'attendrai rien.³⁶⁵

Com eloquente simplicidade, num ritmo deveras expressivo – a um tempo sincopado e “andante”, efusivo e “moderato” –, esta réplica de Jeannette sugere o afundamento na morte psicológica por hostilidade ou indiferença aos pequenos prazeres da existência, aos risos, à esperança, numa palavra, à futuridade.

Por outro lado, a par de Thérèse Tarde e Eurydice, Jeannette pertence a essa categoria de heroínas trágicas anouilhianas que descrevem da possibilidade de purificação relativamente a faltas e aviltamentos pretéritos, assumindo a disjunção maniqueísta: uma impureza constitutiva do ser, (caricatural e superlativa nas figuras paternas ou em antigos amantes), ou uma pureza gratuita e efémera, concedida a alguns eleitos em momentos epifânicos, normalmente associados à vivência de um amor ígneo, oblativo e irrepetível. À margem desses, vivendo uma tranquilidade sem sobressaltos nem questionamentos, figuram as personagens cuja virtude a vida simplesmente nunca pôs à prova – entre outras, Florent, Frédéric e Julia (esta última acabando todavia por revelar uma índole comum, ao ver ruir a sua felicidade meticulosamente exígua e auto-satisfeita).

Eis por que a purificação, enquanto processo de natureza ético-espiritual de maior ou menor amplitude, acompanhado de consciencialização introspectiva, é um bem de que tais personagens não dispõem, convictas somente da pureza ou impureza como efeito de intradeterminações inalcançáveis pela vontade ou a liberdade.

Partindo da conhecida obra de Jankélévitch sobre as categorias do puro e do impuro, escreve Sylvain Matton:

³⁶⁵ Cf. *Roméo et Jeannette*, ed. cit., pp. 335-336.

Reste qu'on peut se demander dans quelle mesure l'éthique réussit à penser effectivement la pureté elle-même. Ce que pense l'éthique, c'est en effet moins la pureté que la purification, c'est-à-dire, encore une fois, l'impureté. L'éthique se borne à nous enseigner qu'il nous faut nous débarrasser des souillures morales, nous délivrer des vices, des péchés, si nous voulons être purs. Le point de vue éthique reste donc négatif et en cela ne paraît pas dépasser le point de vue empirique. (...) On entre véritablement dans la sphère de l'éthique lorsque la pureté n'est plus le simple négatif de l'impur impensé, mais une pensée de la pureté: la pureté morale est pour ainsi dire la pureté empirique purifiée et comme transmutée dans le creuset de la conscience.³⁶⁶

Face à impossibilidade de remir definitivamente os estigmas do passado e/ou transcender características essenciais intradeterminadas, estas protagonistas, como aliás Orphée, a fim de salvaguardar a pureza e eternidade do amor que acima de tudo prezam, preferirão sepultar-se vivas nos compromissos assumidos na existência pretérita ou mesmo (pense-se em Antigone e Jeannette) renunciar à vida, perpetrando suicídio.

Trata-se sem dúvida de opções trágicas, quer pela descrença na vida que em si mesmas consagram, quer por serem portadoras de morte (física ou não).

Contudo, o que determinam claramente, uma vez mais, estas opções trágicas não foi o livre arbítrio dos seus protagonistas perante duas proposições possíveis de uma

³⁶⁶ Cf. *id.*, apud AA.VV., *La Pureté. Quête d'absolu au péril de l'humain*, in *Autrement*, ed. cit., p. 21. Considere-se, ainda, a seguinte reflexão de André Comte-Sponville: "Il arrive que l'amour, le plaisir ou la joie nous libèrent quelque peu de nous mêmes, de notre avidité, de notre égoïsme, il se peut même (il nous semble l'avoir parfois expérimentée ou pressenti) que l'amour purifie l'amour jusqu'à ce point peut-être où le sujet se perd et se sauve, quand il n'y a plus que la joie, quand il n'y a plus que l'amour (l'amour "libéré de toute appartenance", dit Christian Bobin), quand il n'y a plus que tout, et la pureté de tout. "La béatitude, disait Spinoza, n'est pas le prix de la vertu, mais la vertu elle-même; et cet épanouissement n'est pas obtenu par la réduction de nos appétits sensuels, mais c'est au contraire cet épanouissement qui rend possible la réduction de nos appétits sensuels". C'est la dernière proposition de l'*Éthique*, et cela dit assez le chemin qui nous en sépare. Mais ce chemin, fût-il de turpitudes, est pur déjà au regard pur." (cf. *id.*, *ibid.*, pp. 40-41). Para estes heróis anouilhianos, porém, parece não haver caminho possível, e por esse motivo se perdem logo depois de terem iniciado a sua salvação.

disjunção, mas antes o imperativo de um valor irrenunciável, mais poderoso do que a natural preservação da vida e, em consequência, vulnerável na exposição à desdita e à morte.

Esse imperativo maior – Deus, o Amor, a Pureza ou a Eternidade – é a sua transcendência, actuando nas manifestações da vontade operativa como verdadeira Necessidade interior, determinada pelos conteúdos éticos/metafísicos da consciência individual.³⁶⁷

Tal opção trágica é claramente assumida a partir de uma situação de disjunção exclusiva, ou seja, aquela em que um só dos termos é passível de escolha pelos protagonistas em causa. O outro termo é implicitamente excluído por incompatibilidade com os perfis caracterológicos e os conteúdos valorativos da consciência atrás identificados.

Existem múltiplas situações e sequências cénicas, de entre as peças em análise, que constituem notáveis e expressivas figurações desta perspectiva hermenêutica. Veja-se, por exemplo, Thomas More, Thomas Becket e Jeanne d’Arc, nas situações cénicas em que muito claramente a opção trágica pela morte é, para eles, a única alternativa à traição dos seus imperativos de consciência, sem prejuízo das fragilidades da natureza sensível e do apego humano aos entes queridos e à alegria de viver:

³⁶⁷ Henri Gouhier designa essa Necessidade da ordem do transcendente por “fatalidade”, própria das tragédias ou obras trágicas: “Une nécessité transcendante, c’est clair, transcende une existence qui ne l’inclut pas dans sa nature. Les déterminismes dont le déclenchement produit le raz de marée ne transcendent pas les vagues qu’ils soulèvent (...) on peut dire que la cause est extérieure à l’effet, non qu’elle lui est transcendante: cause et effet appartiennent au même système matériel qui constitue notre univers. La relation qui correspond au mot transcendance implique une certaine différence d’ordre (...) Il n’y a donc transcendance de la nécessité que par rapport à un être libre” (cf. “Tragique et liberté”, *op. cit.*, p. 49. Embora no essencial subscreva Gouhier, pelos motivos já apresentados considero serem os conteúdos de consciência, aliados à vontade, que presidem às atitudes, opções, acções, e não a liberdade desincarnada, pura ideação ou território virgem, sem referências empíricas e marcas axiológicas. Na minha perspectiva, tal liberdade não existe, pelo menos enquanto potência operativa. Existirá, como pretendeu Kant, no pleno transcendental, mas ainda assim trata-se de um postulado, sem demonstração possível.

THOMAS MORE

Eh bien, je me réjouis, mon fils, d'avoir culbuté le démon qui m'incitait à la prudence, de si belle sorte, et d'être allé si loin avec ces Lords que je ne pourrais plus jamais reculer maintenant sans me couvrir de honte...

RUPERT, *sourdement après un silence*

J'ai peur pour vous, père.

THOMAS MORE, *gaiement*

Moi aussi j'ai passé la nuit à avoir peur, fils Rupert. Je n'ai pas tellement de courage, tu sais. Mais ce matin que c'est fait je n'ai plus peur. C'est merveilleux d'être arrivé dans cette clairière inondée de lumière, au bout de sa peur... On est un homme libre...

(...)

Pourtant, mon Dieu, votre vie est bonne et je l'accepte. Et l'enfant qui s'appelle Espérance me tient la main, dans mon interminable promenade de bête entre ces murs...

(...)

LA VOIX DE RUPERT

Quand Sir Thomas Pope, juge ordinaire qui avait été son très bon ami et qui était chargé de l'avertir de la part du Roi et de son Conseil qu'il devait subir le supplice ce matin-là, ouvrit la porte de la cellule pour le prier de se préparer à la mort, il le trouva calme et détendu.³⁶⁸

Idênticos propósitos, determinação e serenidade, após a vitória sobre os receios da frágil natureza, surgem figurados em Becket, no final desse belíssimo monólogo orante dirigido a Deus; pouco tempo depois, na do sacrifício cruento que lhe consagra como penhor da Sua magnificência e bondade, Becket testemunhará eloquentemente a conversão de alma que nele determinou a opção trágica:

BECKET

(...) Vous êtes aussi le Dieu du riche et de l'homme heureux, Seigneur, et c'est là votre profonde justice. Vous n'avez pas détourné Votre regard de celui qui a tout eu en naissant. Vous ne l'avez pas abandonné seul, dans son piège de facilité. Et c'est peut-être lui Votre brebis perdue... Les

³⁶⁸ *Op. cit.*, pp. 84-85, 125, 153.

pauvres et les mal tournés ont reçu trop d'avantages au départ. Ils débordent de Vous. (...) Sous la couronne ou sous la croûte, Vous découvrez le même orgueil, la même vanité, la même petite préoccupation satisfaite de soi.

(...) Je quitterai ce couvent où tant de précautions Vous entourent. Je reprendrai la mitre et la chape dorée, la grande croix d'argent fin et je retournerai lutter à la place et avec les armes qu'ils Vous a plu de me donner. (...) Pour le reste, que Votre volonté soit faite!³⁶⁹

Por seu lado, Jeanne d'Arc, ao declarar a sua própria sentença de morte com a renúncia à abjuração e a recusa de uma existência obscura e humilhada – pelo cepticismo condescendente dos seus juízes e o rancor da população -, reconhece não sem altivez, perante o conde de Warwick, pertencer a uma raça rara entre os humanos: aquela que recusa os exíguos horizontes da existência comum, plácida, segura e aut centrada, sem missão ou desígnio de transcendência.

Essa outra raça, a dos heróis, já anteriormente caracterizada, é também com real altivez reclamada por Antigone, perante as deploráveis opções alternativas que Créon, céptico, patriarcal e paternalista, lhe apresentara para a resgatar à condenação capital.

Essa índole heróica, que com maior ou menor espectacularidade marca estes protagonistas, contribui inequivocamente para acentuar a magnitude da Necessidade transcendente na existência de cada um, ou seja, o vínculo essencial e determinante que se estabelece entre tal Necessidade e as opções trágicas por eles assumidas, incluindo o seu termo paroxístico ou a morte.³⁷⁰ É nesse sentido que deve ler-se a atitude cénica de

³⁶⁹ Cf. *op. cit.*, ACTE III, pp. 259-260.

³⁷⁰ Inspirado na hermenêutica do trágico proposta por H. Gouhier, Ion Omesco explicita com acuidade a intrínseca relação existente, na situação trágica, entre transcendência, necessidade e morte: « Pour la théorie du tragique, transcendant et nécessité s'équivalent. Car, d'un côté, un transcendant non nécessaire, avec lequel notre existence ne fût pas en rapport de subordination absolue, cesserait d'être tragique. D'autre part, il est impossible de concevoir une nécessité qui ne soit pas transcendante, qui n'aille au-delà de l'exemple sensible par lequel elle se manifeste. (...) La nécessité d'État qui s'impose par-delà les particuliers, l'Empire romain qui transcède [*sic*] Titus et tous les Romains, le code de l'honneur et les interdits de la religion n'appartiennent-ils pas au

Jeanne d'Arc, pouco antes de ser supliciada, erguendo no horizonte o seu voo de heroína solitária mas ungida por Deus:

Elle se dresse et appelle

Messire saint Michel ! Sainte Marguerite ! Sainte Catherine ! Vous avez beau être muets, maintenant, je ne suis née que du jour où vous m'avez parlé. Je n'ai vécu que du jour où j'ai fait ce que vous m'avez dit de faire, à cheval, une épée dans la main ! C'est celle-là, ce n'est que celle-là, Jeanne ! Pas l'autre, qui va bouffir, blêmir et radoter dans son couvent – ou bien trouver son petit confort – délivrée... Pas l'autre qui va s'habituer à vivre... Vous vous taisiez, mon Dieu, et tous ces prêtres parlaient en même temps, embrouillant tout avec leurs mots. Mais quand vous vous taisez, vous me l'avez fait dire au début par Monseigneur saint Michel, c'est quand vous nous faites le plus confiance. C'est quand vous nous laissez assumer tout seuls.

Elle se redresse soudain grandie

Hé bien, j'assume, mon Dieu ! Je prends sur moi ! Je vous rends Jeanne ! Pareille à elle et pour toujours ! Appelle tes soldats, Warwick, appelle tes soldats, je te dis, vite ! Je renonce à l'abjuration, je renonce à l'habit de femme, ils vont pouvoir l'utiliser leur bûcher, ils vont enfin l'avoir leur fête !³⁷¹

Marcada embora por uma transcendência de débil relação com a divindade, é em idêntica atitude cénica que Antigone defronta Créon, repudiando o conformismo sensato mas cinzento e sem grandeza que aflora em suas réplicas e conselhos vãos acima de tudo porque inadequados à índole absoluta e aos horizontes tendencialmente infinitos de Antigone:

tragique ? Certes. Mais cette appartenance répétons-le, est étroitement liée au provisoire de notre existence. C'est notre fin future qui rend tragiques les tabous ; la quantité de mort dont ils sont chargés. Si Titus se refait une vie après s'être séparé de la reine, la comédie prend le dessus. Si, au contraire, la vie de Titus reste définitivement brisée, vide et dépourvue d'avenir, comme la fin de la pièce nous le laisse croire, le tragique reprend ses droits. Au théâtre, selon nous, mort, transcendance et nécessité signifient une seule et même chose. » Cf. *id.*, *op.cit.*, p. 109.

³⁷¹ Cf. *L'Alouette*, ed.cit., p. 132

ANTIGONE

(...) Je vous parle de trop loin, maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre.

(...)

Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et cette petite chance, pour tous les jours, si on n'est pas trop exigeant. (...) Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir.

(...)

Comme mon père, oui ! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu'au bout. Jusqu'à ce qu'il ne reste vraiment plus la petite chance d'espoir vivante (...) votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir !

(...)

Papa n'est devenu beau qu'après, quand il a été bien sûr, enfin, qu'il avait tué son père, que c'était bien avec sa mère qu'il avait couché. Et que rien, plus rien, ne pouvait le sauver. Alors, il s'est calmé tout d'un coup, il a eu comme un sourire, et il est devenu beau. C'était fini. Il n'a plus eu qu'à fermer les yeux pour ne plus vous voir ! Ah ! vos têtes, vos pauvres têtes de candidats au bonheur !³⁷²

Ao optarem pela morte, perpetrada ou não por suicídio, as personagens trágicas anouilhianas envergam com orgulho e fulgurância a sua túnica inconsútil, numa atitude evocadora de memoráveis heróis românticos, melancólicos ou arrebatados.

Estamos longe dessas personagens lamentosas que clamam o seu infortúnio em atitudes cénicas desmedidas e patéticas, acreditando ser vítimas de um destino nefasto enviado por uma entidade inelutável. Pelo contrário, e em sintonia com a leitura hegeliana da exposição responsável e voluntária do herói trágico à sua destinação (cf. supra, Parte II, cap.1), estamos perante personagens às quais um complexo agregado de factores – carácter, sentimentos, valores éticos-metafísicos – confere um *ethos* trágico potencialmente

³⁷² Cf. *Antigone*, ed.cit., pp. 187-189

exposto à incompreensão, à solidão e ao sofrimento extremos, consumando-se normalmente na morte.

Porém, solidão e incompreensão decorrem nele de uma plenitude de ser, não de uma carência, de uma existência afirmando-se soberana, não súbdita, de uma superior Necessidade, não de uma contingência ou arbitrariedade.

No seu limite e paroxismo, em momentos de singular beleza e magnitude, ela funde-se no sublime.

Soberania incoercível “do existente sobre o existir, do sujeito sobre a sua existência” – como pensa Levinas - ela requer na sua unicidade, na unidade harmoniosa entre existente e existência, uma excepcional coesão entre o ser e a sua verdade fundamentada em convicções de ordem não apenas ética mas também mística, porquanto se trata literalmente de morrer pelo invisível ou o irrealizável no devir, situando-se por vezes além do bem e do mal.

Tal soberania requer ainda uma singular modalidade de solidão, edificadora e exultante mesmo quando visitada por sentimentos de abandono e desespero.

Jeanne d’Arc, Antigone, Thomas More, Thomas Becket e, em diferentes graus, Thérèse Tarde, Médée e Orphée, são personagens que figuram cenicamente as características acima referidas e heróis trágicos de pleno direito.

La solitude est l’unité même de l’existant, le fait qu’il y a quelque chose dans l’exister à partir de quoi se fait l’existence. Le sujet est seul, parce qu’il est un. Il faut une solitude pour qu’il y ait liberté du commencement, maîtrise de l’existant sur l’exister, c’est-à-dire, en somme, pour qu’il y ait existant. La solitude n’est donc pas seulement un désespoir et un abandon, mais aussi une virilité et une fierté et une

souveraineté. Traits que l'analyse existentialiste de la solitude, menée exclusivement en termes de désespoir, a réussi à effacer (...).³⁷³

Em suma, o que Schopenhauer concebeu relativamente ao ser humano em geral, com maior rigor se aplica ao sujeito/protagonista trágico, pois ele nunca quer indiferente ou arbitrariamente uma via ou outra, uma coisa ou o seu contrário.

Não é a liberdade, pretensamente autónoma, que rege a orientação da vontade, antes o carácter aliado ao poder determinante dos motivos.

Deste modo se possibilita no sujeito trágico a conciliação de sentimentos por vezes assaz conflituais, porquanto carácter, consciência, vontade, liberdade e opções se volvem consonantes com acções e atitudes.

O carácter é a essência plenamente reconhecida, constante e imutável, de uma vontade individual. Ora, como esse carácter é, para qualquer acção, um factor tão necessário como o motivo, compreende-se, deste modo, o sentimento que nos atesta que todos os nossos actos emanam de nós mesmos, e desta afirmação “eu quero”, que acompanha todas as nossas acções, em virtude da qual, cada um deve reconhecê-las como suas, e aceitar a responsabilidade moral disso.

Reencontramos aqui o “eu quero, e apenas quero o que quero”, que encontrávamos mais acima, no exame do testemunho da consciência, e que induz em erro o senso comum até fazê-lo sustentar obstinadamente *a existência de uma liberdade absoluta do fazer ou não fazer, de um liberum arbitrium indifferentiae*.³⁷⁴

³⁷³ Cf. E. Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, P.U.F. “Quadrige”, 1994, p.35.

³⁷⁴ Cf. A. Schopenhauer, *Contestação Ao Livre-Arbitrio* (trad. do al. por Lurdes Martins), Porto, Rés- Editora, 2002, p. 115, *et passim*. Atente-se ainda neste passo de Schopenhauer: “O Homem é capaz de deliberação e, em virtude desta faculdade tem, entre diversos actos possíveis, uma escolha mais vasta do que o animal. Para ele, há nisso uma liberdade relativa, porque se torna independente da opressão imediata dos objetos presentes, à acção dos quais a vontade do animal é absolutamente subjugada. O Homem, pelo contrário, determina-se independentemente dos objetos presentes, segundo as ideias, que são *os seus próprios motivos*. Esta liberdade relativa é apenas, na realidade, o livre-arbitrio, tal como o entendem as pessoas instruídas, mas pouco habituadas a ir ao fundo das coisas: elas reconhecem, com razão, nesta faculdade, um privilégio exclusivo do homem sobre os animais. Mas esta liberdade é apenas *relativa*, porque nos livra da opressão dos objetos presentes,

Daí decorre também que na maioria das situações cénicas autenticamente trágicas, e em todas estas em apreço no teatro de Anouilh, a responsabilidade das opções, atitudes e acções dos protagonistas em si mesmos reside, tal como a imputabilidade dos seus erros (quando existam) e o inderrogável desenlace trágico da diegese.

Corolário e cúpula da arquitectura dramática nela desenhada, a catástrofe é menos criação autoral do que efeito da própria essência do herói trágico, seu património comum e seu legado. Com a perspicácia demolidora que o caracteriza, Cioran tece a este propósito uma análise comparativa entre o herói trágico e a personagem romanesca (em geral), na sua relação com o infortúnio e o autor:

Ao lado do herói trágico, cumulado pela adversidade, seu bem de sempre, seu património, a personagem romanesca surge como alguém que aspira à ruína, um pobre do horror, muito preocupado com a sua perda, a tremer por não a conseguir. Incerto quanto ao seu desastre, sofre com isso. Não há necessidade alguma na sua morte. O autor, tal é a nossa impressão, poderia salvá-lo (...). A tragédia, essa, desenrola-se num plano, se assim posso dizê-lo, absoluto: o autor não tem qualquer influência sobre os seus heróis; limita-se a ser seu servidor, seu instrumento; são estes que governam e que o intimam a redigir o processo verbal dos seus factos e dos seus gestos. *Reinam* até mesmo nas obras a que servem de pretexto. E essas obras parecem-nos realidades independentes, quer do escritor, quer dos cordelinhos da psicologia!³⁷⁵

como é *comparativa*, quando nos torna superiores aos animais. Ela apenas faz modificar a *maneira* como se exerce a motivação, mas a *necessidade* da acção dos motivos não é de modo nenhum suspensa, nem mesmo diminuída.” (Cf. *ibid.*, p.47) Veja-se também a penetrante análise de Fernando Savater à originalidade desta problemática no pensamento schopenhaueriano, em *Convite à Ética*, ed. cit., pp. 44-45. Enfim, e não obstante a existência de certos postulados comuns, bem diversas são as posições de Spinoza, excessivamente decalcadas nos determinismos da Natureza e sua inelutável necessidade. Veja-se B. Spinoza, “De la Servitude de l’Homme ou des Forces des Affections”, chap. XXXII *et passim*, in *Éthique, Oeuvres*, III, Paris, GF-Flammarion, 1965.

³⁷⁵ Cf. Cioran, *A Tentação de Existir*, ed.cit., p.106. As reflexões de J-M. Domenach convergem, sob vários aspectos essenciais, nas de Cioran. Veja-se Domenach, “Destin et liberté”, *op. cit.*, pp.32-45.

A análise de Cioran converge de modo assaz significativa com a leitura diferencial que o próprio Anouilh fazia das personagens trágicas e das personagens do drama, quer na sua relação com o infortúnio, quer na sua autonomia ou dependência face à instância autoral. Tal leitura está bem patente na peça *Antigone*, mediatizada pelo Coro com o distanciamento que lhe é próprio: a personagem trágica é aquela cuja essência inscreve em si mesma e no seu estar-no-mundo a Necessidade da destinação trágica, sem prejuízo da aparente determinação externa dos acontecimentos cénicos.

LE CHOEUR

(...) C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr...

Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. Ou est tous innocents en somme ! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier – pas à gémir, non, pas à se plaindre, - à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. Et pour rien : pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois.³⁷⁶

Não se trata, pois, de se debater para se libertar ou minorar o óbice da Necessidade trágica, mas tão-só de a perscrutar, aceitando a sua inscrição numa vontade maior, sem sinais de tibieza ou rendição, não obstante as refractárias vozes da sensibilidade cuja manifestação amplia o *pathos* trágico. Tais personagens, só da Transcendência reconhecem

³⁷⁶ Cf. *id.*, *ib.*, pp. 160-161.

a soberania, independentemente de a sua origem ser interior ou de ordem cósmica. Em sua presença, somente, declinam a íntima, irredutível realeza. Perante ela, mesmo os pretensos vencedores do mundo saem vencidos, abandonados ao vazio que recobre a descrença ou o cinismo. É esse o alcance do fundo e quase cósmico sentimento de malogro, injustiça ou vazio experimentado amiúde pelas personagens anouilhianas que contracenam com os heróis trágicos, personagens essas movidas por um pragmatismo céptico ou cínico, honesto ou malsão, mas sempre de matriz pessimista no tocante às virtualidades do humano.

Tal sentimento manifesta-se claramente nos reis de Inglaterra e de França, face a Becket; em Cauchon e Warwick, confrontados com Jeanne d'Arc; em Lucieu e Le Père, relativamente a Jeannette e Frédéric; em Henri VIII e Lord Ausley, perante Thomas More; enfim, em Créon, diante de Antigone e Hémon - apologistas da morte enquanto salvaguarda de irrenunciáveis horizontes de beleza e incorruptibilidade.

O próprio Créon o reconhece diante do Coro, e Hémon, ao despedir-se com desdém da vida que seu pai representa e preserva:

LE CHOEUR

Ne laisse pas mourir Antigone, Créon ! Nous allons tous porter cette plaie au côté, pendant des siècles.

CRÉON

C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle c'était de refuser et de mourir.

(...)

HÉMON

Crois-tu que je pourrai vivre, moi, sans elle ? Crois-tu que je l'accepterai, votre vie ? Et tous les jours, depuis le matin jusqu'au soir, sans elle ! Et votre agitation, votre bavardage, votre vide, sans elle.³⁷⁷

³⁷⁷ Cf. *Antigone*, pp. 191, 193.

Antigone, sabemos já, interiorizara arquétipos do humano absolutizantes mas também irreduzíveis, pelo que a decepção relativa à sua integração no devir se repercutirá, inexoravelmente, no colapso da existência.

Assim, a sua morte é sem dúvida Necessária, corolário indefectível de uma recusa do relativo e do contingente na sua manifestação entitativa.

É um vazio semelhante, uma idêntica, impura felicidade quotidiana, tecida de pequenas traições, capitulações e fraquezas que Jeannette recusa partilhar com Frédéric-Roméu, da vida comum e de si mesma irrecuperavelmente desencantada ou descrente, após haver conhecido as epifanias do Amor. Céptica quanto às suas próprias virtualidades como ser humano que o Amor já não transfigura, acabará por exaltar as virtudes lustrais, purificadoras do imenso mar, berço dessa morte que eterniza a vida nos seus mais plenos momentos, se generosamente lhe forem confiados.

JEANNETTE

Mais si vous voulez, pour que cela ait tout de même duré toujours, ce que je peux ce soir, c'est mourir avec vous.

(...)

La mer est si propre avec ses grandes vagues qui lavent tout.³⁷⁸

Para os protagonistas trágicos anouilhianos, bem como a maior parte dos heróis que figuram no teatro trágico, a morte é antes de tudo acontecimento de consciência e vontade, determinado por convicções ou modelos ideais do existir, para além da sua dimensão extradeterminada, efeito de uma necessidade exógena do foro público ou privado.

A morte é igualmente investida de poder de amplificação de sentido, constituindo-se magnitude de valor relativamente à vida, se na sua vulnerabilidade ou deliquescência

³⁷⁸ Cf. *Roméu et Jeannette*, pp. 341-342

esta deixa de garantir o pacto de confiança que todo o sujeito da existência deve manter com o existir. Ela testemunha a rejeição do deletério como possibilidade já excessivamente próxima, já ameaçadora, recusa activa da degradação do que constitui o fulgor, a integridade, a grandeza do devir do ser na existência, na ausência dos quais esta se converte em pura defectividade sem Rosto.

A opção trágica pela morte, mesmo naqueles raros protagonistas que mantêm a sua existência física e social (em Anouilh, apenas Thérèse Tarde e, inicialmente, Eurydice e Jeannette), não decorre de uma atitude niilista, negação em absoluta e definitiva descrença da vida e do seu além, antes consentânea com a categoria do paratrágico, suas atmosferas e personagens.

Confrontados com a ideia de morte, amadurecem-na no seu íntimo, dela se apropriam incorporando-a no seu húmus como raiz e floração, numa atitude radicalmente oposta à da personagem comum (e do comum existente), o qual alienando-a, ignorando-a, conjura a sua inevitabilidade como destinação inominável que indefinidamente se suspendesse no tempo, iludindo a natural impassibilidade do seu estar-aí.³⁷⁹

Para o protagonista trágico, ainda quando destituído da aura de fortaleza e intrepidez que o conceito de “herói” tradicionalmente incluía, a morte assegura a legitimação transcendente de valores que, por diferentes motivos, a vida deixou de poder honrar ou até viabilizar. Para ele, entre outras virtudes, trata-se de

³⁷⁹ Max Scheler reflectiu profundamente sobre as implicações do rasuramento da morte na consciência hodierna, reflexões que explicam em diversos pontos a estranheza da mentalidade comum face à relação do espírito trágico com a morte, mormente se auto-infligida. Cf. Scheler, *Mort et Survie*, ed.cit., pp. 38-51. Por seu lado, escreve Levinas: “A relação com a morte é percebida na tragédia, que não é simplesmente um género literário, mas o lugar onde o sentido tem lugar. O que é real está votado à destruição pelo próprio saber que tem da realidade: o saber é ambíguo e leva o herói à perdição. Será legítimo interpretar a morte como o retorno ao fundo? Será este à medida da morte? Como é que um tal fundo, um tal *Urgrund* das coisas pode ser pensado? (cf. E. Levinas, *Deus, a Morte e o Tempo*, apres. e trad. por Fernanda Bernardo), Coimbra, Ed. Almedina, 2003, p. 107.

Acima de tudo não recear a destruição física, não retroceder ante aquilo que deve e pode ser feito, não se submeter ao que é estranho e injustamente hostil, não querer engrandecer-se com a humilhação do outro (...)

[Porque] No símbolo do herói recuperamos a intuição carnalizada daquilo que é a adequação ética. Não se trata da correcta aplicação de uma norma, nem de um exercício de automortificação, nem tão-pouco de um deixar-se levar (nem para cima, devido à graça divina, nem para baixo, devido a impulsos em cuja programação são cúmplices discordantes Eros e Tanatós). É um descobrir-se e um escolher-se a si próprio: um atrever-se a ser plenamente, *racionalmente*, quem já se é.³⁸⁰

Nenhuma moral meramente sociológica e eudemónica pode anular essa nobreza maior de que a morte se reveste, se perspectivada para além de facto biológico e antropológico, e ainda que a crença numa vida *post-mortem* não seja claramente admitida ou pressuposta, como acontece em Jeannette e Frédéric-Roméo, em Médée e com o próprio par Antigone-Hémon.

Uma tal nobreza, plenamente reconhecida por algumas personagens das peças em estudo, merecerá da parte do rei Créon a mais bela e pungente homenagem, ao sepultar lado a lado os corpos jacentes de Antigone e Hémon e ungidos pelo sangue deste último – amantes que a morte volveram em câmara nupcial de um enlace infindável, imune às erosões que o tempo e a finitude tristemente revelam.

LE MESSAGER

(...)

Puis soudain il se dresse, les yeux noirs (...) il regarde son père sans rien dire, une minute, et, tout à coup, il lui crache au visage, et tire son épée.

Créon a bondi hors de portée. Alors Hémon le regarde avec ses yeux

³⁸⁰ Ver F. Savater, “O herói como projecto moral”, in *O Conteúdo da Felicidade*, ed.cit; cf. passos transcritos, pp. 80, 85.

d'enfant, lourds de mépris, et Créon ne peut pas éviter ce regard, comme la lame.

Hémon regarde ce vieil homme tremblant à l'autre bout de la caverne et, sans rien dire, il se plonge l'épée dans le ventre et il s'étend contre Antigone, l'embrassant dans une immense flaque rouge.

CRÉON, *entre avec son page*

Je les ai fait coucher l'un près de l'autre, enfin! Ils sont lavés, maintenant, reposés. Ils sont seulement un peu pâles, mais si calmes. Deux amants au lendemain de la première nuit. Ils ont fini, eux.³⁸¹

Por outro lado, importa aqui recordar a notável problematização da morte em Henri Gouhier, partindo das diferentes modulações que ela assume, se perspectivada com dramaticidade ou tragicidade.

La mort cesse d'être dramatique quand s'évanouit le mystère que l'existence de la personne ajoute à l'épisode biologique. Mais la certitude métaphysique ou religieuse d'une autre vie ne produit-elle pas le même effet que la certitude contraire? (...) Ainsi, mort totale et immortalité impliquent, l'une comme l'autre, effacement du dramatique, mais, dans le second cas, le mouvement s'opère toujours au profit du tragique.

(...) Si le tragique manifeste la présence d'une transcendance, l'immortalité crée une situation où le dramatique est comme absorbé par le tragique.

(...) Dans le *Requiem* de Fauré, où l'émotion s'intensifie par l'élimination du dramatique, les uns reconnaîtront la sérénité du sage que n'effleure même plus la pensée de sa finitude, les autres, la tendresse confiante de l'âme ouverte à la lumière.³⁸²

Nesse sentido, uma dramática da morte, com figurações e cenarizações que realcem o *pathos* de um sujeito em processo de dilaceração, ou uma lírica da morte, expondo um eu

³⁸¹ Cf. *Antigone*, pp. 203-204.

³⁸² Cf. Gouhier, *op. cit.*, pp. 94-96.

íntimo em flébil aquiescência, puro sofredor acolhendo sem conflitualidade o fim próximo, não contém a essência da morte trágica, que do trágico é também morada última.

Dela afirmou justamente André Bonnard:

La mort elle-même – suprême argument dont disposent les dieux pour réduire l’homme au silence – le héros ne la reçoit d’autrui que pour se l’approprier. Il n’est nullement sa victime. C’est lui qui s’avance vers elle et la choisit. Il la préfère au déshonneur: il lui donne un sens moral (...) Elle n’est pas le signe de son échec, mais le chef-d’oeuvre de son courage (...) Retranché d’un monde dont la loi n’est pas la sienne, l’homme n’est pas sur la terre un étranger sans patrie. L’héroïsme aussi est une patrie.³⁸³

Na verdade, trata-se de um mundo que se não reje pelas suas categorias éticas ou metafísicas e, noutros casos, um mundo de relatividade e evanescência onde nenhuma infinitude se sustém, a não ser nos efémeros tempos do enlevo amoroso ou no juvenil idealismo que a realidade atraiçoa.

Os heróis trágicos anouilhianos sairão do primeiro pela pena de morte, induzida por suas próprias opções e atitudes; do segundo, evadem-se pela mão do suicídio, mão de pórfiro, opção que de modo algum constitui um manifesto niilista contra a vida, o amor ou a verdade, antes manifestação extrema de repúdio da existência como puro devir fáctico, sustentada num pragmatismo prosaico e hostil a ideias e transcendências, profundamente céptico no tocante às potencialidades humanas de real transformação do ser-no-mundo.

Com efeito, as personagens comuns constituintes do contexto familiar e social dos protagonistas trágicos (analisadas em III.2) figuram, em estilo rudimentar ou elaborado, esse pragmatismo descrente e sem brilho, anódino ou vulgar, laborioso ou hedonista.

³⁸³ Cf. Bonnard, *La tragédie et l’homme*, ed. cit., pp. 206-207.

Noutros casos, é o seu alheamento em cómodas e rarefeitas atmosferas burguesas que as preserva da violência do real: é o caso de Florent e seus familiares (em *La Sauvage*) e de Frédéric e Julia (em *Roméo et Jeannette*).³⁸⁴

Na feliz expressão de W. Benjamin, *a morte alastra no herói trágico*, tal como a vida e os seus actos, diríamos, alastram na existência [e na personagem] comum.

Em idêntico sentido, G. Lukács afirmara que “também a escolha da morte pelo homem trágico... é um heroísmo só aparentemente heróico, só assim visto de um ponto de vista humano e psicológico; os heróis moribundos da tragédia – escrevia há pouco tempo um jovem autor trágico – estão mortos muito antes de morrerem”³⁸⁵

Este morrer antes da morte é a sua disponibilidade íntima por excelência para transcender o desiderato inerente a todas as vidas, ou seja, a disposição natural para perseverar na existência, independentemente do valor que lhe é atribuído (algo semelhante ao *conatus* spinoziano ou à *Vontade* schopenhaueriana).

Uma tal disponibilidade e a sua ulterior consumação na morte situam-se, assim, nos antípodas da negação niilista, mesmo quando os seus protagonistas optaram pelo suicídio, pois só o que em si guarda magnos desígnios e incomuns esperanças pode chegar a preferi-los à própria vida, se esta os não puder cumprir.

Semelhantemente, as personagens suicidas anouilhianas não transpõem os umbrais da morte submersas no puro nada, na integral descrença; ao buscarem na morte antecipada a mais plena realização da sua essência, em todas se revela um fundo desencanto da vida nas limitadas possibilidades de realização desses desígnios, naturalmente inspirados em arquétipos próprios de destinos maiores.

³⁸⁴ Sobre as variações da evasão no teatro de Anouilh, e em particular o suicídio, veja-se Rachel Juan, “De l’oubli à la mort”, *op. cit.*, pp. 82-86.

³⁸⁵ Sobre a relação do herói trágico com a morte, veja-se W. Benjamin, *op. cit.*, pp. 113-120. O excerto acima transcrito pertence à obra de G. Lukács, *Die seele und die Formen. Essays [A Alma e as Formas. Ensaaios]*. Berlim, 1911, p. 342; cit. por Benjamin, *op. cit.*, p. 117.

Simultaneamente, porém, a sua imperecível demanda de absoluto – Camus designou-a por “intempérance d’absolu”³⁸⁶ – entrevê na morte acarinhada a possível via de abertura ao conhecimento dessa outra dimensão, só alcançada na existência finita sob a forma de esboços ou aparências.

Esta incompletude convertera-se progressivamente em angústia e sentimento de privação de algo essencial, o *nihil privativum* que Schopenhauer (como vimos em II.1) situara na base da abdicação do “querer-viver” ou da vontade de pertença aos intermináveis ciclos de desejo-medo, esperança-dor, alegria-desencanto constituintes da humana condição. Exceptuavam-se, naturalmente, os casos de místicos e santos que logravam ascender a um estado de beatitude e união com o divino, em si mesmo neutralizante desses ciclos de ilusão e privação.

Mais détournons notre regard de notre propre indigence et de l’horizon clos qui nous enferme : considérons ceux qui se sont élevés au-dessus du monde (...) maintenant ils n’attendent plus qu’une chose, c’est de voir la dernière trace de cette volonté s’anéantir avec le corps même qu’elle anime; alors, au lieu de l’impulsion et de l’évolution sans fin, au lieu du passage éternel du désir à la crainte, de la joie à la douleur, au lieu de l’espérance jamais assouvie, jamais éteinte, qui transforme la vie de l’homme, tant que la volonté l’anime, en un véritable songe, nous apercevons cette paix plus précieuse que tous les biens de la raison, cet océan de quiétude, ce repos profond de l’âme, cette sérénité inébranlable,

³⁸⁶ Vejam-se as relevantes interpretações de Camus relativamente ao niilismo decorrente da crença e não do cepticismo, na obra *L’Homme Révolté* (Paris, Gallimard, 1960, sobretudo pp. 128-132). Atente-se, designadamente, neste passo: “Chaque fois qu’elle [la révolte] accepte aveuglément ce qui est, et qu’elle crie le oui absolu, elle tue. La haine du créateur peut tourner en haine de la création ou en amour exclusif et provocant de ce qui est. Mais dans les deux cas, elle débouche sur le meurtre et perd le droit d’être appelée révolte. On ne peut être nihiliste de deux façons, et chaque fois par une intempérance d’absolu. Il y a apparemment les révoltés qui veulent mourir et ceux qui veulent faire mourir. Mais ce sont les mêmes, brûlés du désir de la vraie vie, frustrés de l’être et préférant alors l’injustice généralisée à une injustice mutilée. À ce degré d’indignation, la raison devient fureur. (...) [la révolte] a grandi aussi, nous l’avons vu, en audace aveugle jusqu’au moment démesuré où elle a décidé de répondre au meurtre universel par l’assassinat métaphysique. (...) Ce n’est pas la révolte ni sa noblesse qui rayonnent aujourd’hui sur le monde, mais le nihilisme.”

dont Raphaël et le Corrège ne nous ont montré dans leurs figures que le reflet; c'est vraiment *la bonne nouvelle*, dévoilée de la manière la plus complète, la plus certaine; *il n'y a plus que la connaissance, la volonté est évanouie*.³⁸⁷

Nas peças trágicas de Anouilh agora em apreço (aquelas cujos protagonistas optam pelo suicídio, físico ou psicológico), uma das personagens, Thérèse Tarde, tentara fazer compreender a seu pai – personagem vulgar – essa quase felicidade, essa clareira existente no limite do desespero; trata-se, é verdade, de uma felicidade pouco sustentável, periclitante, mas a seu olhar preferível ao “affreux bonheur”, “sale”, “honteux bonheur”, destinação comum do vulgo, embrutecido ou sofisticado, que povoa os espaços cénicos das peças de Anouilh.

Ao optar por morrer para a felicidade trivial, entregando-se a um avatar da morte física numa forma de solidariedade suicidária, Thérèse inicia, a seu modo, a deriva desses ciclos nefastos tematizados por Schopenhauer (entre outros) e por boa parte do pensamento oriental.

Por sua vez, Orphée compreende a necessidade metafísica da opção pela morte, de que Mr. Henri é figuração alegórica e mediador persuasivo:

MONSIEUR HENRI, *doucement*

³⁸⁷ Cf. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, apud Vladimir Biaggi (prés.) op. cit., pp. 105-106. Ver ainda, A. Schopenhauer, *Douleurs du monde. Pensées et fragments* (trad. de l'allemand par Jean Bourdeau), Paris, Éd. Rivages, 1990. Partindo da crítica nietzschiana, Biaggi comenta o colapso das ilusões de realização metafísica subjacentes ao niilismo aparente na cessação do “querer-viver”: “à la différence des thèses plus tard développées par Camus ou Sartre, Nietzsche montre que ce sentiment, apparemment voisin du nihilisme, est encore plein d'illusions et de nostalgie. Il ne signe nullement la rencontre la nauséenne avec l'absolue contingence, mais il subsiste comme conséquence d'un espoir trompé, d'une attente déçue; il traduit le désenchantement de celui qui, trop longtemps, a cru en la permanence idéale des valeurs, qui a fait siennes les catégories rassurantes et tutélaires: “la fin”, “l'être”, “l'unité”, mais aussi le “bien”, le “vrai”. (...) Le nihilisme apparaît donc comme ce processus mortifère au terme duquel le suprasensible n'est plus objet de croyance, de vénération, et où ne subsiste que l'étant qui, incapable de fonder les valeurs, les repousse dans le néant.” (cf. Biaggi, op. cit., pp. 30-31).

(...) La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai climat. Tu as écouté ton père te parler de la vie tout à l'heure. C'était grotesque, n'est-ce pas, c'était lamentable ? Hé bien, c'était cela... Cette pitié, ce mélo absurde, c'est la vie. Cette lourdeur, ces effets de théâtre, c'est bien elle. Va te promener là dedans avec ta petite Eurydice, tu la retrouveras à la sortie avec des taches de mains plein sa robe, tu te retrouveras, toi, étrangement fourbu. Si tu la retrouves, si tu te retrouves ! Je t'offre une Eurydice intacte, une Eurydice au vrai visage que la vie ne t'aurait jamais donnée.

(...)

Tu vas voir comme tout va devenir pur, lumineux, limpide... Un monde pour toi, petit Orphée...³⁸⁸

Por seu lado, ao entregar-se à morte voluntária, Jeannette quisera preservar a integridade dos sentimentos puros que a existência, no seu devir periclitante, iria irremediavelmente adular.

Por esse motivo, abraça o suicídio catártico entre as vagas do mar – magnânima e límpida metáfora da morte como definitiva passagem a um novo estado, imune a toda a degenerescência, mesmo se inominável.

Enfim, Antigone, segundo a análise do próprio Créon, encontra na morte a si mesma infligida a quietude para uma natureza absoluta, que em nenhum destino terreno se cumpriria, nela eternizando simultaneamente a sua pureza improfanada e indeclinável.

³⁸⁸ Cf. *Eurydice*, pp. 500-501. Sobre este poder da morte como instauradora de esperança na libertação da negatividade existencial do presente, escreve Pedro Parcerias: “No sofrimento do presente, a situação afectiva da consciência é determinada pela impossibilidade de se retirar para o refúgio. Aí, o *eu* mantém-se permanentemente exposto ao ser. (...) Neste sentido, a morte é o que determina a esperança pois, na morte, o existir do existente é alienado. A morte enquanto desapossamento é o próprio anunciar do a-vir do outro. A ordem do tempo é a esperança de que nada é definitivo – é a esperança na libertação pelo desapossamento da existência.” Cf. Parcerias, *op. cit.*, pp. 57-58. Porém, esse desapossar-se da existência é originariamente dolorosa constatação de inadequação do existir aos modelos e ideias do sujeito-protagonista trágico, relativamente à vida humana superior às contingências comuns. Uma tal constatação coexiste, no tempo, com a esperança numa dimensão do ser (por vezes indefinida) que implica a recusa da condição humana no mundo. Lucien Goldmann analisou exaustivamente, como se sabe, essa problemática da recusa trágica. Veja-se Goldmann, “La Vision Tragique: Le Monde”, *op. cit.*, sobretudo pp. 51-61 e 66-70.

Quanto a Médée, natureza ígnea e superlativa, ao levar a sua desmesura aos confins do crime de sangue, acederá pelo suicídio à quebra dessa cadeia de sucessivos ciclos de desejo e desencanto (privação), eternizando num indefinido além o que de mais puro e sagrado em si deixara degradar em prol de Jason – personagem da qual a mitologia guardou a notoriedade aparente, sem ter acentuado suficientemente os pouco ínclitos traços da sua índole.

Eis por que o suicídio trágico, a morte auto-infligida nos contextos que aqui foram sendo delineados, não só não é corolário do vazio ou do nada, como se constitui meio eficaz de domínio sobre a sua possibilidade angustiante, ameaçada de dissolução do sentido no âmago da existência, colapso da essência na pura materialidade do existir; em última instância, morte metafísica anterior à própria morte como termo da existência.

Algumas reflexões de E. Levinas sobre o suicídio convergem rigorosamente nas causas da morte auto-infligida pelos protagonistas/heróis trágicos em geral (mesmo se, por motivos atrás aduzidos, só defectivamente considero Romeu e Julieta como heróis trágicos):

Le suicide apparaissait comme le dernier recours contre l'absurde. Suicide au sens large du terme comprenant aussi la lutte désespérée mais lucide d'un Macbeth qui combat même quand il a reconnu l'inutilité du combat. Cette maîtrise – cette possibilité de trouver un sens à l'existence par la possibilité du suicide est un fait constant de la tragédie; ce cri de Juliette au troisième acte de *Roméo et Juliette* : « je garde le pouvoir de mourir » - est encore un triomphe sur la fatalité. On peut dire que la tragédie, en général, n'est pas simplement la victoire du destin sur la liberté, car par la mort assumée au moment de la prétendue victoire du destin, l'individu échappe au destin.³⁸⁹

³⁸⁹ Cf. E. Levinas, *Le temps et l'autre*, ed. cit., p. 29. De modo absolutamente inequívoco, também Domenach recusa a mecânica de uma fatalidade funesta e externa, actuando sobre uma vontade inoperante e/ou uma consciência alheada; a sua fatalidade, íntima ou intradeterminada, seria mesmo uma irrepresível paixão pela liberdade, como Prometeu (ou pela lucidez, como Édipo, do

Nesse contexto, o suicídio trágico inscreve-se na tradição da *Kalos Thanatos*, ou “bela morte”, possibilitando a manifestação de uma transcendência que resgate existência e existente da sua incompletude, sem deixar de ser relação fideísta com o mistério; acontecimento final, a morte é simultaneamente inaugural, abrindo para o incognoscível, o que não pode em rigor experienciar-se, entender-se, desvelar-se, convocando assim dimensões outras: a fé, o desejo superlativo e projectual, o ficcionamento.³⁹⁰

Conquanto para o senso comum o suicídio trágico seja manifestação paroxística de um quadro demissivo (ou, mais prosaicamente, capitulação de débeis), em situações de insolubilidade ética ou metafísica, ele constitui um sublime e irreduzível acto de coragem, próprio de perfis singulares cuja obra não poderia inscrever-se plenamente no real ou manter-se indefectível.³⁹¹

meu ponto de vista). Atente-se particularmente nas seguintes proposições: « La tragédie nous montre des êtres plus ou moins séparés de leur «vocation» et cherchant à la rejoindre, et cette jonction s’accomplit généralement dans la catastrophe. Ici aussi sa fonction semble être de nous mener aux frontières (...) vocations sublimes réalisées dans une réponse totale, instantanément destructrice : sacrifice, martyr. On a donc trop vite fait d’assimiler le tragique à la fatalité, cette causalité aberrante, suffisante en soi, où l’homme libre viendrait se perdre. (...) *La Machine Infernale* de Jean Cocteau n’est pas une tragédie mais une caricature de la tragédie. Car, si l’événement tragique est d’une certaine manière prédéterminé, télécommandé, il n’arrive finalement que par moi et pour moi. **Au contraire de la mécanique abstraite avec laquelle on l’assimile d’ordinaire, le tragique est éminemment personnalisé : est tragique l’événement qui, arraché aux déterminismes communs, et souvent les contredisant, tire sa détermination de l’individu qu’il atteint. (...) Le destin n’est pas aveugle ; il sait parfaitement qui il frappe, même si nous ne parvenons pas toujours à comprendre pourquoi]. » (Cf. *id.* op.cit., pp. 37-38). Os sublinhados são meus.**

³⁹⁰ Veja-se ainda Levinas, “La Souffrance et la mort” e “La mort et l’avenir” in *Le temps et l’autre*, ed.cit. Por seu lado, em Heidegger, o *ser para a morte* representava mesmo o grau supremo de liberdade, lucidez e virilidade a que o ser humano podia aceder. Numa perspectiva preferencialmente psicocrítica, veja-se a tópica da morte na tragédia e na literatura em geral: Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, P.U.F., 1995 ; para uma abordagem histórico-sociológica da morte por suicídio, na cultura ocidental, ver: Georges Minois, *História do Suicídio. A Sociedade ocidental perante a morte voluntária* (trad. do fr. por Serafim Ferreira), Lisboa, Ed. Teorema, 1998; por último, numa perspectiva filosófico-antropológica, as reflexões notáveis de Paul- Louis Landsberg, in *Ensaio sobre a Experiência da Morte* (trad. do fr. por Alberto Nunes Sampaio), Lisboa, Ed. Hiena, 1994.

³⁹¹ Bem diversamente, no epicurista (Lucrecio, por exemplo), a busca da morte indiciava o desejo/aspiração a um nada dissolvente, radical esquecimento, letargia e penumbra, esse não-ser na definitiva ataraxia do que fora pura matéria bio-psíquica.

Tal impossibilidade, vivenciada pelo sujeito trágico como mutilação e luto, encontra nos protagonistas anouilhianos em apreço dois horizontes antagônicos de resolução pela morte: ou a abertura a um estado ontologicamente indeterminado mas apaziguante, cessação da finitude existencial insustentável no tempo; ou a expansão no *plenum* do ser, na dimensão infinita do *post-mortem*.

Neste último caso, o sujeito-protagonista trágico acederia à passagem de uma condição sempre relativa, marcada pelo malogro e a incompletude, a um estado definitivo de revelação do absoluto.

Por outras palavras, a sua essência última e precariamente manifestada na existência entrevê no além a possibilidade de harmonia com o seu verdadeiro rosto, rosto-arquétipo partícipe da eternidade dos seres plenos, coincidente ou não com o seu mito originário (Orfeu e Eurídice, Antígona e Hémon, Medeia, Romeu e Julieta) e respectivos hipotextos.

Para as personagens que se defrontam com a morte do protagonista trágico a que estão unidas pelo amor, a sua ausência, além de experiência lutuosa, é predominantemente sentida como separação inabitável, delas requerendo a decisão de o seguir, tenham ou não a crença numa eternidade vívida e inaugural.

Porém, a vontade quase apaziguada que as entrega à morte, essa dissolução da angústia deixa entrever, implicitamente, a postulação latente de um além-morte.³⁹²

³⁹² Escreve Paul-Louis Landsberg: “A definitividade (*Unüberholbarkeit*) da morte apenas é um sofrimento que a pessoa pode ter, na precisa altura em que o acto susceptível de levar à sobrevivência e à eternidade mergulhou em desesperança. (...) A própria angústia nos revela que a morte e o nada se opõem à mais profunda e inevitável tendência do nosso ser. (...) Na pessoa que se sabe única encontramos esse elemento único cuja afirmação é realizar-se, afirmação que implica a tendência de ultrapassar o tempo. A fê numa sobrevivência pessoal não é só uma promessa consoladora, também é uma expressão, e sobretudo *actualização*, desse factor ontológico. Interpretada como definitiva, interpretada como negação universal da nossa existência, a morte física não passa do reflexo da descrença desesperada, de uma negação da pessoa feita por ela própria. Se a natureza humana tiver necessidade da sobrevivência, não a terá por egoísmo ou monomania, ou por qualquer atavismo histórico. Esta necessidade é, ela própria, testemunho de uma estrutura ontológica fundamental: a *consciência imita o ser profundo*. (Cf. Landsberg, op.cit.,

Enfim, na partilha voluntária da morte do ser amado, estas personagens – Orphée, Hémon, Frédéric – Roméo – situam claramente no Amor a sua transcendência, ou seja, o que na sua perspectiva constitui a tessitura do Real e seu sentido último, sem os quais o existir degeneraria em puro exílio de uma imanência em autopreservação, substância opaca sem dimensão teleológica.

Nelas, a morte partilhada, suprema dádiva, é **consciência generosa no limite de si mesma**, nesse espaço íntimo extremo que é também “outramento” do si na sua unicidade inalienável *a priori*; **vontade que transborda e jorra de uma relação amorosa onde cada um não morre somente por sua responsabilidade e risco**. Tal destinação, inatingível, impartilhável, transpõe o termo “normal” das relações possíveis entre os humanos, por enamorados que fossem, e cujo desígnio elementar ou primeiro é a sub/persistência do ser no devir ou a salvaguarda da vida sobre qualquer outro valor.

Consciência e vontade são, assim, amor oblativo.³⁹³

À l'intéressement de l'être, à son essence primordiale qui est *conatus essendi*, persévérance envers et contre tout et tous, obstination à être-là, l'humain – amour de l'autre, responsabilité pour le prochain, éventuel mourir-pour-l'autre, le sacrifice jusqu'à la folle pensée où le mourir de l'autre peut me soucier bien avant, et plus, que ma propre mort – l'humain signifie le commencement d'une rationalité nouvelle et d'au-delà de l'être. (...)

Ce que j'appelle responsabilité pour autrui, ou amour sans concupiscence, le moi ne peut en trouver l'exigence qu'en lui-même ; elle est dans son «me voici» de *je*, dans son unicité non interchangeable d'élú.³⁹⁴

pp. 37-38). Veja-se também a belíssima meditação filosófica de Levinas, “Sur l'idée de l'Infini en nous”, in *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, ed. cit.

³⁹³ Amor oblativo ou dadivoso no sentido e dimensão que lhe concedem filósofos como Malebranche e Leibniz e, na contemporaneidade, embora acrescentando novos contornos, Emmanuel Levinas, já amplamente citado neste trabalho.

³⁹⁴ Cf. Levinas, “L'autre, Utopie et Justice”, *ibid*, pp. 258-259.

No seu conjunto, as personagens trágicas não poderiam ser entendidas se confinadas aos horizontes da psicologia individual e suas interações com o meio, às especulações em torno de um certo *eu* problemático e sua “meteorologia afectiva”, à causalidade relativista no conhecimento e nos sentimentos, nos valores e finalidades, ou até mesmo à pesquisa anamnésica de matriz proustiana, por exaustiva e fascinante que fosse a sua Revelação.

As personagens trágicas de Anouilh, essas, porventura menos do que quaisquer outras da sua genealogia espiritual. Os absolutos, que a burguesa sensatez sempre temeu e repudiou, são o seu graal, busca sempre desacreditada porque renunciativa, ameaça à ordem do mundo – sempre repletiva, e hoje talvez mais do que em qualquer outra época da História.³⁹⁵

Enfim, a morte trágica é por excelência a morte do Outro, do eleito, aquele cuja luz – fulgurância nos audazes cumes ou breve harpejo na exausta penumbra – faz renascer, em todos quantos o torpor da ressentida matéria ou o vívido prazer de existir não tenham obscurecido o alcance, esse imenso reconhecimento quase prece, essa homenagem despojada e magnífica que Paul Celan lhe legou – Outro trágico de si mesmo:

Feridas mais fundas do que em mim
abriu em ti o silêncio,
estrelas maiores
enredam-se na rede dos seus olhares,
cinza mais branca
repousa sobre a palavra em que acreditaste.³⁹⁶

³⁹⁵ A este respeito, vejam-se as acutilantes análises de Cioran, in *A Tentação de Existir*, ed.cit., pp. 11-19.

³⁹⁶ Paul Celan, “O OUTRO”, in *A Morte É Uma Flor. Poemas do Espólio*. (Trad. posf. e not., por João Barrento), Lisboa, Ed. Cotovia, 1998.

(IN)CONCLUSÕES

Dans l'art comme dans les idées, il ne faut jamais conclure. Conclure, c'est enlever l'air aux idées, c'est les empêcher de se développer et vivre.

Georges Braque

Poder-se-á, em verdade e rigor, concluir uma dissertação sobre o trágico, ou eleger um sentido último para a tragicidade que de múltiplos modos atravessa e esculpe o Teatro de Anouilh?

O meu desígnio fundamental através das reflexões, análises e hermenêutica que fui desenvolvendo ao longo deste trabalho não foi porém, como ficou claro, perspectivar o trágico sério anouilhiano e o trágico em geral enquanto falta moral – decorrente quer de um “Destino” como força sobrenatural inelutável (a célebre Fatalidade), quer de pulsões passionais superiores à faculdade volitiva dos heróis.

Tais perspectivas, como é do conhecimento geral, foram já exaustivamente estudadas e debatidas, participando hoje de uma espécie de legado canónico do trágico e suas expressões literárias e artísticas.

A modalidade do trágico sério – do meu ponto de vista, a única que reúne o *plenum* ou as mais nobres dimensões da tragicidade – constitui na dissertação em presença o espaço focal privilegiado do meu interesse intelectual, literário, estético e espiritual, a partir desse extraordinário meio de produção de figurações e sentidos que é o teatro.

Em consonância com o que fui observando em múltiplas sequências cénicas, personagens e figurações das peças estudadas, o trágico sério anouilhiano decorre

essencialmente dessa experiência de finitude ontológica da condição humana e do mundo, sobretudo como resposta às idealizações e opções que regem as suas personagens trágicas.

A irredutibilidade ética e/ou metafísica destas personagens cria a *necessária* disrupção entre si e a existência, no devir aquiescente da ordem comum das coisas e dos seres.

Tais acontecimentos levam-nas a declinar a existência no mundo em prol de um valor de transcendência figurado pelo Outro (pessoa, idealização, opção ética): lugar de sentido iderrogável, eleição de superlativa exigência, clamor sublime e feroz esventrando a vida de mediana indulgência; recusa de cedência às cómodas tentações da autopreservação, tal como à sensata placidez dos desígnios razoáveis e da urbanidade cortêsmente céptica e laboriosa dos horizontes relativos.³⁹⁷

Nesta modalidade, como vimos, o Teatro trágico de Anouilh é imensamente profícuo e versáteis as suas figurações.

Não há síntese possível nos dilemas trágicos dos seus heróis: somente disjunção sem dialéctica, da qual se libertam numa supra-realidade que confina com a morte, ou nela enfim se funde.

Neles, a insolubilidade trágica é anti-vitalista, se a vida for em si mesmo o valor supremo. É-o por por uma certa predisposição ou genealogia psíquica, mas acima de tudo

³⁹⁷ Tendencialmente absolutas, o abismo metafísico que as separa das consciências comuns é magnificamente sintetizado nestas asserções de Cioran: “O absoluto – todos os nossos esforços se reduzem a minar a sensibilidade que a ele conduz. A nossa sabedoria – ou antes, a nossa não-sabedoria – repudia-o; relativista, propõe-nos um equilíbrio, não na eternidade mas no tempo. O absoluto *que evolui*, essa heresia de Hegel, tornou-se o nosso dogma. (...) Encurralados na aparência, cabe-nos a adopção de uma sabedoria incompleta (...) a tendência do nosso intelecto, como a da nossa sensibilidade, obriga-nos a conceber o espírito encarnado, limitado aos seus caminhos históricos (...). A esfera da consciência reduz-se na acção; por isso ninguém que aja pode aspirar ao universal, porque agir é agarrar-se às propriedades do ser em detrimento do ser, a uma forma de realidade em prejuízo da realidade. O grau da nossa emancipação mede-se pela quantidade das iniciativas de que nos libertámos, bem como pela nossa capacidade de converter em não-objecto todo o objecto.” Cf. E.M. Cioran, *A Tentação de Existir*, ed. cit., p. 11.

por um voluntarismo ético e/ou metafísico indeclinável, hipóstase serena ou tormentosa dos conteúdos arquetípicos da alma.

Num artigo publicado há uns anos, Gianni Vattimo escrevia:

(...) se fosse vero che l'unica cosa per cui vale davvero la pena di morire, o almeno di mettere in gioco la vita, fossero gli ideali? (...) coloro che sono morti per non tradire una vocazione, un'idea política, un sogno di pienezza che valeva per loro molto più della sopravvivenza, anche quando eventualmente non credevano in una vita dopo la morte.

(...) I latini ci hanno tramandato il detto "propter vitam, vivendi perdere causas": per amore della vita, finire per perdere le ragioni di vivere.

In tanti sensi la nostra civiltà, ricca ma terribilmente priva di senso, cinica e rassegnata, corrisponde a questa descrizione.

Construire un mondo dove tutti possano scegliere in piena libertà il valore, il Dio, in nome del quale vivere la vita o anche sacrificarla, potrebbe essere davvero l'ideale in nome del quale sfuggire alla (vita e) morte stupida a cui rischiamo di essere condannati.³⁹⁸

Tal como Vattimo, nenhum de nós atingirá o âmago do sentido heróico-trágico apenas através das faculdades do conhecimento. Ele demanda mais além, uma dimensão vertical ascendente: uma certa sabedoria ou essa sublime morada onde o trágico concede hospitalidade à paz.

³⁹⁸ Gianni Vattimo, "Stampa", 31-10-02.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DRAMÁTICAS DE JEAN ANOUILH

A) Peças e edições de referência

ANOUILH, Jean, *Pièces Roses*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1942.

----- *Pièces Noires*, Paris, Calmann-Lévy Éditeurs, 1954.

----- *Nouvelles Pièces Noires*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 1967.

----- *Pièces Costumées*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1960.

----- *Pièces Brillantes*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1951.

----- *Pièces Grinçantes*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1973.

----- *Nouvelles Pièces Grinçantes*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1970.

----- *Pièces Baroques*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1974.

----- *Pièces Secrètes*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1977.

----- *Pièces Farceuses*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1984.

----- *Thomas More ou l'Homme Libre*, Paris, Éd. de la Table Ronde, 1987.

B) Outras edições utilizadas

BEUGNOT, Bernard (prés. et notes), Jean Anouilh, *Théâtre*, I, II, Paris, Éd. Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2007.

----- (prés., préf. et notes), Jean Anouilh, *La Sauvage*, Paris, Éd. Gallimard, coll.

“Folio/Théâtre”, 2008.

----- (prés., préf. et notes), Jean Anouilh, *Becket ou l'Honneur de Dieu*, Paris, Éd. Gallimard, coll. “Folio/Théâtre”, 2010.

II. OUTROS DRAMATURGOS DE REFERÊNCIA

ACHTERNBUSCH, Herbert, *Susn/Ella, duas histórias de mulheres* (trad. do al. por Idalina Aguiar de Melo), Coimbra, Ed. Instituto de Teatro Paulo Quintela / A Escola da Noite, 1997.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.

----- *Fin de partie* suivi de *Acte sans paroles*, Paris, Éd. de Minuit, 1957.

----- *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éd. de Minuit, 1957.

----- *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*, Paris, Éd. de Minuit, 1959.

----- *Oh! les beaux jours*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

----- *Comédie et actes divers*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

CAMUS, Albert, *Théâtre, Récits, Nouvelles* (préf. de J. Grenier), Paris, Éd. Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, 1962.

CLAUDEL, Paul, *Jeanne au bûcher; Partage de midi; L’Otage*, in *Théâtre*, I , II, Paris, Éd. Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, 1964-1965.

COCTEAU, Jean, *La Machine infernale*, in *Théâtre*, vol. I, Paris, Éd. Grasset, 1957.

ELIOT, T. S., *Assassínio na Catedral* (trad. do ing. e posf. de José Blanc de Portugal), Lisboa, Ed. Cotovia, 1989.

ÉSQUILO, *Prometeu Agrilhoado* (trad. do gr., pref. e notas de Ana Paula Quintela Sottomayor), Coimbra, Atlântida, 1974.

EURÍPIDES, *Medeia* (intr., trad. do gr. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Coimbra, Ed. Centro de Est. Clás. e Human. da Univ. de Coimbra /INIC, 1991.

GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre Complet*, (2 vol.), Paris, Éd. Grasset, 1956.

IBSEN, Henrik, *Rosmersholm*, in *Les Douze Dernières Pièces*, vol. II (trad. par Terje Sinding et Bernard Dort), Paris, Éd. Imprimerie Nationale, coll. “Le spectateur français”, 1991.

----- *Casa da Boneca* (trad. do ing. por Elsa Uva), Lisboa, Publicações Europa-América, col. “Grandes Clássicos do Teatro”, 1998.

IONESCO, Eugène, *Théâtre* (4 vols.), Paris, Éd. Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, 1954-1969.

MUSSET, Alfred de, *Lorenzaccio* in *Théâtre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

PIRANDELLO, Luigi, *Henri IV* (éd. prés. par R. Abirached, trad. do ital. par Michel Arnaud), Paris, Éd. Gallimard, Coll. “Folio/Théâtre”, 1998.

----- *Um, Ninguém e Cem Mil* (trad. do ital. por Maria Jorge Vilar de Figueiredo), Lisboa, Ed. Presença, 1989.

RACINE, Jean, *Phèdre, Bérénice, Andromaque*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1962.

SARTRE, Jean-Paul, *Huit clos*, suivi de *Les mouches*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio, 1985.

SÉNECA, *Médée*, in *Tragédies*, t. I (texte établi et trad. par Léon Hermann), Paris, Les Belles Lettres, 1924.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Roi Lear, Roméo et Juliette*, in *Oeuvres complètes*, 3 vols., (introd. et notes de J.-B. Fort), Paris, Garnier-Flammarion, 1961-1964.

SÓFOCLES, *Antígona* (trad. do gr., pref. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Coimbra, Atlântida Editora, 1968.

----- *Rei Édipo* (intr., trad. do gr. e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho), Lisboa, Ed. 70, 2006.

TCHEKOV, Anton, *A Gaivota* (trad. de Fíama Hasse Pais Brandão), Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1992)

----- *Três Irmãos* (trad. de Augusto Sobral, Carol Loff, Rui Mendes), Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1988.

----- *La Cerisaie* (trad. de Jean-Claude Carrière), Paris, Garnier-Flammarion, 1988.

III. ESTUDOS SOBRE O TRÁGICO, A TRAGÉDIA E OUTROS GÉNEROS/CATEGORIAS

AA.VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Actas do Colóquio de Abril/1991, Coimbra, C.E.C.H. da Fac. Letras da Univ. Coimbra, 1991.

ARISTÓTELES, *Poética*, pref. de Maria Helena da Rocha Pereira (trad. de Ana M. Valente), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTOTE, *Poétique* (texte établi et traduit par J. Hardy), Paris, Les Belles Lettres, Col. des Universités de France, 1990.

BABY, H., *Poétique de la tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

BARASCH, Frances K., *The Grotesque. A Study in Meanings*, The Hague, Mouton & Co., 1971.

BAUDOIN, Gaston, *Tragédie et Comédie*, Paris, Jean Vigneau, Éditeur, 1946.

BENJAMIN, Walter, “Drama Trágico e Tragédia”, in *Origem do Drama Trágico Alemão* (ed., apres. e trad. do al. por João Barrento), Lisboa, Ed. Assírio & Alvim, 2004.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., 1947.

BLONDEL, Eric, *Le Risible et le dérisoire*, Paris, P.U.F., 1988.

BONNARD, André, *La tragédie et l'homme. Études sur le drame antique*, Lausanne, Éd. de l'Aire, 1992.

BRÈS, Yvon, *La Souffrance et le tragique*, Paris, P.U.F., 1992.

CANOVA, Marie-Claude, *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993.

CHAPMAN, J., Foot, H., *It's a funny thing, humour. Essays on the nature of humour, laughter and comedy*, Oxford, Pergamon Press, New-York, 1977.

COMBE, D., *Les Genres Littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

CORVIN, Michel, *Le théâtre de boulevard*, Paris, P.U.F., 1989.

COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Dunod, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

DODDS, E.R., *The Greeks and the irrational*, Berkeley, Los Angeles, 1959.

EAGLETON, Terry, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, London, Backwell Publ., 2003.

ÉMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1996.

ESCOLA, Marc (prés.), *Le Tragique*, Paris, Éd. Garnier-Flammarion, 2002.

FESTUGIÈRE, A. J., *De l'essence de la Tragédie grecque*, Paris, Aubier, 1969.

FIALHO, Maria do Céu Zambujo, "Algumas considerações sobre o Homem trágico",
in *BIBLOS*, Revista da Fac. Letras, vol. VIII, Coimbra, 1977, pp. 375-388.

GARCÍA BERRIO, Antonio, Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema y historia*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.

GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.

HOURDAKIS, Antonios, *Paideia par la tragédie*, thèse pour le Doctorat, Paris, Univ. Sorbonne Nouvelle, 1990.

LIOURE, Michel, *Le Drame*, Paris, Éd. Armand Colin, Coll. U, 1963.

----- *Le Drame. De Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, Coll. U, 1973.

GLICKSBERG, Charles I., *The Ironic Vision in Modern Literature*, New York, Martinus Nijhoff, The Hague, 1969.

GOUHIER, Henri, *L'Oeuvre Théâtrale*, Paris, Flammarion, Éditeur, 1958.

GUYONARD, Patrick, *La Jouissance du Tragique. Antigone, Lacan et le désir de l'analyste*, Paris, Éd. Aubier, 1992.

HEGEL, G. F., *Esthétique*, T. III (trad. de S. Jankélévitch), Paris, Éd. Aubier, 1945.

HEILMAN, Robert B., *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*, Seattle and London, University of Washington Press, 1968.

JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.

JACQUOT, Jean (prés.), *Le Théâtre Tragique*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1962.

JASPERS, Karl, "Sur le tragique", in *Esprit*, Paris, mars, 1953, pp. 463-467.

KITTO, H. D. F., *A Tragédia Grega. Estudo Literário*, 2 vols., (trad. do ing. e pref. de José M. Coutinho e Castro), Coimbra, Arménio Amado Editor, 1972.

KOLB, Clayton, "The Problem of Tragedy as a Genre", in *Genre*, vol. VIII (3), 1975.

KOLNAI, Aurel, *Le dégoût* (traduit de l'allemand par Olivier Cossé), Paris, Éd. Agalma, 1997.

MEIER, Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1991.

MEYER, Michel, *Le Comique et le Tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 2003.

MONNEROT, Jules, *Les lois du tragique*, Paris, P.U.F., 1969.

MORIMOTO, Tatsuo, *Fonctions du rire dans le theater français contemporain*, Paris, Éd. Nizet, 1984.

MORTIER, David (prés.), *Les Grands Genres Littéraires*, Paris, Éd. Honoré Champion, 2001.

NABAIS, Nuno, *Metafísica do Trágico*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

NIETZSCHE, F., *A Origem da Tragédia* (trad. do al. por Álvaro Ribeiro), Lisboa, Guimarães Editores, 1985.

OMESCO, Ion, *La métamorphose de la tragédie*, Paris P.U.F., 1978.

ORR, John, *Tragic Drama and Modern Society. Studies in the social and literary theory of Drama from 1870 to the Present*, New Jersey, Barnes & Noble Books, 1981.

PFRIMMER, Edouard, "Brecht et l'anti-tragique" in Jean-Jacquot (prés.), *Le Théâtre Tragique*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1962.

PRZYBÓS, Julia, *L'Entreprise Mélodramatique*, Paris, Libr. José Corti, 1987.

PORÉE, Jérôme, VERGNIoux, Alain (dir.), *Où est le mal? Tragique, Éthique, Politique*, Paris, Éd. l'Harmattan, 1994.

PRONKO, Leonard C., *The World of Jean Anouilh*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968.

RACHET, Guy, *La Tragédie grecque*, Paris, Éd. Payot, 1973.

RACINE, J., *Bérénice*, "Préface", in *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1962.

RAPHAEL, D. D., *The Paradox of Tragedy*, London, George Allen & Unwin, 1960.

RICOEUR, Paul, "Culpabilité tragique et culpabilité biblique", in *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, n.° 4, 1963.

----- "Le Dieu Méchant et la Vision "Tragique" de L'Existence", "La Souillure", in *Finitude et Culpabilité, II. La Symbolique du Mal*, Paris, Éd. Aubier-Montaigne, 1960.

----- "Sur le tragique", in *Esprit*, 21^e année, Mars, 1953.

RIFFAUD, Alain, *L'Espace Tragique. Recherche sur le Tragique et son expression poétique et dramatique*, Thèse manuscrite pour le Doctorat, Univ. de Paris – Sorbonne. 1990.

ROHOU, Jean, *La Tragédie Classique (1550-1793)*, Paris, Éd. SEDES, 1996.

ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, P.U.F., 1970.

ROBBE-GRILLET, A., “Nature, humanisme, tragédie”, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.

ROSSET, Clément, *La Philosophie Tragique*, Paris, P.U.F., 1991.

SEGOND, Joseph, *La Signification de la tragédie*, Paris, Les Belles Lettres, 1943.

SCHELER, Max, *Mort et survie* suivi de *Le Phénomène du Tragique* (trad. et préf. par M. Dupuy), Paris, Aubier-Montaigne, 1952.

SCHILLER, Friedrich, *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico* (trad., intr., com., glos. de Teresa Rodrigues Cadete), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, t. I (trad. par A. Burdeau), Paris, P.U.F., 1943.

SERRA, José Pedro, *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, 2006.

SONTAG, Susan, “A morte da tragédia”, in *Contra a interpretação e outros ensaios* (trad. do ing. por José Lima), Lisboa, Ed. Gótica, 2004.

SPONVILLE, Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa posterité*, Paris, Vrin, 1975.

STEINER, George, *La Mort de la tragédie* (trad. de l'ang. par Rose Celli), Paris, Éd. Gallimard, 1993.

----- “A tragédia e o trágico”, “A Ética da Responsabilidade”, apud Ramin Jahanbegloo, *Quatro Entrevistas com George Steiner* (trad. do ing. por Miguel Serras Pereira), Lisboa, Ed. Fenda, 2000.

STYAN, J. L., *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, 1968.

SZONDI, Peter, *Ensaio sobre o Trágico* (trad. do al. por Pedro Sússekind), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

TAMINIAUX, Jacques, *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble, Éd. Jérôme Millon, 1995.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, P.U.F., 1984.

----- *Drame et tragédie*, Paris, Éd. Hachette, 1995.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, “Le Réalisme Tragique”, “Le Réalisme Comique”, in *Le Théâtre et l'Angoisse des Hommes*, Paris, Éd. du Seuil, 1968.

UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida* (trad. do cast. por Cruz Malpique), Lisboa, Relógio d'Água Editores, s/d.

WILLIAMS, Raymond, *Drama. From Ibsen to Eliot*, London, Chatto & Windus, 1954.

VAN GRONINGEN, B. A., “La Tragédie Grecque et la Douleur Humaine”, in *HVMANITAS*, vols. IV e V da nova série, Coimbra, Inst. de Est. Clássicos da Fac. Letras Univ. Coimbra, 1955-56, pp. 161-173.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, vol. 2, Paris, Éd. La Découverte, 1995.

IV. ESTUDOS TEATRAIS

A) A Dramaturgia de Jean Anouilh

ANOUILH, Caroline, *Drôle de père*, Paris, Éd. Michel Lafon, 1990.

ANOUILH, Jean, *La vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme*, Paris, La Table Ronde, 1987.

BARJON, Louis, “Becket ou l'honneur de Dieu”, in *Études*, déc 1959.

BARRÈRE, Jean-Bertrand, “Le Théâtre noir de Jean Anouilh ou La Recherche de l'Absolu”, in *Critique de Chambre*, Paris-Genève, Éd. La Palatine, 1964.

BARSACQ, André, “A l’Atelier pendant près de 15 ans”, *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J. L. Barrault*, Paris, mai 1959.

BASTAIRE, Jean, “De Christine de Pisan à Jean Anouilh; Jeanne d’Arc à travers la littérature”, *La revue des lettres modernes*, n.º 73-74, 1962.

BERGER, G., “Le temps chez Anouilh”, *Études Philosophiques*, Paris, P.U.F., janvier-juin, 1952.

BEUGNOT, Bernard (prés.), *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, Garnier Frères, 1977.

BLANCHART, Paul, “Anouilh ou le *Sauvage*”, in *Théâtre*, 3^e cahier, 1945.

BOISDEFFRE, Pierre de, “Le Théâtre de Jean Anouilh”, in *Une Histoire Vivante de la Littérature d’aujourd’hui*, Paris, Libr. Académique Perrin, 1964.

BORGAL, Clément, *Anouilh ou la peine de vivre*, Paris, Éd. du Centurion, “Collection littéraire”, 1966.

BOUDOT, Maurice, “Pureté et l’aliénation dans le théâtre de J. Anouilh”, *Cahiers du Sud*, Marseille, juin 1954.

BRITO, Ferreira de, “Jeux du pouvoir et pouvoir du jeu dans les *Pièces Costumées* d’Anouilh”, in *Textes Critiques*, Porto, Assoc. de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983.

COMMINGES, Elie de, *Anouilh, littérature et politique*, Paris, Libr. Nizet, 1977.

FROIS, Étienne, *Anouilh, Antigone. Analyse critique*, Paris, Hatier, col. “Profil d’une oeuvre”, 1972.

GABR, Rokaia, *La Double Vision dans le théâtre de Jean Anouilh*, Thèse manuscrite pour le Doctorat, Univ. de Paris III, 1981.

GINESTIER, Paul, *Anouilh*, Paris, Seghers, Coll. “Théâtre de tous les temps”, 1969.

GUICHARNAUD, Jacques, “From Disappointment to Play: Jean Anouilh”, in *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, New Haven and London, Yale University Press, 1969.

HARVEY, John, *Anouilh, a Study in Theatrics*, New Haven and London, Yale University Press, 1964.

HIMY-PIÉRI, Laure, *La Sauvage, Jean Anouilh*, Paris, Hatier, Coll. “Profil”, 2001.

LUPPÉ, Robert de, *Jean Anouilh*, suivi des fragments d’*Oreste*, Paris, Éd. Universitaires, 1965.

JOLIVET, Philippe, *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Éd. M. Brient, 1963.

JUAN, Rachel, *Le Thème de l'Évasion dans le Théâtre de Jean Anouilh*, Paris, Nizet, 1993.

KEMP, Robert, "Jean Anouilh", in *La Vie du Théâtre*, Paris, Éd. Albin Michel, 1956.

LASSALE, Jean-Pierre, *J. Anouilh ou la vaine révolte*, Subervie, Éd. Rodez, 1958.

Les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud & Jean-Louis Barrault, n.º 26, Paris, Julliard, mai 1959.

MALACHY, Thérèse, *J. Anouilh, les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Paris, Libr. Nizet, 1978.

MARCEL, Gabriel, "Le tragique chez Jean Anouilh de *Jézabel* à *Médée*", in *Revue de Paris*, juin 1949.

MARIANO, Maria do Rosário Neto, "*Antigone* de Anouilh ou a mística do Não", in *Confluências*, n.º 10, Coimbra, Fac. Let. Univ. Coimbra, 1994.

MAUDUIT, Jean, "Anouilh ou la nostalgie de la grâce", *apud* AA.VV., *Le Théâtre Contemporain*, Paris, Libr. Arthème Fayard, "Recherches et Débats", nouvelle scérie n.º 2.

MELLINGHOFF-BOURGERIE, Vivane, “À propos de l’*Orphée* de Cocteau et de l’*Eurydice* d’Anouilh. Les fluctuations d’un mythogène”, *Revue de littérature comparée*, n.º 49, 1975.

MERCIER, Christophe, *Pour Saluer Jean Anouilh*, Paris, Éd. Bartillat, 1995.

MERNIER, Guy, “Le refus du monde comme il va dans le théâtre de J. Anouilh”, in *French Review*, avril 1964, University of North Carolina.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, “A dramaturgia de Anouilh: estudo de *L’Alouette*”, apud Ofélia Paiva Monteiro, Cristina Cordeiro Oliveira, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Univ. Aberta, 1991.

----- “Medeia ou o egotismo trágico: de Corneille a Anouilh”, apud AA.VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Actas do Colóquio de Abril/1991, Coimbra, C.E.C.H. da Fac. Letras da Univ. Coimbra, 1991.

MORIMOTO, Tatsuo, “Fonctions du rire dans *Chers Zoiseaux* de Jean Anouilh”, in *Fonctions du Rire dans le Théâtre Français Contemporain*, Paris, Libr. Nizet, 1984.

POUJOL, Jacques, “Tendresse et cruauté dans le théâtre de Jean Anouilh”, in *French Review*, avril 1952, University of North Carolina.

RADINE, Serge, *Anouilh, Lenormand, Salacrou. Trois dramaturges à la recherche de leur vérité*, Genève, Éd. des Trois Collines, 1951.

ROMBOUT, André, *La Pureté dans le théâtre de Jean Anouilh. Amour et Bonheur ou l'Anarchisme Réactionnaire*, Amsterdam, Holland Universiteits Pers, 1975.

SHIM-HONG, Kioung E., *La Dramaturgie de J. Anouilh*, Thèse manuscrite pour le Doctorat, Univ. de Paris IV, 1992.

SIMON, Alfred, “Le Degré zéro du tragique” in *Esprit*, décembre 1963.

SIMON, Pierre-Henri, “Jean Anouilh et la pureté”, in *Théâtre & Destin. La signification de la renaissance dramatique en France au XX^e Siècle*, Paris, Libr. A. Colin, 1959.

SORIANO, Elena, “Anouilh y el Melodrama”, in *Literatura y vida*, I, Barcelona, Ed. Anthropos, 1992.

VANDROMME, Paul, *Un Auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*, Paris, La Table Ronde, 1965.

VIER, Jacques, *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Paris, SEDES, 1976.

IV. ESTUDOS TEATRAIS

B) Outras Dramaturgias e problemáticas

AA.VV., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998.

----- *Effacement des genres dans la littérature du XX^e et du XX^e Siècles* (textes réun. par Aleksander Ablamovvicz), Ed. Uniwersytet Slaskj, Katowice, 1992.

ABIRACHED, Robert, “La crise de la Représentation: le personnage, le monde et le moi”, in *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éd. Gallimard, 1994.

ALBÉRÉS, René-Marill, *La Révolte des écrivains d’aujourd’hui*, Paris, Éd. Corrêa, 1949.

----- *L’Aventure intellectuelle du XX^e Siècle. Panorama des littératures européennes*, Paris, Éd. Albin Michel, 1959.

----- *Esthétique et Morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Libr. Nizet, 1970.

BARTFELD, Fernande, *L’Effet Tragique. Essai sur le tragique dans l’oeuvre de Camus* (préf. de Jacqueline Lévi-Valensi), Paris-Genève, Éd. Champion-Slatkine, 1988.

BENTLEY, Eric, *O Dramaturgo como Pensador* (trad. do ing. por Ana Zelma Campos), Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1991.

BERSANI, Jacques *et alii*, *La Littérature en France de 1945 à 1968*, Paris, Bordas, 1982.

BOISDEFFRE, Pierre de, “Le Théâtre”, in *Une Histoire vivante de la littérature d’aujourd’hui*, Paris, Libr. Académ. Perrin, 1964.

----- *Métamorphose de la littérature. De Proust à Sartre*, Paris, Éd. Alsatia, 1953.

----- *Les Écrivains de la nuit ou la Littérature change de signe*, Paris, Plon, 1973.

BORNECQUE, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris, Éd. du Panthéon, 1995.

BRADBY, David, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, (trad. de Georges & Françoise Dottin), Presses Universitaires de Lille, 1990.

CHAIX-RUY, J., *Pirandello. Humour et Poésie*, Paris, Éd. Mondiales, 1967.

COSTE, Martine Agathe, *La Folie sur scène. Paris 1900/1968*, Paris, Publibook, 2004.

COURTINE, Jean-François, “Tragédie et sublimité. L’interprétation spéculative de l’*Oedipe Roi* au seuil de l’idéalisme allemand”, in *Extase de la Raison. Essais sur Schelling*, Paris, Éd. Galilée, 1990.

COUPRIE, Alain, *La Tragédie racinienne*, Paris, Hatier, 1995.

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l’Absurde* (trad. de l’angl. par M. Buchet, F. Del Pierre, F. Frank), Paris, Éd. Buchet-Chastel, 1971.

FERNAGU, Marguerite, “Le rire tragique”, in *Revue d’Esthétique*, n.º 3-4, 1950.

FIALHO, Maria do Céu Zambujo, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, Lisboa, I.N.I.C., 1992.

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Libr. Droz S.A., 1981.

FUMET, Stanislas, MARCEL, Gabriel, MAULNIER, Thierry, “Débat sur l’Athéisme dans le Théâtre Contemporain”, apud AA.VV., *Le Théâtre Contemporain*, Paris, Libr., Arthème Fayard, “Recherches et Débats”, nouvelle scérie n. 2.

GALLARDO, Miguel G., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libras, 1988.

GASCOIGNE, Bamber, *Twentieth-Century Drama*, London, Hutchinson – University Library, 1962.

GENETTE, G. *et alii*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. “Points”, 1986.

GLAUDES, P., REUTER, Y. (prés.), *Personnage et Histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse*, 16/18 mai 1990, Presses Univ. du Mirail.

HRISTÍĆ, Jovan, *Le Théâtre de Tchekhov*, Lausanne, Éd. L’Age d’Homme, 1982.

INGARDEN, Roman, “Les fonctions du langage au théâtre”, in *Poétique*, n.º 8, 1972.

IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962.

GIRARD, Gilles *et alii*, *L'univers du théâtre*, Paris, P.U.F., 1986.

GOMEZ, Françoise, COLLOGNAT, Annie, *Le Mythe Antique dans le Théâtre du XX^e Siècle*, Paris, Éd. Hachette, 1998.

GUICHEMERRE, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, P.U.F., coll. "Littératures Modernes", 1981.

HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Éd. A. Colin, 1988.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage Dramatique*, Paris, P.U.F., 1980.

LAUBREAUX, Raymond (prés.), *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Éd. Garnier-Frères, 1973.

LIOURE, Michel, *Le Drame, de Diderot à Ionesco*, Paris, A. Colin, 1973.

----- *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.

MARCEL, Gabriel, "La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme", in *Revue Théâtrale*, n° 39, 1958.

MAUROIS, André, *De Gide à Sartre*, Paris, Lib. Acad. Perrin, 1965.

MIGNON, Paul-Louis, *Le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Éd. Gallimard, coll. "Folio/Essais", 1986.

NORES, Dominique (prés.), *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Éd. Garnier-Frères, 1971.

PAVIS, Patrice, "Études théâtrales", *apud* Marc Angenot *et alii* (dir.) *Théorie littéraire*, Paris, P.U.F., 1989.

----- *Dictionnaire du Théâtre* (préf. de Anne Ubersfeld), Paris, Éd. Dunod, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Éd. Dunod, 1996.

----- *Théâtre et mise en scène, 1880-1980*, Paris, P.U.F., 1980.

SARRAZAC, Jean-Pierre, "Sur le drame moderne et contemporain (de Strindberg à Koltès)", in *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éd. Médiannes, 1995.

----- *Théâtres Intimes*, Arles, Éd. Actes Sud, coll. "Le Temps du Théâtre", 1989.

SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre dans le théâtre*, Paris, Éd. Lettres Modernes, 1982.

SERREAU, Geneviève, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Paris, Gallimard, Idées, 1966.

SIMON, Pierre-Henri, “La Divine Tragi-Comédie de Claudel”, “Albert Camus et la Justice”, in *Théâtre & Destin, La signification de la renaissance dramatique en France au XX^e siècle*, Paris, Lib. A. Colin, 1959.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950* (traduit de l’all. par Patrice Pavis), Lausanne, Éd. L’Âge d’Homme, 1983.

TODOROV, T., *Les Genres du Discours*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dyonisos. Apologie pour le Théâtre suivi de L’Amateur de Théâtre ou La Règle du Jeu*, Paris, Éd. du Seuil, s/d.

VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, Paris, Éd. A. Colin, 1964.

V. OBRAS E ESTUDOS COMPLEMENTARES

AA.VV., *Le Sublime*, in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, Paris, Éd. A. Colin, janvier/février, 1986.

AA.VV., *Du Sublime*, Paris, Éd. Belin, 1988.

AA.VV., *La Pureté. Quête d’absolu au péril de l’humain*, in *Autrement*, Paris, Éd. Série Morales, n.º 13, 1993.

AA.VV., *La Vulgarité. Revue de l’Université de Bruxelles*, Éd. de l’Université de Bruxelles, 1991/1-2.

BADIOU, Alain, avec Nicolas Truong, *Éloge de l'amour*, Paris, Éd. Flammarion, 2009.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (trad. do fr. por Isabel Gonçalves), Lisboa, Ed. 70, 1981.

----- “La peur des signes” e “Logos et praxis”, in *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

BAUZÁ, Hugo F., *El Mito del Héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

BÉNICHOU, Paul, “La Métaphysique du Jansénisme”, “La Démolition du héros”, “Réflexions sur l’humanisme classique”, in *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, “Idées”, 1948.

BESSA-LUÍS, Agustina, *Contemplanção Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000.

BIAGGI, Vladimir, *Le nihilisme*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998.

BLONDEL, Éric (prés), *L'Amour*, Paris, Éd. GF-Flammarion, 1998.

BOCKEMÜHL, Michael, *Rembrant. O mistério da aparição*, Lisboa, Taschen/Público, 2003.

- BRAUDILLARD, Jean, *l'Échange symbolique et la mort*, Paris, Éd. Gallimard, 1976.
- BRUCKNER, Pascal, *L'euphorie perpétuelle*, Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 2000.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éd. du Rocher, 1988.
- CAMPO, Cristina, *Os Imperdoáveis* (trad. do ital. por José Colaço Barreiros), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- CARCHIA, Gianni, D'Angelo, Paolo (dir.) *Dicionário de Estética* (trad. do ital. por Alírio Queirós e José Correia Serra), Lisboa, Ed. 70, 2003.
- CELLIER, Léon, *L'Épopée Humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.
- CHEVALIER, Jacques, *Histoire de la Pensée – La pensée moderne de Hegel à Bergson*, Paris, Flammarion, 1966.
- CIORAN, E. M., *A Tentação de Existir* (trad. do fr. por M. Serras Pereira e Ana Luísa Faria), Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1988.
- *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Traité du Désespoir et de la Béatitude*, Paris, P.U.F., Coll. "Quadrigue", 2002.

----- *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* (trad. do fr. por Maria Bragança), Lisboa, Ed. Presença, 1995.

FERRATER MORA, José, *El Ser y el Sentido*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1967.

----- *Diccionario de Filosofia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

FERRY, Luc, *O Homem-Deus ou O Sentido da Vida* (trad. do fr. por Maria do Rosário Mendes), Porto, Ed. Asa, 1997.

----- *La Sagesse des mythes*, Paris, Éd. Plon, 2008.

FINKIELKRAUT, Alain, *A Humanidade Perdida. Ensaio sobre o século XX* (trad. do fr. por Pedro Tamen), Porto, Ed. ASA, 1997.

FOREVILLE, Raymond, *Thomas Becket dans la tradition historique et hagiographique*, London, Variorum Reprints, 1981.

FRAISSE, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin, 1974.

FUMAROLI, Marc, *Héroïsme et création littéraire*, Paris, Éd. Klincksieck, 1974.

----- "Humilité et magnanimité", apud *L'Humilité. Grandeur de l'infime*, in *Autrement*, Paris, Éd. Série Morales n.º 8, 1992.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GRENIER, Jean, *Absolu et Choix*, Paris, P.U.F., 1961.

GUITTON, Jean, *L'impur*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

----- *Problème et Mystère de Jeanne d'Arc*, Paris, Libr. Arthème Fayard, 1961.

HARTMANN, Pierre, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Paris, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

HERRERO, David Estrada, *Estética*, Barcelona, Edit. Herder, 1988.

JACCARD, R., *La Tentation nihiliste*, Paris, P.U.F., 1991.

JAEGER, Werner, *Paideia. A formação do Homem Grego* (trad. do al. por Artur M. Parreira), Lisboa, Ed. Aster, 1979.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Pur et L'Impur*, Paris, Flammarion Édit., 1960.

JASPERS, Karl, *La situation spirituelle de notre époque* (trad. de all. par J. Ladrière e W. Biernel), Paris, Desclée de Brouwer, 1952.

KIERKEGAARD, Sören, *O Desespero Humano* (trad. de Adolfo Casais Monteiro), Porto, Livr. Tavares Martins, 1979.

KUHSNER, Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature contemporaine*, Paris, Lib. Nizet, 1961.

LACROIX, Jean, “Morale sans Péché”, in *Le Sens de l’Athéisme Moderne*, Paris, Éd. Casterman, 1958.

LANDSBERG, Paul-Louis, *Ensaio sobre a Experiência da Morte* (trad. do fr. por A. Nunes Sampaio), Lisboa, Hiena Editora, 1994.

LE BRUN, Jacques, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, Paris, Éd. du Seuil, “La Libr. du XXI^e siècle”, 2002.

LEMONNIER, Léon, *Thomas More, Chanceler de Henrique VIII* (trad. do fr. por Nuno Santos), Lisboa, Editorial Aster, 1962.

LEVINAS, E., *Humanisme de l’Autre Homme*, Paris, Fata Morgana, 1972.

----- *Totalidade e Infinito* (trad. do fr. por José Pinto Ribeiro), Lisboa, Edições 70, 1988.

----- *Éthique et Infini*, Paris, Libr. Arthème Fayard, 1982.

----- *Entre nous. Essais sur le penser-à-l’autre*, Paris, Éd. Grasset, 1991.

----- *Le temps et l’autre*, Paris, P.U.F./Quadrige, 1994.

----- *Deus, a Morte e o Tempo*, (apres. e trad. do fr. por Fernanda Bernardo), Coimbra, Ed. Almedina, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* (trad. do fr. por Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria), Lisboa, Relógio d’Água, s.d.

----- *O Crepúsculo do Dever. A Ética indolor dos novos tempos democráticos*, (trad. do fr. por Fátima Gaspar e Carlos Gaspar), Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1994.

LÓPEZ, Aurora, POCIÑA, André (Eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, (vol. II), Granada, Ed. Universidad de Granada, 2002.

LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Ed. Presença, 1993.

----- *Heterodoxia II. Escrita e Morte*, Lisboa, Ed. Gradiva, 2006.

LÖWY Michael, SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Éd. Payot, 1992.

LUBAC, Henri de, *Le Drame de l'humanisme athée*, in *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, Éd. du Cerf, 1959.

MAGALHÃES, Rui, *Paixões e Singularidades*, Braga, Ed. Angelus Novus, 1999.

MARION, J.-L., *Le phénomène Érotique*, Paris, Éd. Grasset, 2003.

MINOIS, Georges, *História do Suicídio. A sociedade ocidental perante a morte voluntária* (trad. do fr. por Serafim Ferreira), Lisboa, Ed. Teorema, 1998.

MONTEIRO, Paulo Filipe, *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora, 1996.

MORIN, Edgar, “La crise contemporaine et la “crise de la mort”, *L’Homme et la Mort*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

MOSER, Fernando de Melo, *Thomas More e os caminhos da perfeição humana*, Lisboa, Ed. Veja, 1984.

NIETZSCHE, F., *Humano, Demasiado Humano* (trad. do al. por Paulo Osório de Castro), Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997.

PARCERIAS, Pedro, *Pensar o Excesso*, Porto, Edições Mortas, 2002.

PASCAL, Blaise, *Les Pensées* (prés. de L. Brunschvicg), Paris, Lattès, 1988.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éd. Dunod, 1996.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

----- *Concepções Helénicas da Felicidade no Além. De Homero a Platão*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1955.

PEREIRA, Miguel Baptista, *Modernidade e Secularização*, Coimbra, Livr. Almedina, 1990.

PERNOUD, Régine, *Vie et Mort de Jeanne d'Arc. Les Témoignages du Procès de Réhabilitation 1450-1456*, Paris, Éd. Hachette, 1953.

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, P.U.F., coll. "Écriture", 1995.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain / 1*, Paris, Éd. du Rocher, 1976.

QUILES, Ismael, *Más allá del existencialismo*, Barcelona, Luis Miracle, Editor, 1958.

RESCH, Yaannick, *Corps féminin, Corps textuel*, Paris, Éd. Klincksieck, 1973.

RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação* (trad. do ing. por Artur Morão), Lisboa, Edições 70, 2000.

----- *Hermenêutica e Ideologias* (org., trad. e apres. de Hilton Japiassu), Retrópolis, Ed. Vozes, 2008.

SANTOS, José Trindade, “Antígona. A Mulher e o Homem”, in *Humanitas*, Coimbra, 1995, vol. XLVII.

SARRAZIN, Bernard, *Le rire et le sacré. Histoire de la dérision*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, coll. “Passions”, 1991.

SARTRE, Jean-Paul, *L’existentialisme est un humanisme*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. “folio”, 1996.

SAVATER, Fernando, *O Conteúdo da Felicidade* (trad. do cast. por Manuel Alberto), Lisboa, Relógio d’Água Edit., col. “Antropos”, 1995.

----- *Convite à Ética* (trad. do cast. por M. Serras Pereira), Lisboa, Ed. Fim de Século, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Douleurs du Monde. Pensées et fragments* (trad. de l'all. par Jean Bourdeau), Paris, Éd. Rivages, 1990.

----- *Contestação ao libre-arbítrio* (trad. do al. por Lurdes Martins), Porto, Rés-Editora, “Bibl. de Filosofia”, 2002.

SPINOZA, B., *Éthique*, in *Oeuvres*, III (trad. et notes par Charles Appuhn), Paris, Éd. GF-Flammarion, 1965.

STEINER, George, *Presenças Reais. As Artes de Sentido* (trad. do ing. por Miguel Serras Pereira), Lisboa, Ed. Presença, 1993.

VATTIMO, Gianni, *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna* (trad. do ital. por Fátima Boavida), Lisboa, Ed. Presença, 1987.

VIGÉE, Claude, *Aux Sources de la Littérature Moderne. Les Artistes de la Faim*, Éd. Entailles – Philippe Nadal, Coll. “Les Méridiens”, 1989.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor* (trad. do ing. por Jorge Mendes), Lisboa, Ed. 70, “Bib. de Filos. Contemp.”, 1996.

YOURCENAR, Marguerite, *Mishima ou a Visão do Vazio*, (trad. do fr. por Manuel Alberto), Lisboa, Relógio d'Água, s.d.

