



UEPB

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS IV – POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS**

DANIEL RODAS RAMALHO

**O DEUS QUE SABE DANÇAR: A HIEROFANIA ESTÉTICA DIONISÍACA NO
TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E NA POESIA DE ANNA
APOLINÁRIO**

**MONTEIRO
2022**

DANIEL RODAS RAMALHO

**O DEUS QUE SABE DANÇAR: A HIEROFANIA ESTÉTICA DIONISÍACA NO
TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E NA POESIA DE ANNA
APOLINÁRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em licenciatura em Letras Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em licenciatura plena em Letras Português.

Área de concentração: Literatura e Teatro.

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia

**MONTEIRO
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

R165d Ramalho, Daniel Rodas.

O Deus que sabe dançar [manuscrito] : A hierofania estética dionisiaca no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e na poesia de Anna Apolinário / Daniel Rodas Ramalho. - 2022.

90 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2022.

"Orientação : Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia ,
Coordenação do Curso de Letras - CCHE."

1. Literatura. 2. Teatro. 3. Sagrado. 4. Dionisiaco. I. Título

21. ed. CDD 800

DANIEL RODAS RAMALHO

O DEUS QUE SABE DANÇAR: A HIEROFANIA ESTÉTICA DIONISIACA NO
TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E NA POESIA DE ANNA
APOLINÁRIO

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Programa de Graduação
em licenciatura plena em Letras
Português da Universidade Estadual da
Paraíba, como requisito parcial à
obtenção do título de graduado em
licenciatura plena em Letras Português.

Área de concentração: Literatura e
Teatro.

Aprovada em: 26 / 07 / 2022.

BANCA EXAMINADORA

Cristiane A. S. Correia

Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Danielly V. Inô

Profa. Dra. Danielly Vieira Inô Espíndula
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Simone dos Santos Alves Ferreira

Profa. Ma. Simone dos Santos Alves Ferreira
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Às Mestras e Mestres do Caminho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eva Wilma Rodas Ramalho e Fernando Antônio Ramalho de Amorim, por todo o apoio, amor, dedicação e perseverança que me têm dedicado ao longo da Vida.

À Cristiane Agnes Stolet Correia, mestra, amiga e orientadora, pessoa que me conduziu no decorrer de todo o meu processo acadêmico, artístico e pessoal, sem dúvida contribuindo imensamente para o aprendizado da pessoa e do profissional que sou e que pretendo ser.

À Margarida Maria Gomes de Lima, grande amiga e vó de coração, cujo apoio foi essencial nesse processo.

À Vanessa Paiva Marcelino de Oliveira, grande amiga e apoiadora, pelo carinho de sempre.

Aos membros da banca avaliadora, nas pessoas das professoras Simone Alves e Danielly Inô, mestras, amigas e profissionais de grande competência, nas quais me inspiro em minha trajetória acadêmica.

A todos os professores, professoras, funcionários, colegas e demais membros da comunidade do CCHE, sem os quais este trabalho não existiria.

À Universidade Estadual da Paraíba, patrimônio do povo paraibano, cuja existência tornou possível minha formação, possibilitando a mim, um sertanejo filho de uma professora e de um agricultor, fazer parte da primeira geração de minha família a cruzar as portas de uma universidade.

Aos queridos amigos do grupo ExperIeus, cujas experiências artísticas e vivências me transformaram profundamente, influenciando aquilo que sou hoje: um artista e um ser humano muito mais consciente em todos os níveis.

Ao Prof. Márcio dos Santos Gomes (*in memoriam*), cuja partida tanto sentimos, mas cujo legado enquanto profissional e enquanto pessoa sempre reverberará na minha caminhada, assim como na de tantos outros que tiveram o privilégio de aprender com ele.

Aos Guias, visíveis e invisíveis, que sempre guardam os nossos Caminhos.

À VIDA – em sua dor e alegria – em toda a sua potência dionisíaca.

“A poesia revela este mundo; cria outro”.

PAZ, Octavio (1982, p. 15)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a presença de uma potência ritualística dionisíaca no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e na poesia de Anna Apolinário, de modo a evidenciar como tal potência se insurge enquanto caminho estético de reconexão do ser humano com o sagrado. Tendo em vista o referido objetivo, realizou-se uma pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, por meio da qual os conceitos teoricamente fundamentados serviram de base para a análise do corpus. A princípio, fundamentou-se o conceito de sagrado a partir das definições de Eliade (2018). A seguir, a partir das considerações de Eliade (2016) e Villagómez (2020), buscou-se compreender a relação entre Arte e Sagrado desde as sociedades “primitivas”, evidenciando a natureza ritualística da criação artística. Partindo do conceito de dionisíaco discutido por Nietzsche (2007), relacionou-se o mesmo com a concepção de Arte ritualística, presente nos dias atuais em certas manifestações do Teatro e da Literatura. Relacionando os efeitos “transbordantes” do dionisíaco com a natureza “sagrada” da poesia, tal como afirmado por Octavio Paz (1982), a pesquisa chegou a seu corpus, constituído pelas obras *O teatro e seu duplo* (2006) e *Linguagem e vida* (2008), de Antonin Artaud, e a coletânea *A chave selvagem do sonho* (2020), de Anna Apolinário. Analisando o referido corpus, buscou-se evidenciar a presença dessa potência dionisíaca ritualística nas propostas teatrais de Antonin Artaud – o seu Teatro da Crueldade – e na poesia “selvática” da paraibana Anna Apolinário, destacando como tal potência se faz manifesta em ambas as linguagens. Por fim, chegou-se à conclusão de que o dionisíaco se insurge nas obras investigadas enquanto manifestação de um sagrado construído a partir da Arte, compreendendo-a enquanto caminho de reconexão do indivíduo com sua essência natural libertadora, transgressora, transbordante e divina.

Palavras-Chave: Literatura. Teatro. Sagrado. Dionisíaco.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo analizar la presencia de una potencia ritualista dionisiaca en el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud y en la poesía de Anna Apolinário, con el fin de mostrar cómo esa potencia surge como camino estético de reconexión del ser humano con lo sagrado. En vista del objetivo mencionado, se realizó una investigación bibliográfica cualitativa, a través de la cual los conceptos fundamentados teóricamente sirvieron de base para el análisis del corpus. Al principio, el concepto de sagrado se basó en las definiciones de Eliade (2018). Luego, a partir de consideraciones de Eliade (2016) y Villagómez (2020), buscamos comprender la relación entre el Arte y lo Sagrado desde las sociedades “primitivas”, destacando el carácter ritualista de la creación artística. Partiendo del concepto dionisiaco discutido por Nietzsche (2007), se relacionó con el concepto de Arte ritualista, presente en la actualidad en ciertas manifestaciones del Teatro y la Literatura. Relacionando los efectos “desbordantes” de lo dionisiaco con el carácter “sagrado” de la poesía, como afirma Octavio Paz (1982), la investigación llegó a su corpus, constituido por las obras *O Teatro e seu duplo* (2006) y *Linguagem e vida* (2008), de Antonin Artaud, y la obra *A chave selvagem do sonho* (2020), de Anna Apolinário. Analizando el citado corpus, se buscó evidenciar la presencia de este poder ritualista dionisiaco en las propuestas teatrales de Antonin Artaud – en su *Teatro da Crueldade* – y en la poesía “salvaje” de Anna Apolinário, destacando cómo ese poder se manifiesta en ambos lenguajes. Finalmente, se concluyó que lo dionisiaco aparece en las obras investigadas como manifestación de un sagrado construido desde el Arte, entendiéndolo como una forma de reconectar al individuo con su esencia natural libertadora, trasgresora, desbordante y divina.

Palabras-Clave: Literatura. Teatro. Sagrado. Dionisiaco.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A ARTE E O SAGRADO, O SAGRADO NA ARTE: O FAZER ARTÍSTICO COMO EXPRESSÃO HIEROFÂNICA	12
2.1	O conceito de sagrado	12
2.2	Arte: uma expressão hierofânica?	14
2.3	O dionisíaco como manifestação do sagrado na Arte	19
2.3.1	<i>O apolíneo e o dionisíaco: uma conceituação</i>	20
2.3.2	<i>O dionisíaco como hierofania do divino selvagem</i>	24
2.3.3	<i>O teatro ritualístico e a poesia selvática: caminhos de (re)conexão com o sagrado?</i>	28
3	A POTÊNCIA RITUALÍSTICA DIONISÍACA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E NA POESIA SELVÁTICA DE ANNA APOLINÁRIO	33
3.1	O Teatro de Antonin Artaud: uma estética dionisíaca da “crueldade”	33
3.1.1	<i>Um teatro “cruel”</i>	37
3.1.2	<i>Dioniso: um duplo de Artaud?</i>	45
3.1.3	<i>O teatro-ritual artaudiano e a hierofania dos corpos</i>	49
3.1.4	<i>Só o teatro?</i>	54
3.2	A poesia selvática de Anna Apolinário: o dionisíaco enquanto expressão da liberdade	55
3.2.1	<i>Anna Apolinário: uma poética do feminino selvagem</i>	55
3.2.2	<i>A poesia dionisíaca de Anna Apolinário em A chave selvagem do sonho (2020)</i>	56
4	CONCLUSÃO	87
	REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

A premissa do presente trabalho constitui-se num desdobramento de algumas ideias, reflexões e hipóteses levantadas no decorrer de quatro anos de vivência e pesquisa universitária, especialmente durante a vigência das cotas 2018-2019, 2019-2020, 2020-2021 e 2021-2022 do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC-UEPB). Na sequência das referidas pesquisas, todas sob a orientação da Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia, surgiram algumas indagações dentro do eixo principal de investigação – as possíveis intersecções entre Arte e Sagrado – cujo amadurecimento resultou na proposta que agora se desdobra em pesquisa monográfica.

Sendo assim, tendo como pontos de partida as discussões fomentadas pela Iniciação Científica, a presente pesquisa buscou expandir esses diálogos e apresentar uma proposta investigativa que busque compreender a relação entre a produção artística contemporânea – mais especificamente as estéticas do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e a poesia da autora paraibana Anna Apolinário – e o Sagrado, compreendido aqui em sua vivência enquanto transposição estética de um impulso dionisíaco, de uma reconexão com a essência espiritual “selvagem” do ser humano.

Conforme é possível evidenciar, trata-se de objetos de análise de naturezas distintas – o primeiro, constituído por duas obras ensaísticas acerca do fazer teatral; o segundo, por uma coletânea de poemas – pertencentes a duas vertentes artísticas igualmente distintas: o Teatro e Literatura. A opção pela escolha do referido corpus, entretanto, não foi arbitrária. Conforme se tornou evidente no decorrer das investigações do PIBIC, tanto Antonin Artaud quanto Anna Apolinário, cada qual em sua própria proposta artística, traz em suas obras uma perspectiva poética de (re)afirmação estético-espiritual do ser humano, de ruptura com os limites morais, sociais e racionais, na busca por um Arte que se faça verdadeiramente humana, crua e potente. Além disso, ambos os autores, ainda que em linguagens distintas, possuem influências semelhantes, de modo que ambos se filiam esteticamente ao Surrealismo, dotando-o de nuances ritualísticas. Outro fator a ser considerado foi o de que, por serem objetos de linguagens distintas, escolhê-los enquanto corpus possibilitaria uma compreensão mais ampla acerca do dionisíaco enquanto manifestação artística, observando suas correspondências estéticas tanto no Teatro, quanto na Literatura.

Sendo assim, podemos apresentar, enquanto justificativa, que o presente trabalho tem como motivação principal a necessidade, já verificada no decorrer da Iniciação Científica, de contribuir com a expansão de novos horizontes investigativos, possibilitando o surgimento de

resultado e indagações que desdobrem uma maior compreensão acerca do fenômeno do dionisíaco e sua presença na Arte contemporânea¹, dentro da proposta de pensá-lo enquanto manifestação estética de uma noção subversiva de sacralidade estética.

Tendo em vista a referida proposta, esta pesquisa tem como objetivo compreender a presença de uma potência ritualística dionisíaca no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e na Poesia Selvática de Anna Apolinário, evidenciando como as propostas estéticas do teatro de Artaud e a poesia de Apolinário dialogam com a experiência ritual do Sagrado, dentro de uma perspectiva de transformação espiritual do ser humano a partir da (re)conexão com sua vitalidade dionisíaca. Considerando o presente objetivo, a pesquisa se propõe, portanto, a solucionar as seguintes indagações: a) De que modo a ideia de uma “potência ritualística” dionisíaca se faz presente nas obras analisadas de Artaud e Apolinário, respeitando as linguagens próprias adotadas por cada autor? b) De que modo o dionisíaco se insurge, nos trabalhos dos dois autores, enquanto ruptura de uma “razão apolínea”, limitadora e ilusória? c) Como o dionisíaco presente nas obras dos autores resignifica a própria ideia de sagrado, para além dos dogmas estabelecidos, promovendo uma libertação estético-espiritual?

Para tanto, a princípio, discorreremos acerca do conceito de Sagrado tal como proposto por Eliade (2018), no qual o mesmo é definido enquanto manifestação de uma força “sobrenatural” em uma realidade “natural” (hierofania), em contraste com o Profano – a perspectiva “ordinária” do mundo, onde o Sagrado não se faz presente. A seguir, partindo das discussões de Eliade (2016) sobre o mito, discutiremos como a Arte surge originalmente como uma hierofania, como um caminho de conexão com o sagrado, tal como manifesto na recriação dramática e verbal dos mitos em diversas culturas, a partir da ótica do homo religiosus. Partindo desse ponto, expandiremos nossas reflexões através das contribuições de Villagómez (2020) e sua tese sobre o proto-teatro e sua gênese sagrada/ritualística. Em sequência, ainda ancorados em Eliade (2018), dissertaremos acerca da dessacralização da Arte com o advento da modernidade, demonstrando como as expressões originalmente “sagradas” passaram a ser principalmente “estéticas”, mas ainda conservando resquícios de um pensamento religioso, expresso na ânsia de uma reconexão com o sagrado “perdido”.

Em seguida, apresentaremos os conceitos de Apolíneo (razão, harmonia) e Dionisíaco (emoção, vitalidade), tal como apresentados por Nietzsche (2007) na origem da tragédia

¹ Ainda que Artaud, falecido em 1948, não seja um autor cronologicamente “contemporâneo”, a influência de suas propostas estéticas – apresentadas nas obras aqui analisadas – é central no desenvolvimento do Teatro na atualidade, conforme é possível evidenciar no trabalho de artistas mais recentes, como o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e o italiano Eugenio Barba (1936), este último ainda vivo e atuante no cenário teatral internacional.

grega, a partir do qual desdobraremos o conceito de impulso dionisíaco, dialogando-o com a hierofania apresentada por Eliade (2018) e os apontamentos de Barbara (2017) acerca do pensamento nietzschiano. Sendo assim, apresentaremos o impulso dionisíaco como uma forma de expressividade estético-ritualística, que busca, através de uma proposta de transbordamento selvagem e libertação dos corpos, alcançar uma transcendência (meta)física, capaz de reconectar os indivíduos com as forças primordiais da Natureza.

A seguir, discorreremos acerca do dionisíaco e seus possíveis desdobramentos poéticos, levantando a possibilidade de um “teatro ritualístico” e de uma “poesia selvática” que canalizam essa perspectiva, tendo como aporte as considerações de Octavio Paz (1982) acerca da relação entre a poesia e o sagrado, em especial a compreensão do poético como caminho de reconexão com a “outridade” e a “natureza original”. Ainda ancorados em Paz (1994), discutiremos a relação entre a referida reconexão poético-espiritual e o erotismo, entendendo este último como um desdobramento do êxtase dionisíaco.

Por fim, chegando ao nosso objeto de pesquisa, investigaremos a presença do dionisíaco na proposta do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (2006) – que defende uma Arte teatral voltada para o “cru”, para a vivência física transformadora e visceral – e na obra da poeta paraibana contemporânea Anna Apolinário (2020), cuja estética se utiliza de imagens surreais e construções verbais repletas de significação mí(s)tica, com o objetivo de propor uma recriação subversiva do feminino em confronto com a moralidade patriarcal. Considerando a necessidade de um recorte específico, analisaremos as propostas teatrais de Artaud nas obras *O teatro e seu duplo* (2006) e *Linguagem e vida* (2008), assim com os poemas de Apolinário, contidos em sua recente coletânea *A chave selvagem do sonho* (2020). Aplicando uma investigação bibliográfica comparativa, analisaremos as estéticas de ambos, de modo a observar como o dionisíaco se faz presente em suas obras enquanto desconstrução subversiva de padrões morais e reconexão com o Sagrado em sua perspectiva mais selvagem, libertadora, transcendente e viva.

2 A ARTE E O SAGRADO, O SAGRADO NA ARTE: O FAZER ARTÍSTICO COMO EXPRESSÃO HIEROFÂNICA

2.1 O conceito de sagrado

O que é o sagrado? Quem ou o quê distingue o que é “sagrado” e o que é “profano”? Como o sagrado se manifesta? Para o indivíduo religioso, qual a importância do sagrado? Tais dúvidas conceituais, polêmicas e multifacetadas em sua essência, têm ocupado teólogos, filósofos, místicos e cientistas das religiões ao longo de milênios, de modo que surgem, ao longo do tempo, concepções teóricas relativamente elaboradas e precisas, na busca por compreender este fenômeno que, para muitos, se encontra no terreno do “insondável”.

Mircea Eliade, importante pesquisador das Ciências das Religiões, em sua obra *O sagrado e o profano* (2018), nos apresenta uma série de discussões que busca sanar as principais dúvidas sobre o conceito de sagrado, estabelecendo para o mesmo uma definição distintiva:

O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. [...] O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. (ELIADE, 2018, p. 12-13).

Eliade (2018) atrela a ideia de sagrado ao conceito de hierofania, palavra cuja etimologia significa “manifestação do sagrado”. Em termos gerais, a hierofania consiste na manifestação de uma realidade extraordinária, sobrenatural, em algo “natural”, “mundano”. Com isso, a distinção de algo como sagrado se dá a partir da identificação de uma realidade outra em um elemento até então cotidiano: uma pedra, uma árvore, ou até mesmo uma pessoa – como nos traz o exemplo da hierofania cristã, a manifestação do divino na figura de Cristo.

Dessa forma, Eliade (2018) nos aponta a ocorrência do sagrado sempre que ocorre a manifestação do *mysterium tremendum*, de uma força suprema que se manifesta subitamente na realidade humana, expondo a pequenez do ser humano diante da grandeza “aterradora” do divino. Essa percepção, conforme esclarece o próprio autor, constitui-se numa experiência profundamente emotiva no *homem religioso*, uma vez que proporciona para o mesmo uma conexão direta com a realidade suprema, com o Além que se encontra fora do cotidiano

comum, ordinário. Exemplo da força dessas manifestações hierofânicas se encontra nos mitos fundadores e nas narrativas que descrevem a origem de muitas religiões, nas quais a experiência primordial do sagrado torna-se o pilar teológico sustentador de todo um sistema de crenças e, por vezes, de toda uma cultura².

É importante destacar, porém, que, conforme nos diz Eliade (2018), tal manifestação constitui um paradoxo, visto que:

Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania. (ELIADE, 2018, p. 13).

A afirmação do autor nos traz três colocações pertinentes à nossa reflexão. A primeira diz respeito à distinção paradoxal entre sagrado e não-sagrado ou, de agora em diante, “sagrado” e “profano”. O objeto considerado “sagrado” – por exemplo, a Pedra Negra da Caaba³ - dotado de manifestação divina, não deixa de ser uma pedra, uma vez que possui a mesma característica das pedras “comuns”, mas é ao mesmo tempo “sagrada”, pois assim é vista aos olhos dos que nela creem. Essa perspectiva mostra que as distinções entre sagrado e profano, apesar de existirem, são tênues, o que nos leva à segunda colocação: o sagrado é perceptível àqueles que nele creem. É, portanto, a visão do homem religioso sobre o objeto que o torna distinto dos outros, ou ao menos é a sua fé que faz perceber tais distinções. Por fim, a terceira colocação pertinente é a ideia de sacralidade cósmica: todo o Cosmos é potencialmente sagrado, sendo a Natureza o elemento mais “aberto” à sacralização.

Discorrendo sobre esse fenômeno, Eliade (2018) aponta que o mesmo pode ser explicado através da importância dos mitos cosmogônicos nas diversas religiões. Afinal, sendo o Cosmos uma criação divina, na qual se manifesta a força criativa de uma Consciência Superior, todo o Cosmos pode ser entendido como uma hierofania; sendo, portanto, sagrado. Tal perspectiva, entretanto, não aponta para um panteísmo latente: para Eliade (2018), o

² Tal percepção pode ser encontrada em larga escala nos povos tradicionais, como as nações indígenas das Américas, nas quais as manifestações hierofânicas dão sustentação aos mitos da origem do mundo e da humanidade, quase sempre identificando o Ancestral mítico daquele povo como um deus criador que vem à terra para civilizar os seres humanos, ditando seus costumes (ELIADE, 2018).

³ Pedra sagrada, possivelmente um meteorito. Objeto de culto central na religião islâmica, considerada um presente de Alá à humanidade. Encontra-se no santuário da Caaba, na Grande Mesquita de Meca, Arábia Saudita. (SANTIDRIÁN, 1996).

Cosmo não é necessariamente o Divino em sua magnitude suprema, mas sim uma manifestação concreta de seu poder. Com isso, o ato criador divino pode ser entendido como um ato hierofânico, manifestação de uma realidade sagrada no mundo profano; sendo esse ato criador o “modelo” para todas as outras formas de criação – conforme discorreremos mais à frente.

Conforme destaca Eliade (2018), a importância do sagrado para o *homem religioso* está justamente na necessidade espiritual – e existencial – de conexão do ser humano com uma realidade distinta, original, “perfeita”, que se encontra fora da sua realidade imediata, cotidiana. Ao discorrer sobre a importância da espacialidade religiosa – ou seja, da distinção entre o espaço “sagrado” e o “profano” – Eliade (2018) destaca que, nas culturas mais próximas ao pensamento religioso comunitário, o espaço do templo é sempre uma recriação do espaço cósmico – uma *imago mundi* – ao redor do qual os indivíduos constroem suas casas, na busca por estarem espacialmente próximos do “centro do mundo”, ou seja, da hierofania.⁴ Tal percepção orienta tanto a arquitetura como o modo de vida da população, o que demonstra a busca desses indivíduos de trazerem o sagrado para a sua vivência “cotidiana”.

Com isso, é possível afirmar que o ser humano, através de sua necessidade de conexão com o sagrado, busca encontrar meios de integrá-lo à sua realidade, tanto para sentir-se “próximo” do divino, quanto pela ânsia de “copiar” a ação divina, de reproduzir a hierofania original – a Criação do mundo – periodicamente, através de ritos e práticas sagradas (ELIADE, 2018). Nos primórdios da história humana, tais práticas ritualísticas originaram múltiplas expressividades hoje tidas exclusivamente como “profanas”, mas que em sua origem surgiram como práticas hierofânicas, como ritos de conexão com o sagrado. Uma dessas práticas – a que nos interessa centralmente nesta pesquisa – é a prática artística, cuja vivência contemporânea, adaptada ao mundo dito moderno, é “profana”, mas em cujas nuances simbólicas e estéticas se encontram resquícios do pensamento religioso, onde podemos entrever parte da ânsia do ser humano pela experiência transcendental profunda, pela busca do sagrado em suas possíveis expressividades estéticas.

2.2 Arte: uma expressão hierofânica?

⁴ Um exemplo próximo de nós está na fundação de muitas cidades brasileiras, especialmente no interior, onde a igreja matriz era construída num determinado espaço, ao redor do qual ia se constituindo o povoado.

Quando pensamos no fazer artístico na contemporaneidade, raramente o consideramos como uma vivência relacionada ao sagrado. Na busca por uma compreensão “desmistificada” da Arte e dos Artistas – parte de um processo maior de secularização do cotidiano, tal como descrito por Eliade (2018) – é comum que se desvencilhe a expressividade artística das práticas místicas.⁵ Entretanto, se buscarmos compreender o fazer artístico desde os seus primórdios, num breve mergulho temporal na Antiguidade e na Pré-História, as distinções entre Arte e Sagrado tornam-se não apenas tênues, mas as mesmas se apresentam como práticas originais indissociáveis⁶. Tais práticas, consideradas dentro de um contexto ritualístico, pareciam girar em torno de um único eixo, essencial à vivência social e religiosa dos povos arcaicos: o mito.

Em sua obra *Mito e Realidade* (2016), Eliade parte de suas concepções de Sagrado e Hierofania – conforme discorremos no subtópico anterior – para pensar acerca do conceito, da importância e das significações que o mito adquire nas sociedades arcaicas. Para o autor:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 2016, p. 9).

Na citação de Eliade (2016), percebemos que o autor atrela o conceito de mito à ideia de “história sagrada”; uma narrativa, que contém em si os relatos acerca do “princípio”, do tempo mítico primordial que deu origem a todas as coisas. É nesse tempo mítico – expressão do próprio Eliade (2016) – que os Entes Sobrenaturais, os deuses e heróis de um determinado povo, criaram o mundo e todas as coisas que nele existem, por meio de um processo de criação por vezes “dramática”, marcada por “irrupções” do sagrado. Ou seja: o mito, para

⁵ Essa visão, entretanto, é predominante em especial no Ocidente. Certas práticas artísticas “orientais”, como a dança sufi e as danças tradicionais indianas – a exemplo do Kathakali, Odissi, etc. – mantêm claramente em suas concepções estética a ideia de conexão com o sagrado, persistindo até hoje na contemporaneidade (BARBA, 2010).

⁶ É interessante destacar que, ainda que na Pré-História não existisse a noção moderna de “autor”, já existiam, sem dúvida, “artistas”: indivíduos que se expressavam esteticamente, fundindo o fazer artístico-ritualístico a uma prática coletiva de comunhão com o sagrado. Sendo assim, as primeiras “obras” de Arte não possuíam, propriamente, “autores”, num sentido individual, mas eram resultado de um trabalho comunitário, das “massas”, o que se atrela diretamente à natureza dionisíaca do fazer artístico – segundo Nietzsche (2007) – conforme discutiremos mais à frente.

Eliade (2016), pode ser resumido como a *narrativa dramática da criação*, a *irrupção* do sagrado no mundo.

Destacando a presente definição, temos logo de início uma concepção de Sagrado enquanto “irrupção criativa”, enquanto manifestação, portanto, de uma força sobrenatural que surge no mundo (hierofania), por vezes de forma súbita, “dramática” e descontrolada: é a manifestação da força vital divina em seu estado bruto, a partir da qual o mundo é criado. Com isso, podemos atrelar o ato de criação, em seu sentido amplo, ao Sagrado, à expressão do poder divino. Mas será que podemos nos referir a toda “criação” como algo divino? Seria a criação artística, mesmo sendo uma criação humana, uma prática associada ao divino, ao sagrado?

Para apresentar uma possível solução a essas questões, é preciso destacar outro conceito basilar de Eliade (2016), a função do rito:

Para o homem das sociedades arcaicas, ao contrário, o que aconteceu *ab origine* pode ser repetido através do poder dos ritos. Para ele, portanto, o essencial é conhecer os mitos. Essencial não somente porque os mitos lhe oferecem uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo, mas sobretudo porque, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem. (ELIADE, 2016, p. 14).

Conforme o autor, o homem “primitivo” não buscava conhecer os mitos apenas para explicar a origem do Cosmos, mas também para, através do conhecimento do mito da origem, recriá-lo, ou seja, reproduzir o ato criativo dos deuses, trazendo à tona o poder contido na narrativa de origem. Tal recriação, conforme nos diz Eliade (2016), ocorre através do rito, da repetição ritualística do mito, através do qual se recria a situação que deu origem ao mundo, por meio, sobretudo, de narrativas e dramatizações. Essas dramatizações possuem, entretanto, um sentido real, prático, que alia o simbolismo mítico a uma necessidade prática do cotidiano.

Partindo de uma série de exemplos antropológicos, Eliade (2016) aponta que, nas sociedades arcaicas, quando se busca, por exemplo, curar um doente, recita-se um poema oral na qual se narra desde a origem da doença à sua cura, quase sempre realizada por algum herói mítico ou deus. Tal recitação, em geral realizada por um xamã, é feita de forma ritualística, com o máximo de energia empregada no ato, tanto na precisão da narrativa – que deve ser sempre a mesma, tal como contada pelos ancestrais – quanto na entonação e na gestualidade. (ELIADE, 2016, p. 16-17). Com isso, percebe-se que o rito busca tanto repetir o ato criativo dos deuses com o objetivo de resgatar a energia divina, quanto recriar o mito esteticamente,

de forma oral e dramatizada, onde se percebe a presença de elementos expressivos claramente artísticos: o verbal e o corporal/gestual.

Quando consideramos, por exemplo, a natureza mítica das grandes epopeias clássicas – as narrativas da *Ilíada*, de *Gilgamesh* e do *Mahabharata*⁷ – consideradas a origem da literatura escrita, percebemos que todos têm em comum tanto o elemento do mito, da narrativa dramática da criação, quanto o elemento literário, a preocupação estética. A partir do que nos diz Eliade (2016) acerca dos mitos, podemos facilmente inferir que tal preocupação estética existiu originalmente no fato de que tais narrativas, surgidas a partir da oralidade, buscavam ser precisas, potentes o suficiente para recriarem o poder criativo divino, repetindo a hierofania. Com isso, encontramos no mito um ponto de convergência entre a Arte e o Sagrado, entre a preocupação estética e a busca por recriar, a partir do fazer artístico-ritualístico, a energia renovadora e curadora do sagrado.

Tais convergências entre o artístico e o sagrado, entretanto, não ficam apenas no âmbito do verbal. Villagómez (2020), em sua tese sobre a natureza ritualística do teatro, aponta que as origens do fazer teatral se encontram naquilo que a autora denomina de proto-teatro:

En otras palabras, dicha modalidad sería llamada proto-teatro, cuyo paulatino progreso se consolidaría en el teatro griego occidental, que reuniría la totalidad de las herramientas escénicas que conocemos en la actualidad y aún se mantienen vigentes. El devenir histórico del arte teatral ha sido testigo de la transición cultural de la humanidad, por ello, es fundamental corregir su localización histórica y plantear que sus orígenes deben rastrearse en la existencia de los rituales y ceremonias, relacionados con la cacería primitiva y con las pinturas rupestres, que en articulación directa con la danza y la música se convirtieron en legítimas ceremonias dramáticas donde se rendía culto a deidades y se expresaban los principios espirituales de la comunidad. (VILLAGÓMEZ, 2020, p. 18).

Conforme aponta a autora, antes mesmo de sua consolidação na tragédia grega, o teatro surge como uma expressão ritualística, xamânica, combinando dança, música e elementos visuais – no qual as pinturas rupestres, por exemplo, podem ter tido papel central – num contexto de comunhão com o Sagrado, de reprodução estética da energia hierofânica divina.

Como prova adicional à tese de conexão entre a Arte e o Sagrado nas expressões ritualísticas arcaicas, podemos citar ainda os trabalhos de Cardogan (1959), durante sua vivência antropológica entre os Mbyá-Guarani, na qual o autor observou a prática do canto

⁷ **Ilíada**: poema épico grego do século VIII a.C., atribuído a Homero. **Epopeia de Gilgamesh**: texto épico sumério, de autoria anônima, composto por volta do século XX a.C. **Mahabharata**: épico indiano, atribuído ao sábio hindu Vyasa, compilado possivelmente entre os séculos IV e III a.C. (Fonte: Wikipédia)

ritual xamânico entre os indígenas guaranis, onde a dança, o canto e a recitação poética – com poemas orais específicos para o trabalho ritualístico – buscam recriar uma atmosfera hierofânica de conexão com o Sagrado, na qual arte e expressividade ritualística são elementos indissociáveis.⁸

Nesse movimento de expressão ritualística, própria das sociedades arcaicas e presente desde a pré-história, vemos, portanto, uma combinação de elementos estéticos que parecem se encontrar na origem do fazer artístico: o verbal, o visual, o sonoro e gestual; formas expressivas basilares na arte contemporânea, independente do suporte ou da estética adotada. Com isso, é possível afirmar que, ao menos em suas origens arcaicas e expressões tradicionais, a Arte está intrinsecamente relacionada ao Sagrado enquanto expressão hierofânica, enquanto caminho de conexão com o divino e o “sobrenatural”.

Se tais relações são facilmente perceptíveis a nível histórico e antropológico, no mundo contemporâneo, entretanto, essa perspectiva de atrelamento entre o fazer artístico e a experiência do Sagrado não se mostra tão visível, isso quando não é inteiramente negada. Ainda que refletir largamente sobre a dessacralização da Arte não seja o enfoque da presente pesquisa, podemos inferir, a partir das reflexões de Eliade (2018), que a mesma decorre de um processo maior de desconexão do homem “moderno” com a sacralidade.

Para Eliade (2018), a partir do avanço da sociedade industrial e do conseqüente afastamento do ser humano de seu ambiente original – o contato direto com o campo, a natureza, etc. – a sociedade moderna vem passando por um longo processo de secularização, na qual as práticas cotidianas, até então consideradas sagradas, perdem seu caráter hierofânico, tornando-se atividades meramente “profanas”, comuns. Sendo assim, se para o homem das sociedades arcaicas o sagrado era vivenciado através do contato com a Natureza e das atividades do cotidiano – visto que todas as coisas tinham origem na “irrupção” divina e eram, portanto, expressões do Sagrado – para o homem dito moderno, o mesmo não ocorre: a Arte passa a ser vista “apenas” como Arte⁹, e só.

⁸Em artigo recente publicado no vol.8 Nº38 da Revista Aguarrás (ISSN 1980-7767), discutimos mais profundamente sobre a relação entre literatura, teatro e sagrado na poesia ritualística dos Mbyá-Guarani. O texto está disponível no link: <http://aguarras.com.br/o-corpo-verbo-mbya-guarani/>

⁹ Ainda que a intenção da presente monografia não seja refletir, diretamente, sobre o conceito de “Arte”, é importante destacar que, quando nos referimos à Arte ritualística, ou seja, hierofânica, estamos nos referindo a um tipo de Arte que busca, através da estética, alcançar algum tipo de transcendência “mística”, de contato com o divino. Essa Arte ritualística é distinta, portanto, de uma Arte “dessacralizada”, predominante na sociedade contemporânea, que quase sempre distancia o indivíduo artista de qualquer caráter “sacerdotal” ou “místico”. Sendo assim, ao ver a Arte “apenas” como Arte, o indivíduo “moderno” a enxerga apenas como um elemento estético, e não como um caminho estético-ritualístico, tal como vivenciado na Pré-História, segundo Villagómez (2020).

Entretanto, se compreendermos a expressividade da Arte e as emoções que provoca, ainda que a priori desconsiderando o elemento da sacralidade, percebe-se no fazer artístico certo resquício do “fervor criativo” divino, do rito arcaico que sobrevive na emoção estética: “É preciso enfatizar, porém, que jamais assistimos a uma total dessacralização do mundo, pois, no Extremo Oriente, o que se chama ‘emoção estética’ conserva ainda, mesmo entre os letrados, uma dimensão religiosa.” (ELIADE, 2018, p. 128).

Tal emoção, conforme exemplifica Eliade (2018) através da descrição dos jardins contemplativos do Oriente, consiste num resíduo do Sagrado no cotidiano dessacralizado do mundo moderno, de um comportamento mítico, que na mentalidade do Ocidente se faz presente no cinema, nos quadrinhos, na mídia de massa, nos mitos fundadores nacionais e, mais próximos de nós, no teatro e na literatura.

Com isso, se interpretarmos essa “emoção estética” de que nos fala Eliade (2018) como uma emoção para além do contemplativo – ou seja, se interpretarmos “emoção” no seu sentido mais intenso e “irruptivo”, tal como o da hierofania divina – podemos considerar que na Arte¹⁰ ainda se encontra não apenas um resquício, mas parte da energia ritualística original, da força vital transformadora e impulsionadora. Essa “força”, que atravessa o fazer artístico de ponta a ponta e se faz presente, em certas estéticas, como o motor da criação artística, assume, quando transposta para a Arte em sua potência total, um elemento para a (re)criação da realidade e dos indivíduos, curando-os da “frieza” do mundo moderno através de um contato visceral e genuíno com o Sagrado. Essa força é o que chamamos de dionisíaco.

2.3 O dionisíaco como manifestação do sagrado na Arte

Quando consideramos o caráter “sagrado” da manifestação artística primordial, precisamos definir qual ideia de sagrado estamos adotando, assim como qual tipo de Arte. Conforme discorremos nos subtópicos anteriores, adotamos no presente estudo a definição de sagrado de Eliade (2018), compreendendo-o como uma manifestação hierofânica. A seguir, discorremos, a partir de Villagomez (2020) e dos exemplos míticos de Eliade (2016), sobre as origens da Arte enquanto manifestação religiosa hierofânica, enquanto recriação estética do

¹⁰ É importante destacar que, conforme ficará mais explícito mais à frente, não nos referimos a “todo tipo de Arte”. Quando afirmamos que na “Arte” ainda reside parte da energia criadora e transformadora do sagrado, não nos referimos, naturalmente, à arte “comercial” ou “de massa”, num sentido mais “capitalista”, mas sim a um tipo de Arte a que nos referiremos, no decorrer deste trabalho, como “ritualística”: uma Arte de transbordamento, subversão e comunhão com o sagrado.

“poder gerador/transformador” divino, cuja canalização através do “artista-xamã” visa a impactar e transformar os indivíduos através da retomada da energia cosmogônica original.

Definida a concepção de sagrado, precisamos discutir a concepção de Arte. Para tal, é preciso desde já que consideremos a expressão artística do sagrado como própria de um contexto de Arte-ritual – ainda que tal expressão não ocorra, nos tempos modernos, em um contexto “religioso” – onde se busca despertar um tipo de princípio estético que aponta para um “transbordamento” dos sentidos, atrelado a um trabalho minucioso de caracterização e “equilíbrio” dessa energia. Esse “transbordamento” e esse “equilíbrio”, agindo em união intrínseca, produzem o efeito estético que, desde já, discutiremos a partir dos termos filosóficos próprios, adotados por Nietzsche (2007): o apolíneo e o dionisíaco.

2.3.1 Apolíneo e dionisíaco: uma conceituação

Os conceitos de apolíneo e dionisíaco surgem de forma consagrada na filosofia a partir da obra *O nascimento da tragédia* (2007), de Friedrich Nietzsche, publicada originalmente no ano de 1872. No decorrer desta obra – a primeira de vulto publicada pelo então jovem filósofo alemão – Nietzsche (2007) se debruça sobre um problema que concebia como fundamental na compreensão da Arte ocidental e do caráter expressivo da mesma: a origem da tragédia grega clássica.

Logo no início do seu ensaio, Nietzsche (2007) aponta o cerne de sua discussão a partir da apresentação dos conceitos de apolíneo e dionisíaco, definindo-os como essenciais para a discussão que iniciará a seguir:

Teremos ganho muito em favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica mas a certeza da intuição [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervém periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos [...]. A seus dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dioniso: ambos os impulsos [...] através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um como o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2007, p. 24). (Grifos do autor).

Neste parágrafo inicial, temos um breve resumo da tese de Nietzsche (2007) acerca de seu problema, o qual nos oferece pistas para a compreensão da expressividade artística como um todo. Para o autor, a “tragédia ática” – ou seja, a tragédia grega clássica, surgida nas

imediações de Atenas – tem sua origem na fusão dos princípios apolíneo e dionisíaco, o primeiro ligado ao que ele denomina de “arte figurada”, e o segundo de “arte não figurada”. Essas duas denominações, por sua vez, derivam das divindades gregas cujos atributos personificam esses conceitos: Apolo e Dioniso, divindades ligadas à arte. Apresentando-se enquanto duplicidade antitética, ambos os princípios acabam, através do trabalho do poeta grego clássico, fundindo-se numa síntese estética. Mas afinal, o que é o apolíneo? E o que é o dionisíaco?

Segundo Nietzsche (2007), para compreendermos inteiramente esse dois princípios – ou impulsos – é preciso considerar que ambos representam, respectivamente, os “universos artísticos do *sonho* e da *embriaguez*” (NIETZSCHE, 2007, p. 24-25). Sendo assim, o apolíneo, aspecto ligado a Apolo, diz respeito ao “sonho”, à fuga da realidade através da beleza e da harmonia, enquanto o dionisíaco, ligado a Dioniso, expressa a “embriaguez” da vida, o êxtase, o contato com a realidade “crua”.

Discorrendo acerca do apolíneo, Nietzsche (2007) o define enquanto impulso onírico decorrente do desejo humano de fugir do sofrimento de sua condição enquanto ser mortal, de refugiar-se num mundo repleto de imagens harmônicas, racionais, onde o belo produz um sentimento de alegria que o faz se esquecer da dura realidade existencial:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção o ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. [...] Na mais elevada existência dessa realidade onírica ainda temos, todavia, a transluzente sensação de sua *aparência* [...]. Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. (NIETZSCHE, 2007, p. 25-26) (Grifos do autor).

Note-se, no presente excerto, que Nietzsche (2007) caracteriza o apolíneo como a expressão de uma beleza essencialmente imagética, manifesta por meio do universo onírico, onde predomina o aspecto da “bela aparência”. Assinalemos a palavra “aparência”, assim como o termo “fantasia”. O uso dessas duas expressões para caracterizar o impulso apolíneo demonstra que o mesmo se pauta como uma “ilusão”, um véu de Maia – expressão usada pelo próprio autor – por meio do qual todo o sofrimento da condição humana é obnubilado por imagens que produzem no indivíduo um sentimento de alheamento ao real. Essas imagens agradáveis, portanto, são desejadas pelo ser humano e se manifestam através de certos tipos de arte harmônica e racional, como a pintura clássica – daí o seu aspecto visual – e arquitetura dórica, famosa por sua sobriedade e economia de traços (NIETZSCHE, 2007).

Segundo Nietzsche (2007), a arte apolínea é caracterizada, portanto, por uma perspectiva “ingênua” da realidade, uma vez que a mesma se apega ao belo como um meio de ocultar, através da fantasia e da harmonia da forma, a natureza trágica do ser humano. Na literatura grega clássica, a expressão máxima desse aspecto é a poesia épica de Homero, onde a beleza do trabalho formal se funde à visão de mundo apolínea, racional, da realidade.

Além da “ingenuidade” artística, Nietzsche (2007) ainda pontua que o apolíneo tem como característica principal o “comedimento racional”, ou seja, o estabelecimento de “limites” ao ser humano, por meio do qual este se resignaria em nome da sua tranquilidade. Exemplo desse processo de limitação do potencial humano se faz presente nos mitos de Édipo e Prometeu: o primeiro, “excessivamente” sábio, descobriu o enigma da Esfinge e salvou Tebas, tendo como “castigo” pelo seu “excesso” de sabedoria o destino trágico de casar-se com a própria mãe e matar o pai; já o segundo, rouba o segredo do fogo dos deuses e o entrega à humanidade, sendo cruelmente castigado por Zeus a ser devorado eternamente por um abutre. No cerne de tais exemplos, está o castigo pelo “excesso de sabedoria” e pela “ousadia e desobediência” dos indivíduos: dentro do princípio apolíneo – o elemento racional que rege o mundo dos deuses olímpicos – é necessário cortar tudo aquilo que é excessivo e que de alguma forma compromete a harmonia do universo. Com isso, Nietzsche (2007) aponta para o apolíneo como um princípio racionalmente castrador, que se por um lado garante a “tranquilidade” do ser humano num mundo de aparência onírica, por outro tolhe sua perspectiva do real e inibe sua liberdade. E é contra essa perspectiva castradora, ilusória do apolíneo, que se insurge o dionisíaco.

Se o apolíneo representa o aspecto do “sonho”, a visão obnubilada pelo belo e o onírico, o dionisíaco diz respeito à embriaguez, ao transbordamento vital e ao desregramento dos corpos e dos sentidos. Segundo Nietzsche (2007):

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com o seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. [...] Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora [...] cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. [...] Do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a

força artística da Natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 2007, p. 28).

Na presente citação, percebemos uma série de elementos centrais para a compreensão do dionisíaco e para as relações que faremos mais à frente. A primeira delas diz respeito à descrição que Nietzsche (2007) faz da embriaguez dionisíaca como sendo um completo contraponto ao estado apolíneo: enquanto o apolíneo promove o distanciamento da realidade, o dionisíaco traz a consciência plena do real; enquanto o apolíneo estabelece limites e divisões, o dionisíaco transborda os sentidos e promove a unidade do todo; enquanto o apolíneo distancia o ser humano do natural, o dionisíaco traz o reencontro com a Natureza. Com isso, podemos compreender o dionisíaco como um êxtase súbito, como uma força suprema que atira o indivíduo na realidade e faz sua consciência do real expandir-se de modo a superar todas as divisões e limitações, sejam elas morais ou físicas, proporcionando uma comunhão dos corpos com o mundo, através do qual os indivíduos se fundem numa massa potente que rasga o véu da ilusão apolínea e se embriaga de Vida.

Dentro desse estado de embriaguez vital, sinaliza Nietzsche (2007), ocorre no indivíduo um processo de verdadeira “transmutação” estética: o “homem”, ou seja, o ser humano, não é mais “artista” – ou “apenas” artista – mas se torna ele próprio também uma obra de Arte: criador e criatura se fundem num êxtase dionisíaco, através do qual aquilo que é criado e a força criadora que o gerou rompem todas as barreiras delimitadoras. Ou seja: o que Nietzsche (2007) descreve é um estado de transbordamento espiritual no qual o ato criador transpassa e transpõe a si mesmo, impregnando o indivíduo com a unidade vital da existência.

Outro ponto interessante da citação, e que nos faz pensar diretamente no que seria a “essência” do dionisíaco, são as imagens do “canto” e da “dança” enquanto caminhos para alcançar o êxtase dionisíaco. O “canto” e a “dança” a que Nietzsche (2007) se refere podem ser lidos tanto em seu sentido literal, enquanto manifestações estéticas, quanto num sentido simbólico: o canto é a expressão da voz, o transbordamento do som através da boca, representando a expressão de uma força interior. Tal força expressiva pode ser encontrada, em termos artísticos, na própria poesia – conforme veremos na análise posterior do corpus.

Já a “dança”, dentro de uma simbologia dionisíaca, é fortemente significativa: a dança é o movimento, a ação corporal, e simbolicamente pode ser entendida como a força da “agitação” constante, do frenesi transformador, da própria movimentação da Vida. Tal concepção acerca da dança pode ser encontrada em vários momentos da obra de Nietzsche, em especial em *Assim falou Zaratustra* (2018), quando o filósofo afirma, através do seu Zaratustra, que “só acreditaria num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE, 2018, p. 59).

Esse deus-dançarino é claramente Dioniso: o deus que festeja a Vida em toda a sua totalidade, que canta e dança com os sátiros e os mortais, representando o movimento universal da transformação e do êxtase, no eterno vaivém da condição humana.¹¹

Ainda que a descrição de Nietzsche (2007) do dionisíaco se apresente empolgante ao leitor, o autor o compreendia, dentro de sua tese sobre a origem da tragédia grega, como um complemento essencial ao apolíneo: para que a arte trágica ocorra, era necessária a presença complementar de ambos os princípios. Com isso, sendo o apolíneo o princípio da forma e da harmonia, o dionisíaco surge como o impulso vital que dá ímpeto à ação. Enquanto o dionisíaco se apresenta enquanto potência, o apolíneo dá forma a essa potência. Em outras palavras: na tragédia grega, o apolíneo sem o dionisíaco é pura aparência sem conteúdo vital, enquanto o dionisíaco sem o apolíneo é o caos impetuoso desprovido de forma.

Entretanto, se buscarmos compreender esses conceitos para além da tragédia grega, podemos entender que o impulso dionisíaco caracteriza-se como o princípio artístico que enfatiza o êxtase dos corpos, o transbordamento dos sentidos e a entrega completa do indivíduo à multiplicidade da vida. Dessa forma, caracteriza-se como uma expressividade na qual se busca a potencialidade emotiva para além do racional, o enfrentamento do real em detrimento da fuga ilusória do “belo”.

Dentro dessa perspectiva, o dionisíaco apresentado por Nietzsche (2007) pode ser facilmente identificado como uma hierofania estética: através de uma potencialidade puramente artística, o ser humano se funde com a Natureza e “caminha como os deuses”, sentindo-se “ele próprio um deus”. Com isso, podemos compreender o aspecto dionisíaco, bem mais do que o apolíneo, como um caminho de conexão com o sagrado através da Arte.

2.3.2. O dionisíaco como hierofania do divino selvagem¹²

A partir do momento em que nos pomos a pensar no impulso dionisíaco como hierofania, precisamos primeiro levar em consideração que o entendimento deste princípio não corresponde a uma transcendência “metafísica”, no sentido comum da palavra. Afora as

¹¹ Um paralelo espiritual interessante pode ser encontrado na figura do deus hindu Shiva, que através do seu aspecto *Nataraja* – em sânscrito, “Senhor da Dança” – representa a “destruição” e a (re)criação do universo, carregando consigo a simbologia cíclica da Vida, repleta de “nascimentos” e “mortes” físico-espirituais (SANTIDRIÁN, 1996, p. 502). Em termos artísticos, autores como Barba (2010) relacionam diretamente a arte teatral com a dança – em especial o teatro que se fundamenta na expressividade cultural, como o teatro arcaudiano, objeto de nossa análise mais à frente.

¹² O “divino selvagem” se refere, aqui, à figura de Dioniso: sendo o deus-dançarino frenético e transformador, sua potencialidade extática é fortemente “selvagem”, no sentido em que representa a experiência hierofânica de reconexão do ser humano com a Natureza e o movimento da Vida.

múltiplas aplicações filosóficas do termo “metafísica”, preferimos nos ater aqui à sua significação etimológica, segundo a qual a palavra se origina do grego e significa “além da física” (MENEZES, 2022), ou seja, do que se encontra no além do mundo físico ou de uma fisicalidade. Com isso, uma transcendência metafísica seria uma elevação daquilo que é físico – mundo material – a algo que se encontra “além” dele. A filosofia de Nietzsche, entretanto, de onde se origina o conceito de dionisíaco aqui trabalhado, rejeita essa concepção fechada de transcendência “metafísica”.

Segundo Barbara (2017), o pensamento de Nietzsche, especialmente no que se refere à Tragédia – e daí ao dionisíaco, enquanto elemento essencialmente presente nela – não está pautada

no mundo das ideias de Platão, nos diálogos platônicos acerca da imortalidade da alma, [...] entre outros pensamentos que colocam uma hierarquia entre o céu e a terra e defendem a crença num plano em que as coisas acontecem de maneira desvinculada. (BARBARA, 2017, p. 57-58).

Diante dessa afirmação, surge, portanto, a questão: se a hierofania, conforme Eliade (2018), é a manifestação de uma força sobrenatural, sagrada, em uma realidade cotidiana, profana, até que ponto podemos afirmar que o dionisíaco nietzschiano é uma expressão hierofânica, visto que Nietzsche rejeita a ideia de transcendência metafísica?

Nesse ponto, precisamos compreender algumas questões. A primeira delas diz respeito à ideia de “além do físico” (metafísica) tal como ela é comumente posta, e tal como ela pode ser compreendida dentro do dionisíaco. Ora, se a metafísica é o “além do físico”, não seria possível atingir esse “além” a partir da própria fisicalidade? Não seria o próprio mundo físico, a própria realidade da Vida, uma manifestação do sagrado e, portanto, uma hierofania? Não seria o “além”, nesse caso, uma perspectiva expandida da vida, uma ruptura com as aparências, com a visão “apolínea” da realidade?

Se Nietzsche (2007) conceitua a potência dionisíaca como uma força capaz de “rasgar o véu de Maia”, conectar o ser humano com a Natureza e com o “misterioso Uno-primordial”, podemos entrever nesse conceito uma conexão com o sagrado não enquanto “metafísica” distante, de um “outro mundo”, mas como uma metafísica “deste” mundo, como uma hierofania selvagem em que a Vida se descortina enquanto realidade trágica, desprovida de ilusões, em plena união com as forças geradoras da Natureza. Diante disso, podemos afirmar que o dionisíaco se configura sim como uma hierofania, no sentido em que o sagrado que nela

se manifesta não é o sagrado de um deus monoteísta distanciado, por exemplo, mas sim o sagrado da Natureza, o divino selvagem de Dioniso.

É importante considerar ainda que, se em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007) nos fala do dionisíaco dentro do contexto da tragédia grega – embora o considere, assim como o apolíneo, um elemento constitutivo de toda a Arte – pode-se aplicá-lo, conforme a sua essência de manifestação impulsiva, de “força desregrada” e transbordante, a outros contextos que não estritamente o grego, tanto no que diz respeito à época, quanto ao lugar, tomando-o como uma categoria universal, presente desde os primórdios da Arte. Essa afirmação é reforçada pelo próprio autor, quando na descrição do dionisíaco, Nietzsche faz questão de distinguir aquilo que chama de “dionisíaco dos gregos” do “dionisíaco dos bárbaros” (povos não-gregos), destacando que este último é mais “selvagem”, orgiástico e antigo que o primeiro (NIETZSCHE, 2007, p.30).

De fato, se considerarmos o aspecto dionisíaco para além dos gregos, podemos rastrear suas origens em expressões ainda mais antigas, a exemplo do xamanismo dos povos pré-históricos, onde a expressividade místico-estética se pauta numa reconexão do elemento humano às forças da Natureza. Villagómez (2020) descreve essa experiência xamânica inicial como a origem da expressão artística – teatral, musical, visual, gestual e, posteriormente, literária – destacando que a mesma surge atrelada à concepção de Arte enquanto veículo do sagrado, ou seja, como hierofania. Sendo assim, podemos encontrar no terreno do dionisíaco, especialmente em sua natureza “desenfreada”, a busca de um estado de êxtase que transpõe as raias do racional e atinge o transbordamento da sensibilidade.

Com isso, temos na potência dionisíaca um viés claramente ritualístico, no qual é possível perceber a persistência do sentido original da Arte conforme praticado desde a pré-história: reconectar o ser humano com o divino, copiando esteticamente a ação criadora dos deuses – conforme Eliade (2018) – por meio da assunção da Vida em seu aspecto “trágico”.

Acerca desse aspecto trágico do dionisíaco, no qual se combinam as dores e alegrias da existência, Nietzsche (2007) nos diz que:

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual [...]. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários [...] Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, mas como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos. (NIETZSCHE, 2007, p. 100). (Grifo do autor)

O dionisíaco é, portanto, um estado de transbordamento estético-espiritual, no qual as aparências e ilusões do mundo apolíneo se dissolvem e a Vida se apresenta tal como ela é: alegre e sofrida. Sendo Dioniso, conforme Barbara (2017), deus “alegre, trágico e cruel”, o artista dionisíaco, ao fundir-se à energia vital transbordante do deus, cria uma forma de Arte na qual se descortina a realidade, preenchida por suas lutas, tormentos, prazeres e alegrias súbitas, as quais são aceitas, em sua totalidade, pelo indivíduo que se entrega a elas. Sendo assim, a hierofania selvagem propositada pelo dionisíaco não propõe a fuga para um sagrado distante, mas apresenta o sagrado enquanto pulsão vital, na qual se manifesta a realidade trágica da existência. Longe da ilusão apolínea, que camufla o mundo por meio da beleza e da razão, o dionisíaco rejeita a razão castradora e ultrapassa os limites do indivíduo, fazendo com que este se funda ao “uno vivente”, adquirindo uma experiência física de ruptura com as amarras da racionalidade e da moralidade.

Acerca da rejeição desta última pela Arte dionisíaca, Nietzsche (2007) nos fala que, em sua expressão mais selvagem – segundo o autor, conforme ocorria entre os bárbaros “não-gregos” – o dionisíaco adquiria um aspecto que, aos olhos limitados do homem apolíneo, parecia um verdadeiro espetáculo grotesco:

De todos os confins do mundo antigo – para deixar aqui de lado o moderno –, de Roma até a Babilônia, podemos demonstrar a existência de festas dionisíacas [...] Quase por toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções; precisamente as bestas mais selvagens da natureza eram aqui desaçaimadas, até alcançarem aquela horrível volúpia e crueldade que a verdadeira “beberagem das bruxas” sempre se me afigurou ser. (NIETZSCHE, 2007, p. 30).

Percebe-se, portanto, que a potência ritualística dionisíaca se afigura enquanto impulso estético de subversão. Assumindo a sacralidade da Vida real, desprovida das aparências da razão e da moralidade, o dionisíaco se insurge contra a moral dominante e se impõe como uma onda transbordante, crua e avassaladora, que choca a todos aqueles que não fazem parte dela. Nesse frenesi estético-espiritual, a sexualidade é exposta em seu aspecto mais intenso, rompendo com a noção castradora da moral apolínea e extrapolando os limites daquilo que é tido como “normal”. Com isso, Nietzsche (2007) compara o poder avassalador do dionisíaco a uma festividade caótica, a uma “beberagem de bruxas”, onde se corrompem as normas sociais e se põe a nu aquilo que estava escondido sob o véu de Maia das aparências.

Essa força caótica do dionisíaco, segundo Nietzsche (2007), remete ao caos “titânico”, ao mundo “caótico” dos deuses originais – os titãs – anteriores, aos deuses olímpicos – apolíneos – no qual podemos perceber, portanto, o resgate da energia criadora primordial, do

caos cosmogônico de que fala Eliade (2018), ao descrever os ritos dos povos tradicionais. Sendo assim, percebe-se no rito dionisíaco um diálogo direto com os ritos de recriação da cosmogonia: o devoto de Dioniso, em seu “transbordamento caótico”, destrói as normas sociais e as aparências do mundo apolíneo, resgatando a energia primordial de modo a (re)criar o mundo a partir do caos.

Assumindo essa perspectiva de transbordamento e de ruptura com a moral – a partir de um sentido de reconexão com a sacralidade da vida e, conseqüentemente, de resgate da energia vital da Natureza – o artista dionisíaco parece se apresentar como aquele que, ao romper com as amarras e convenções, busca reencontrar um estado de êxtase primitivo – no sentido de “primordial” – no qual (re)criará a si mesmo e ao mundo ao seu redor, no eterno ciclo de alegrias e tragédias, de “mortes” e “(re)nascimentos” da Vida.

Mas a partir dessa perspectiva, surgem as seguintes questões: que Arte será capaz de resgatar o dionisíaco? Em que princípios se apresentam essa Arte? Seria o dionisíaco essencialmente “música”, como nos diz Nietzsche (2007)?¹³ Ou podemos estendê-lo ao teatro, à literatura? Mas qual tipo de teatro? Qual tipo de literatura? Um teatro “ritualístico”? Uma poesia “selvagem”? Como isso se daria na própria prática artística contemporânea? Haverá um caminho – ou caminhos – possível(is)?

2.3.3 O teatro ritualístico e a poesia selvática: caminhos de (re)conexão com o sagrado?

Pensar numa “Arte ritualística”, ou seja, numa Arte de conexão entre o “humano” e o “divino”, considerando seus aspectos teatrais e literários, exige de nós uma reflexão acerca do que, em essência, ainda existe de “sagrado” e de “ritual” na Arte contemporânea. Se a princípio, aos olhos do mundo “moderno”, a Arte se apresenta, à luz do que afirma Eliade (2018), num processo de dessacralização, numa ótica dissociativa com relação à experiência místico-religiosa, o mesmo não se verifica quando buscamos compreender a natureza da própria experiência poética – tomando aqui o termo poesia em seu sentido amplo, de potencialidade artística. É o que nos diz Octavio Paz, em seu famoso ensaio *O arco e a lira* (1982), quando afirma que:

Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; ambas são tentativas de abraçar essa “outridade” que Machado chamava de “essencial heterogeneidade do

¹³Em *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche defende a música – nesse caso, a música dionisíaca, o coro satírico – como o motor do impulso dionisíaco na tragédia grega.

ser”. A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. [...]. (PAZ, 1982, p. 166).

Percebemos, portanto, que Paz (1982) atribui à experiência poética um aspecto místico de revelação, que se assemelha à experiência religiosa, no sentido em que coloca o indivíduo diante do seu “outro”, ou seja, diante de seus aspectos ocultos, de sua “natureza original”. Note-se ainda que, para Paz (1982), tal encontro com a “outridade” do ser ocorre através de uma “mudança de natureza”, de uma transformação do ser que se revela, em essência, um “retorno” à origem. Com isso, tanto a experiência religiosa quanto a experiência poética acabam tendo como ponto central a geração de um “confronto” do ser humano consigo mesmo, capaz de gerar um “resgate” daquilo que se encontra espiritualmente perdido.

Conforme também afirma Paz (1982), a poesia, apesar de não necessitar da “autoridade divina”, também é capaz de revelar, em seu aspecto profundo, uma conexão do indivíduo com algo que parece, a princípio, distante de si, mas que acaba por se revelar nele mesmo. Sendo assim, parece-nos possível afirmar que, mesmo com a crescente dessacralização do “mundo moderno”, a poesia – ou seja, a Arte, a experiência artística – parece continuar como um resquício potente do sagrado, no sentido em que revela, através de um “confronto” ou impacto estético, a hierofania poética do ser.

Tal hierofania poética, entretanto, se dá não dentro da perspectiva limitadora do elemento apolíneo, tal como descrito por Nietzsche (2007), mas se apresenta como um “salto mortal”, como uma revelação da “natureza original”, algo que, sem dúvida, se faz presente no elemento transbordante do ritualismo dionisíaco. Pois é no dionisíaco, como nos diz Nietzsche (2007), que a natureza humana se manifesta em seu aspecto mais visceral e “cru” – portanto, original – para além dos dogmas¹⁴ e dos limites impostos pela razão, a moral e a lei. Acerca desse último ponto, ao se perguntar, sem dar respostas, se “a religião é poesia convertida em dogma?”, Octavio Paz (1982) ainda nos dá duas reflexões importantes: a primeira é que a religião é, em essência, poesia, experiência estética, e a segunda é a de que o dogma, ou seja, a lei moral, deturpou a “poesia” divina, transformando-a em “religião” institucionalizada. Com isso, podemos inferir não só a relação intrínseca entre o poético e o

¹⁴ Com “dogma”, nos referimos à ideia de uma “verdade”, em geral religiosa, que se coloca como “absoluta”, ou seja, acima de qualquer questionamento, sendo um princípio presente em muitas religiões. Dentro da proposta do dionisíaco, que traz consigo a ruptura e o movimento da Vida – através da figura do deus-dançarino Dioniso – o que se busca é a ruptura das “verdades” limitadoras e apolíneas, possibilitando a libertação do “peso” imposto pelo dogma.

sagrado, como apontar a poesia como sendo a essência da experiência do próprio sagrado, para além da religião.

Sendo assim, tendo em vista a contemporaneidade, a Arte ritualística pode ser entendida não como uma arte “religiosa”, no sentido estrito e dogmático do termo, mas como toda forma de Arte que evoque no indivíduo o “salto mortal” de que nos fala Paz (1982): o contato direto com a “natureza original” do ser humano, através de uma transformação profunda que nos permite resgatar nossa “identidade perdida”, nosso eu original. Para tanto, é necessário uma Arte que, confrontando os dogmas e os “limites” da razão apolínea, desperte os aspectos mais “selváticos” e adormecidos do ser, confrontando o indivíduo com o seu “outro” original, até então oculto.

Conforme nos diz Paz (1982), ainda em *O arco e a lira*: “O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado.” [...] (PAZ, 1982, p. 141). Ou seja, quando tomamos num sentido “concreto” a relação arte-sagrado, podemos perceber que os elementos formais da literatura – o ritmo, a imagem – e do teatro – a participação e a comunhão – quando compreendidos numa perspectiva ritualística, assumem um aspecto místico, de conexão com o sagrado. Mas para tanto, é preciso que se tenha em mente uma perspectiva de Arte, tanto teatral quanto literária, que ultrapasse os limites do dogma e da razão, possibilitando o confronto do indivíduo com seu “outro” adormecido, revelando a natureza original do ser. É essa Arte de confronto, de transformação dionisíaca e “regresso” à natureza primordial, desprovida das amarras sociais, que podemos chamar verdadeiramente de “ritualística”.

Sendo a expressão poética, entendida no seu sentido dionisíaco, uma força análoga a um sagrado “essencial”, ou seja, não-dogmático e que se apresenta anterior à própria instituição religiosa – mas não, necessariamente, à espiritualidade – podemos entender sua natureza “sagrada” como uma categoria subversiva, caracterizando uma noção de conexão com o “além” e o “divino” que rompe com os modelos ditos “canônicos”¹⁵. Com isso, a potencialidade dionisíaca, enquanto força poética transgressora, assume a ruptura com o dogma e a moral como parte da própria expressividade do sagrado na Arte. Essa concepção se faz coerente quando consideramos as descrições de Nietzsche (2007) acerca do dionisíaco em

¹⁵ Adotamos aqui o termo “canônico” enquanto sinônimo de “cânone religioso”, ou seja, no que diz respeito às definições teológicas oficiais das religiões dominantes (Ex: o cânone da Igreja Católica). Sendo assim, o sagrado dionisíaco, entendido como caminho estético-ritualístico de conexão com o “divino” – sendo esse “divino”, em muitos casos, o “espelho” do humano, conforme aponta Paz (1982) – se apresenta num sentido de transgressão dos dogmas, assumindo características que, não raro, aos olhos das instituições religiosas, poderiam ser consideradas “heréticas”.

seu estado mais “cru”, anterior aos “limites” impostos pelo apolíneo, gerando uma forma de conexão ritualística com o divino selvagem de Dioniso, no qual se faz presente a fúria transbordante dos sentidos e o erotismo desenfreado.

Acerca do erotismo, este aspecto se faz presente não apenas enquanto elemento transgressor, mas também como potência geradora e força motriz do poético dionisíaco. Segundo Octavio Paz (1994):

[...] A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. [...]. (PAZ, 1994, p. 12).

Ou seja, o erotismo, entendido enquanto metáfora que transfigura o sexo e o converte em “rito” e “cerimônia”, confunde-se com o poético, dando-lhe a possibilidade de corporificar a potência advinda do desejo e do gozo. Sendo, dada a própria natureza do ato sexual e do desejo que o antecede, uma “força geradora” da vida, o erotismo adquire, através da expressão poética, um aspecto transcendental que, ao mesmo tempo que se expressa pela Arte, dá à própria Arte a capacidade de transformar. Compreendido dentro do elemento dionisíaco, o erotismo se faz presente, portanto, como uma categoria de transcendência e de conexão hierofânica com a “natureza original” de que fala Paz (1982), no sentido em que rompe com o dogma e a moral em direção à “poesia” primordial perdida do sagrado, assumindo no transbordamento dionisíaco o êxtase místico que conecta o indivíduo ao outro – e a ele mesmo.

Conforme afirma Paz (1994), o “protagonista do erótico” é o sexo, e o “sexo é subversivo: ignora as classes e hierarquias [...]” (PAZ, 1994, p. 16). Assumindo uma postura de rito desenfreado, originário das profundezas do ser e comumente repreendido pelas amarras da razão apolínea, o desejo erótico poeticamente transmutado em Arte reverbera numa força de comunhão, de reencontro do ser com sua essência “nua e crua”, ao mesmo tempo em que permite a conexão com o Todo da existência, como nos diz Nietzsche (2007): no êxtase erótico-dionisíaco, as barreiras entre o eu e o outro, a luz e a sombra, o alegre e o trágico se borram, sobrando a unidade absoluta com a realidade.

Sendo assim, a Arte ritualística assume, através de suas múltiplas expressões estéticas, uma conexão com o sagrado que repudia os dogmas e busca revelar a poesia da Vida,

compreendida em seu sentido “descortinado”, desprovido de ilusões, mas pautado na crueza do desejo, da alegria, do medo, do êxtase e da vontade irrefreável de viver.

Considerando tal concepção de Arte, podemos identificar na produção artística contemporânea – em especial, do século XX aos dias atuais – algumas expressões que parecem ter em comum o objetivo de subverter os limites da razão e do dogma, buscando, através da expressão estética, um caminho de transcendência poética no qual a potência ritualística dionisíaca, tal como descrita até aqui, se faz presente enquanto força de subversão, ruptura, geração e comunhão hierofânica com aspectos “divinos” do ser humano.

A partir deste ponto, levaremos em consideração, como foco de nossa análise, duas expressões estéticas que, mesmo considerando as diferenças de proposta e suporte, parecem caminhar para o mesmo objetivo de transcendência estética dionisíaca: o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e a Poesia Selvática de Anna Apolinário. O primeiro, a proposta estética ritualística de um grande ator e pensador do teatro; a segunda, a expressividade poética e “selvagem” de uma autora contemporânea. Ambos, juntos, numa busca pelo divino poético em seu aspecto mais humano: a crueza transbordante da Vida.

Mas quais caminhos estes autores adotam, dentro de suas respectivas linguagens? Como o teatro, a Arte – pelo menos no senso comum – da “representação” e da “ilusão”, pode expressar a verdade e a crueza da vida? Como a poesia, através de metáforas, ritmos, imagens e sonoridades, pode corporificar a força avassaladora e subversiva do dionisíaco? Como ambos podem, enquanto expressões estéticas, revolver os indivíduos e conectá-los com a sua “outridade”, com a sua “natureza original”? Como o dionisíaco se faz presente nas propostas dos dois autores? Como eles podem constituir um resgate do sagrado em seu sentido dionisíaco e “selvagem”?

São a estas e outras questões que buscaremos responder no capítulo a seguir.

3 A POTÊNCIA RITUALÍSTICA DIONISIACA NO TEATRO DA CRUELDADE DE ANTONIN ARTAUD E NA POESIA SELVÁTICA DE ANNA APOLINÁRIO

3.2 O Teatro de Antonin Artaud: uma estética dionisiaca da “crueldade”

Antonin Artaud (1896-1948) foi um homem de teatro. Mais que um pensador: um visionário cujas concepções estéticas revolucionárias o levaram a confrontar não só as bases do teatro vigente em sua época¹⁶, mas os próprios valores “normais” de uma sociedade burguesa decadente. Avesso à racionalidade imposta e autoimposta pelos padrões sociais e estéticos de seu tempo, Artaud encontrou no teatro um caminho para a libertação do ser, para a ruptura de tudo aquilo que “castra” a mente, o corpo e o espírito – entendendo esses aspectos, na visão artaudiana, como indissociáveis.

Tendo vivido na França da primeira metade do século XX, Artaud vivenciou um momento de grandes convulsões políticas e sociais: duas guerras mundiais, a Revolução Russa, a Crise de 1929, a ascensão e queda do nazifascismo, etc. Não podemos afirmar, com cem por cento de certeza, a influência direta que tais eventos tiveram na construção de sua proposta teatral, mas podemos inferir que as ideias de “transformação” e “convulsão”, tão próprias de momentos caóticos como os mencionados, certamente o inspiraram a desenvolver um teatro que encarnasse a revolta e a transformação.

Como bem aponta Barbara (2017), é impossível falar de Artaud sem falar de seu maior legado artístico: a tese do Teatro da Crueldade.¹⁷ Nascido da inquietação tanto do próprio Artaud, quanto do momento histórico que este vivenciou, o Teatro da Crueldade se fundamenta numa contraposição direta a quase tudo o que se fazia em matéria de teatro na França do início do século: a centralidade do texto verbal na encenação, a caracterização “realista” do espaço – por exemplo, criando cenários “naturalistas” que tentavam representar com fidelidade o “cotidiano” burguês – a valorização da racionalidade, etc. Tinha-se,

¹⁶ A crítica central de Artaud, conforme verificável no decorrer de toda a sua obra, é a um tipo de teatro “burguês”, repleto de “aparências” e voltado para alienar o indivíduo da realidade, ao invés de confrontá-lo com a Vida. O teatro dito “tradicional” no Ocidente, tal como praticado na França do início do século XX, era um teatro essencialmente textocêntrico, onde o texto escrito e verbalizado era o “centro” da ação; baseava-se num “realismo”, com cenários minuciosamente montados para “imitar a realidade” (ao invés de vivenciá-la, transformá-la, como defende Artaud), e tinha como temas principais as perspectivas sociais da burguesia. Para Artaud, tal teatro era literalmente “morto”, desprovido de qualquer verdade (ARTAUD, 2006).

¹⁷ Neste ponto da presente pesquisa, é importante ressaltar que a análise das teses de Artaud se centra em sua produção ensaística, contida, essencialmente, nas obras *O teatro e seu duplo* (2006) e *Linguagem e vida* (2008), aqui investigadas. Optamos pela obra ensaística – ainda que Artaud possua trabalhos em outros gêneros, como poemas, cartas, etc. – pois é nela que se encontra o cerne da proposta estética do autor, que praticamente não chegou a concretizá-la em vida devido à sua biografia conturbada, visto que viveu enclausurado durante muitos anos em instituições psiquiátricas.

portanto, naquele período histórico, uma tradição vigente de um teatro apolíneo – a partir da noção de Nietzsche (2007) – onde os instintos eram “controlados”, os limites entre público e plateia eram bem definidos, a palavra reflexiva valia mais que a ação dos atores e não havia uma busca por verdadeiras rupturas e transformações.

Para Artaud (2006), o teatro de seu tempo carecia de algo que, para ele, é essencial a toda manifestação artística: a Vida. Percebendo, em sua própria época, aquilo que considerava como a “morte da vida” na arte e na sociedade, Artaud (2006) se insurge como voz de protesto contra as dicotomias e limitações estéticas:

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões. Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer* a vida. (ARTAUD, 2006, p. 04).

Nesse trecho, extraído de sua principal obra, *O teatro e seu duplo* – no qual apresenta sua tese central sobre o Teatro da Crueldade – percebe-se que o que Artaud (2006) chama de “cultura” é na verdade a Arte, a produção artística. Dentro dessa perspectiva, Artaud (2006) critica aquilo que chama de “idolatria” na Arte, o que nesse contexto se refere à forma como a Arte era vista como algo “belo” e distanciado, na qual um grupo de artistas tidos como “clássicos” eram “venerados” como deuses. Um exemplo desse tipo de “veneração” no âmbito teatral está na tradição de Shakespeare, que Artaud (2006) aponta como sendo um dos principais responsáveis pela degradação textocêntrica e o “psicologismo” no teatro:

O próprio Shakespeare é responsável por esta aberração e degradação, por essa ideia desinteressada do teatro que quer que uma representação teatral deixe o público intacto, sem que uma imagem lançada provoque qualquer abalo no organismo, imprimindo nele uma marca que não mais se apagará. Se em Shakespeare o homem às vezes se preocupa com aquilo que o ultrapassa, trata-se sempre, definitivamente, das consequências dessa preocupação no homem, isto é, a psicologia. A psicologia que se empenha em reduzir o desconhecido ao conhecido, ou seja, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse desperdício assustador de energia, que me parece ter chegado ao último grau. E me parece que tanto o teatro como nós mesmos devemos acabar com a psicologia. (ARTAUD, 2006, p. 85).

Ao criticar o teatro shakespeariano – uma das bases do chamado teatro ocidental – Artaud (2006) se insurge contra o teatro que coloca o texto verbal como o centro da ação e que, conseqüentemente, deixa o público “intacto” e inerte, imerso na “psicologia”.¹⁸ Nesse

¹⁸É importante frisar que a presente pesquisa não objetiva se debruçar sobre a natureza “textocêntrica” do teatro shakespeariano – tal como apontado por Artaud (2006) – visto que a perspectiva adotada pelo autor se apresenta

teatro, não há “uma imagem lançada que provoque qualquer abalo no organismo”, não há ação que perturbe, incomode e tire o indivíduo do lugar-comum. O que há, segundo Artaud (2006), é uma sucessão de reflexões psicológicas, racionais. Note-se que, ao afirmar que o teatro textocêntrico shakespeariano se retém sempre na psicologia, na razão, mesmo quanto o indivíduo às vezes se preocupa com “aquilo que o ultrapassa”, Artaud (2006) parece afirmar que existe, na encenação teatral, o despertar de “algo que ultrapassa” o ser humano, ou seja, uma emoção, uma força algo metafísica, mas que esse tipo de teatro textocêntrico parece ser incapaz de provocar, retendo essa “força” apenas na mente, ou seja, na razão. Com isso, a crítica radical de Artaud (2006) à “psicologia” é uma crítica, sobretudo, à razão, ao modo como o teatro shakespeariano e suas variações contemporâneas apenas se prendiam no ato de pensar e refletir, mas não de agir, de exercer a vida em sua totalidade. Sendo a razão, portanto, uma característica essencialmente apolínea, podemos notar na crítica de Artaud (2006) a Shakespeare algo muito semelhante à crítica de Nietzsche (2007) a Eurípedes: tanto Shakespeare quanto Eurípedes são autores textocêntricos, que se centram muito no texto e exploram pouco outras possibilidades de linguagem – como a música, por exemplo, tão exaltada por Nietzsche (2007) – ao mesmo tempo em que, cada um ao seu modo, criam uma “distância” entre o indivíduo e aquilo que está sendo representado, impossibilitando um impacto real da arte no espectador.

É diante dessa perspectiva, portanto, que Artaud (2006) critica a visão separada que se tinha – e não raro, ainda se tem – entre Arte e Vida: a arte seria apenas uma “ilusão”, uma distração apolínea, que esconde, segundo Nietzsche (2007), a realidade por detrás de um véu de “beleza”. Com isso, o teatro apolíneo é um teatro que impõe véus e limites às potencialidades humanas, não raro reprimindo, através das amarras da razão, a criatividade e ação transformadora. O resultado disso, para Artaud (2006), é uma arte “morta”, incapaz de provocar transformações profundas.

É em contraposição, portanto, a esse teatro apolíneo, racional e textocêntrico, que Artaud (2006) propõe o seu Teatro da Crueldade:

como crítica à centralidade dada ao texto na dramaturgia shakespeariana “tradicional”. Entretanto, existem ressalvas acerca dessa natureza “textocêntrica” em Shakespeare, visto que alguns autores posteriores a Artaud, como Barba (2010), defendem a ideia de uma “dramaturgia do diretor”, na qual caberia ao diretor, e não ao dramaturgo, estabelecer de que modo uma determinada peça deve ser encenada. Sendo assim, a partir dessa perspectiva de Barba (2010), é possível afirmar que existem múltiplas formas de se encenar uma peça – como o texto shakespeariano – havendo inclusive modos de encenação possíveis que fogem a um modelo textocêntrico “tradicional”. Além disso, é importante destacar que a crítica de Artaud ao textocentrismo não diz respeito à “escrita de peças”, visto que o próprio não considerava o texto verbal como central na encenação – ainda que não negasse a sua importância como um dos elementos da linguagem teatral – defendendo uma “poética do espaço”, onde a junção de múltiplos recursos de linguagem busca “preencher” a espacialidade e provocar os indivíduos.

Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se a recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas (ARTAUD, 2006, p. 94).

Percebe-se, portanto, que Artaud (2006) estabelece em sua proposta a defesa de um “espetáculo de massas”, ou seja, de um teatro criado por e voltado para o coletivo. Para ele, as “massas”, ou seja, o povo, os indivíduos em coletividade, “pensa primeiro pelos sentidos”, isto é, é através dos “sentidos” – do ouvir, do tocar, do cheirar, etc. – que se dá experiência direta da realidade, e não através do pensamento racional. Com isso, para que se crie um teatro verdadeiramente expressivo, capaz de romper com as amarras do ser e o racionalismo exacerbado da sociedade burguesa, faz-se necessário uma busca estética que tente regatar a força da coletividade, a energia das “massas convulsionadas”, das multidões, numa espécie de carnavalização teatral.

A partir desse ponto, podemos já entrever na estética do Teatro da Crueldade um diálogo com a potência ritualística dionisíaca. Conforme nos diz Nietzsche (2007), o dionisíaco tem como característica o ato de “romper com os limites” da razão e reestabelecer os “laços entre as pessoas”; sendo, portanto, um ritual coletivo, onde a força estética do ato selvagem adquire uma dimensão onde o corporal e o espiritual se fundem – dimensão essa também presente em Artaud (2006), conforme discutiremos mais à frente.

Na busca, portanto, por despertar os “sentidos” do corpo, Artaud (2006) propõe um teatro que não se limite ao texto verbal ou ao psicologismo, mas se utilize das múltiplas expressões da linguagem – o canto, a dança, o gesto, o figurino, palavras e sons inarticulados, etc. – de modo a expandir a sensação dos indivíduos para além do racional:

em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. (ARTAUD, 2006, p. 101-102)

Sendo assim, a defesa principal de Artaud (2006) se fundamenta na construção de uma linguagem própria do teatro, uma linguagem que torne o teatro uma arte com voz própria e

que, através de um conjunto expressivo que esteja “a meio caminho entre o gesto e o pensamento”, provoque o espectador de modo a “convulsioná-lo”. Esse “meio caminho”, que Artaud (2006) sugere ao longo de toda a sua obra, mas que não chega a definir com exatidão – cabendo ao próprio artista, portanto, buscá-lo – parece se situar em um tipo de expressividade estética que, transmitida através do “gesto”, da ação teatral, atinge o indivíduo antes mesmo do “pensamento”, da razão. Isso significa que, para Artaud (2006), a “linguagem única”, própria do teatro, deve ser uma linguagem que, uma vez expressada, não dê margem para racionalizações. Com isso, espera-se que a experiência do teatral artaudiano seja capaz de atingir primeiro os sentidos, o corpo – e por que não o “espírito?” – dos indivíduos, antes de qualquer tentativa de compreensão racional. Daí a necessidade de “extrair da palavra” uma “expressão dinâmica no espaço”, ou seja, uma palavra que não seja motivada pelo diálogo, mas que ocupe as lacunas espaciais e se projete “fora das palavras”: os sons, os fonemas, as glossolalias e onomatopeias; tudo isso combinado à expressão do corpo, à música e à dança.

Vemos, portanto, na defesa dessa linguagem única e múltipla, algo semelhante ao teatro dionisíaco que Nietzsche (2007) descreve na Grécia Clássica: um teatro que utiliza da música – no caso grego, o coro satírico – e da expressividade corporal para provocar um efeito de profunda emoção e “vibração” nos espectadores, rompendo com uma compreensão meramente racional do que está sendo encenado. Sendo assim, espera-se que o espectador, na impossibilidade de “pensar” sobre o que está vendo, ouvindo e tocando, consiga atravessar as barreiras apolíneas da razão e penetre num estado estético-espiritual dionisíaco, que o faz adentrar aquilo que existe de mais profundo e “cruel” na Vida.

Acerca desse aspecto “cruel”, que Artaud (2006) utilizou para denominar o seu Teatro da Crueldade, é preciso compreendê-lo, assim como quase tudo na proposta artaudiana, para além de suas significações aparentes, de modo a entender o que está “por trás”. Com isso, surge a pergunta: por que o teatro de Artaud é um “Teatro da Crueldade?”. O que seria essa “crueldade” teatral? Em que se fundamenta? E em que sentido ela é ritualística, dionisíaca e transformadora? São algumas questões que nortearão nossa próxima reflexão.

3.2.1 Um teatro “cruel”

Quando ouvimos, a princípio, a expressão “Teatro da Crueldade”, é comum reagirmos com surpresa, ou até mesmo certo choque, diante desse termo. Afinal, os significados que comumente atribuímos às palavras “crueldade” e “cruel” não costumam ser, a princípio, “positivos”. Conforme define o Dicionário Aurélio:

Crueldade *sf.* 1. Qualidade de cruel. 2. Ato ou caráter cruel. **Cruel** *adj* 2g. 1. Que se compraz em fazer o mal, em atormentar. 2. Desumano. 3. Que denota crueldade. [Antôn., nessas acepç.: *bom, clemente.*] 4. Pungente, doloroso. [PL.: *éis.* Superl.: *crudelíssimo, cruelíssimo.*] (HOLANDA, 2001, p. 209). (Grifos do autor).

A “crueldade”, portanto, em seu sentido de dicionário, diz respeito à ação ou ao caráter de algo ou alguém “cruel”, ou seja, alguém “que se compraz em fazer o mal, em atormentar”, e que é, portanto, “desumano”. Note-se, nas primeiras significações, que a “crueldade” é tomada como algo “ruim”, como uma ação reprovável. Os dois últimos sentidos, “pungente e doloroso”, entretanto, nos dão uma margem interessante para se pensar o sentido artaudiano de “cruel”. Segundo Holanda (2001, p. 604), pungente significa algo “que punge, fere ou aflige”, ou seja, que causa dor, geralmente por um “objeto pontiagudo”.

Já do ponto de vista etimológico, segundo o *Dicionário Etimológico* virtual (7 GRAUS, 2008), a palavra “cruel” se origina do latim “*crudelis*”, que designa “aquele que faz o sangue dos outros correr”. A ideia de “fazer o sangue correr” pode ser interpretada tanto no sentido literal, de violência, quanto num sentido estético: o sentido de “movimentar” o sangue do outro, de “fazê-lo correr”, de convulsioná-lo de forma visceral e intensa, tal como propõe o teatro artaudiano: o ator “cruel” é aquele que, impulsionado pela energia ritualística, faz “correr o sangue” do público. Além disso, o termo “cruel” ainda se aproxima, por semelhança ortográfica e sonoridade, da palavra “cru”, cujos significados são sugestivos:

Cru *adj.* 1. Não cozido. 2. Que não passou por todo o processo de preparação, ou que não recebeu acabamento: *couro cru, tecido cru.* 3. Que nada tem que lhe atenua a intensidade; que não é agradável aos sentidos: *luz crua.* 4. Que se apresenta ou é percebido sem disfarce, sem dissimulação daquilo que pode desagradar, irritar, etc.; [...] Sem reboço ou disfarce [...] (HOLANDA, 2001, p. 209). (Grifos do autor).

Os significados 3 e 4 chamam atenção por sugerirem a ideia de “cru” como algo “intenso”, que não pode ser contido e que não é “agradável aos sentidos”, ao mesmo tempo em que se apresenta “sem disfarce, sem dissimulação”, de modo que não teme “desagradar ou irritar”. Esses dois sentidos de “cru”, quando atrelados ao conceito de um Teatro da Crueldade, se mostram, portanto, seminiais: o Teatro da Crueldade, sendo uma estética dionisíaca e que trabalha com a intensidade e a provocação, não se furta à necessidade de “desagradar” os sentidos e sensibilidades do espectador quando necessário, com o objetivo de romper com as máscaras e os disfarces da racionalidade e da “beleza” apolínea – conforme discutiremos mais à frente.

Desse modo, “crueldade” e o “cru”, num sentido teatral, seria a ação cênica que, por meio da intensidade e da visceralidade, se mostra capaz de revolver o “sangue” e as “entranhas” dos indivíduos, expondo-as de modo trágico e “cru”, “sem disfarces” e por vezes “desagradável” do ser humano, “atacando” os sentidos dos espectadores de forma teatralmente “cruel”. Sendo assim, quando extrairmos dessas significações o seu sentido literal e empregarmos nelas um sentido estético, tal como Artaud (2006) propõe, começamos a nos aproximar da essência do Teatro da Crueldade e de sua relação com o dionisíaco.

Em sua obra máxima, *O teatro e seu duplo* (2006), Artaud tenta descrever o teatro que busca esteticamente através de uma série de comparações, a que chama de “duplos”. Tendo entrado em contato, ao longo de sua vida, com uma série de expressões teatrais que fugiam do padrão textocêntrico do teatro ocidental, a exemplo do Teatro de Bali (Indonésia) e dos ritos dos indígenas Tarahumaras (México), Artaud percebeu que o tipo de teatro que buscava já possuía “duplos” em várias épocas e lugares; sendo que alguns desses “duplos” sequer tinham relação direta com a Arte, mas constituíam, por si só, fenômenos sociais que afetavam a coletividade da mesma forma que ele queria que seu Teatro da Crueldade afetasse. Um desses fenômenos – e talvez o “duplo” que mais nos ajude a compreender o que é a “crueldade” artaudiana – é a peste.

No *Teatro e seu duplo*, Artaud (2006) dedica várias páginas de seu ensaio introdutório na descrição da peste e de seus efeitos sobre a sociedade. Citando um caso que teria ocorrido na Sardenha (Itália) em Maio de 1720, no qual o vice-rei da ilha teria previsto através de um sonho – e com isso evitado – a chegada iminente da peste em seu território, Artaud descreve o modo como tal fenômeno destruía os padrões e as amarras sociais, convulsionando a coletividade:

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos metamorfoseiam-se em carvão. (ARTAUD, 2006, p. 09).

Percebe-se, na forma como Artaud (2006) descreve os efeitos sociais da peste, que a mesma coincide numa convulsão profunda que afeta as esferas coletivas e individuais, indistintamente, de modo a destruir os “quadros da moral”. Isso porque, diante de uma doença mortal que se espalha através do contágio, do contato entre os indivíduos, e para a qual na época não havia cura e, portanto pouquíssima possibilidade de sobrevivência, já não fazia sentido manter a “ordem” social ou os padrões socialmente construídos. Com isso, tudo o que

antes se tinha enquanto padrão moral, lei e hierarquia desmoronam, pois diante da morte iminente, os indivíduos retornam ao seu estado “natural”, original, anterior à criação das leis e normas sociais.

Note-se ainda que um dos efeitos da peste, além da ruptura com a ordem social, é a “derrocada da psicologia” – tão criticada por Artaud no teatro textocêntrico de seu tempo – ou seja, a subversão da racionalidade. Essa subversão parece se relacionar de alguma forma com o próprio efeito corporal da peste, que “corrói” os “humores”, os órgãos e as partes internas do indivíduo, fazendo-o sentir a destruição desses órgãos num “desperdício de matéria”. Ora, note-se que é através da peste que o indivíduo consegue “sentir” seus órgãos internos, algo que comumente não é possível, e que essa sensação de “sentir” a si mesmo, ao seu corpo e a tudo que o constitui – agora em estado de franca destruição – acontece ao mesmo tempo em que o indivíduo rompe com as amarras da “psicologia” e do pensamento racional. Num sentido algo “filosófico”, é como se o indivíduo fosse confrontado consigo mesmo e, a partir desse confronto, ocasionado pela morte iminente e pelo sofrimento da doença, conseguisse se libertar daquilo que o aprisionava: a razão (no plano individual) e a ordem social (no plano coletivo).

Ainda na descrição dos efeitos coletivos da peste, podemos perceber que a mesma se assemelha à descrição de Nietzsche (2007, p. 28) do dionisíaco: “Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda impudente’ estabeleceram entre os homens.”. Na peste, assim como no êxtase dionisíaco, há um efeito convulsionador que destrói a razão e a ordem apolíneas, subvertendo os padrões e pondo os indivíduos em contato com o seu “interior” – um contato que, tanto no caso da peste, quanto no êxtase dionisíaco, não são “agradáveis”, pois passam por um confronto direto com a realidade, com aquilo que até então estava oculto sob o véu apolíneo: os instintos, os sentimentos mais profundos e adormecidos.

Acerca dos efeitos corporais da peste, em seu sentido mais individual, Artaud (2006) nos dá uma descrição minuciosa e algo “grotesca”, demonstrando a visceralidade do processo pestífero sobre o indivíduo:

Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Ele nem tem tempo de se assustar, e sua cabeça já começa a ferver, a tornar-se gigantesca pelo peso, e ele cai. Então, é tomado por uma fadiga atroz, a fadiga de uma aspiração magnética central, de suas moléculas cindidas em dois e atraídas para sua aniquilação. Seus humores descontrolados, revolvidos, em desordem, parecem galopar através de seu corpo. Seu estômago se embrulha, o interior de seu ventre parece querer sair pelo orifício dos dentes. Seu pulso, que ora diminui até tornar-se

uma sombra, uma virtualidade de pulso, ora galopa, segue a efervescência de sua febre interior, a turbulenta desordem de seu espírito. O pulso batendo através de golpes precipitados como seu coração, que se torna intenso, pleno, barulhento; o olho vermelho, incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca, depois vermelha e depois preta, como que carbonífera e rachada, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes. Logo os humores trespassados como a terra pelo raio, como um vulcão trabalhado pelas tempestades subterrâneas, procuram a saída para o exterior. No meio das manchas criam-se pontos mais ardentes, ao redor desses pontos a pele se ergue em pelotas como bolhas de ar sob a epiderme de uma lava, e essas bolhas são cercadas por círculos, o último dos quais, como um anel de Saturno ao redor do astro em plena incandescência, indica o limite extremo de um bubão. (ARTAUD, 2006, p. 14).

Percebe-se, na descrição minuciosa de Artaud (2006), uma linguagem atenta às características da peste enquanto efeito de transformação corporal, evoluindo numa velocidade impressionante. Partindo dos efeitos clínicos da Peste Negra – um dos múltiplos tipos de “peste”, visto que no passado tal termo era uma denominação genérica para uma ampla gama de doenças – Artaud (2006) descreve como a mesma surge na pele através de “manchas vermelhas”, antes que qualquer outro sintoma se manifeste. Em seguida, o paciente “nem tem tempo de assustar” antes que a “cabeça comece a ferver” e pesar. Nesse ponto temos dois elementos interessantes: a peste surge como se fosse um “ataque” externo, algo que vem de fora pra dentro, uma força que atinge primeiro a pele e, posteriormente, chega aos órgãos internos. Note-se que o primeiro lugar onde a dor atinge o paciente é na cabeça – o espaço da razão, dos pensamentos, fazendo-a “tornar-se gigantesca com o peso” e daí cair.

Se tomarmos essa descrição num sentido estético, como propõe Artaud (2006), percebemos que, ao se referir ao teatro como um duplo da peste, ele deseja que o seu Teatro da Crueldade tenha um efeito semelhante: “atacar” esteticamente os sentidos do indivíduo – o tato, o olfato, a visão, a audição – dominando sua parte “externa”, para em seguida, sem que o espectador sequer tenha tempo de se assustar, ou seja, de racionalizar, sua “cabeça comece a doer”, não por efeito de um psicologismo, mas de um impacto estético que faça a cabeça/razão “cair”, despencar perante o assalto vertiginoso do rito teatral.

Com isso, temos desde já na proposta do teatro artaudiano e em sua comparação com a peste uma busca por uma força dionisíaca capaz de “atacar os sentidos”, de convulsionar e derrubar a razão, até que esta se esfaça perante o golpe da realidade, da vida “pestífera” – aquela que, também através da dor, nos faz compreender a nós mesmos e ao mundo à nossa volta.

Seguindo essa perspectiva, Artaud (2006) segue sua descrição dos efeitos da peste:

O corpo fica cheio de bubões. Mas, assim como os vulcões têm seus lugares eleitos sobre a terra, os bubões também têm lugares eleitos no corpo humano. A dois ou três dedos da virilha, sob as axilas, nos locais preciosos onde glândulas ativas realizam fielmente suas funções, aparecem bubões, através dos quais o organismo descarrega ou sua podridão interior ou, conforme o caso, sua vida. Uma conflagração violenta e localizada num ponto indica na maioria das vezes que a vida central nada perdeu de sua força e que uma remissão do mal ou mesmo sua cura é possível. Assim como o cólera branco, a peste mais terrível é a que não divulga suas feições. Aberto, o cadáver do pestífero não mostra lesões. A vesícula biliar, encarregada de filtrar os dejetos entorpecidos e inertes do organismo, fica inflada, quase estourando, cheia de um líquido escuro e pegajoso, tão compacto que lembra uma matéria nova. O sangue das artérias, das veias, também é preto e pegajoso. O corpo fica duro como pedra. Nas paredes da membrana estomacal parecem ter despertado inúmeras fontes de sangue. Tudo indica uma desordem fundamental das secreções. Mas não há nem perda nem destruição de matéria, como na lepra ou na sífilis. Os próprios intestinos, lugar dos distúrbios mais sangrentos, onde as matérias atingem um grau inusitado de putrefação e petrificação - os intestinos não estão organicamente atacados. A vesícula biliar, de onde é preciso quase arrancar o pus endurecido, como em alguns sacrifícios humanos, com uma faca afiada, um instrumento de obsidiana, vítreo e duro - a vesícula biliar está hipertrofiada e quebradiça em alguns lugares, mas intacta, sem lhe faltar nenhum pedaço, sem lesão visível, sem matéria perdida. (ARTAUD, 2006, p. 15).

Um dos efeitos mais viscerais da peste é eclosão dos bubões, bolhas que surgem na pele e explodem violentamente “como vulcões”. Os bubões, entretanto, não surgem em todos os lugares, mas em pontos específicos, como que indicando os espaços que precisam ser mais “afetados” pela doença. Tomando num sentido metafórico, é como se Artaud nos dissesse que os efeitos de um teatro cruel, ritualístico e dionisíaco, mesmo imerso numa energia potente e algo caótica, atacassem os indivíduos em pontos específicos, nesse caso, justamente os mais sensíveis, aqueles que mais “precisam” ser afetados para que ocorra uma verdadeira transformação. Com isso, o teatro-pestes busca revolver as entranhas dos indivíduos, atacar suas zonas sensíveis e despertar tudo aquilo que era até então oculto, ignorado e reprimido.

Ainda em sua descrição da peste, Artaud (2006) nos oferece mais um ponto importante:

No entanto, em certos casos os pulmões e o cérebro lesados ficam escuros e gangrenados. Os pulmões amolecidos, fragmentados, desfazem-se em pedaços de uma matéria preta qualquer e o cérebro está fundido, gasto, pulverizado, reduzido a pó, desagregado numa espécie de pó de carvão preto. Daí, devem-se destacar duas observações importantes: a primeira é que as síndromes da peste dispensam a gangrena dos pulmões e do cérebro, o pestífero não apresenta apodrecimento de nenhum de seus membros. Sem subestimá-la, o organismo não requer a presença de uma gangrena localizada e física para determinar sua própria morte. A segunda observação é que os dois únicos órgãos realmente atingidos e lesados pela peste, o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. Podemos impedir-nos de respirar ou de pensar, podemos precipitar nossa respiração, ritmá-la à vontade, torná-la voluntariamente consciente ou inconsciente, introduzir um equilíbrio entre os dois tipos de respiração: o automático, que está sob as ordens diretas do sistema simpático, e o outro, que obedece aos reflexos do cérebro tornados conscientes. Também podemos precipitar, tornar mais lento e

ritmar o pensamento. Podemos regulamentar o jogo inconsciente do espírito. Não podemos dirigir a filtragem dos humores pelo fígado, a redistribuição do sangue através do organismo pelo coração e pelas artérias, controlar a digestão, parar ou apressar a eliminação das matérias do intestino. A peste, portanto, parece manifestar sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar. (ARTAUD, 2006, p. 16-17).

Apesar de todo o seu efeito visceral, a peste não chega a destruir de fato os órgãos internos nem os membros. Trata-se de uma “destruição” que gera uma “morte” não localizada: o corpo é varrido por uma força que vem de dentro pra fora – as manchas na pele – e se expele de fora pra dentro – os bubões. No sentido estético, o teatro cruel é aquele que, partindo da ação do ator sobre o espectador, gera uma transformação interna na qual, posteriormente, o próprio espectador acaba por gerar algo: uma convulsão profunda, uma mudança em seu estado de ser. Embriagado pela ação vital dionisíaca, o indivíduo – tanto o ator, quanto o espectador – são provocados a transformarem a si mesmos.

O segundo ponto interessante desse trecho de Artaud (2006) é quando ele afirma que os dois únicos órgãos que são realmente “destruídos” pela peste são o cérebro e os pulmões – os únicos que podem ser controlados pela razão e pela vontade. Afinal, sendo o cérebro o lugar da razão e dos pensamentos, e o pulmão, junto com o cérebro, sendo um dos únicos órgãos que podem ser regulados pela vontade racional, temos na destruição de ambas a destruição da própria “vontade”, ou seja, do senso de controle, de limite. Percebe-se, portanto, novamente um diálogo com o dionisíaco de Nietzsche (2007): o teatro cruel pestífero destrói a individualidade, a vontade individual apolínea, e proporciona uma conexão com o “Uno-primordial”, com a Natureza em seu sentido mais instintivo e selvagem. Além disso, o pulmão, mais até do que o cérebro, é um símbolo atrelado à vida: é através dele que o corpo se nutre do ar, elemento que, segundo Chevalier (2018), representa o “sopro divino”, a energia vital divina. Com isso, a destruição do pulmão parece representar também a destruição do receptáculo da energia divina, do ponto de contato umbilical entre o humano e o divino, numa “morte” simbólica que destrói o vínculo original com a vida, de modo a gerar, naqueles que “sobrevivem”, uma nova conexão.

Diante dessa perspectiva, podemos notar que toda a visceralidade da transformação provocada pela “peste” teatral artaudiana se dá pelo fato da mesma ocorrer perante a iminência da morte: confrontado pela “doença” capaz de destruir sua existência, o indivíduo não tem outra opção além de romper com a ilusão da “beleza” e da passividade apolíneas, assumindo a realidade tal como ela é. Com isso, o Teatro da Crueldade expõe sua crueza no

sentido em que confronta os indivíduos visceralmente com a Vida, com a realidade para além das aparências, mostrando que, diante da iminência natural da morte, é preciso agir, viver.

Partindo desse ponto, podemos notar que o Teatro da Crueldade é um teatro que, através da “destruição da razão” e do psicologismo, busca “purificar” o indivíduo e gerar algo novo. Nesse sentido, é possível estabelecer uma ligação entre a proposta teatral de Artaud e uma perspectiva “apocalíptica”, onde o “fim”, a destruição de algo, é seguido de um “renascimento”, de uma transformação que gera uma nova criação.

Acerca dessa possibilidade, vejamos o que nos diz Eliade (2016) sobre o mito do Apocalipse, presente em múltiplas culturas:

Numa fórmula sumária, poder-se-ia dizer que, para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu, embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante. Com efeito, os mitos de cataclismos cósmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o Mundo foi destruído e a humanidade aniquilada [...] Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas: tremores de terra, incêndios, desabamento de montanhas, epidemias, etc. Evidentemente, esse Fim do Mundo não foi radical: foi antes o Fim de uma humanidade, a que se seguiu o aparecimento de uma nova humanidade. Mas a imersão total da Terra nas Águas ou sua destruição pelo fogo, seguida pela emersão de uma Terra virgem, simbolizam a regressão ao Caos e à cosmogonia. (ELIADE, 2016, p. 53-54).

Percebe-se que o mito do Apocalipse – palavra de origem grega cujo significado é “revelação” – não é, como em geral se compreende, uma história sobre o “fim do mundo”, mas sim sobre uma transformação profunda, uma “morte” necessária para um renascimento. Tal transformação, ocorrida pela “regressão ao Caos” primordial, proporciona uma nova cosmogonia, uma nova criação do mundo. Tomando essa perspectiva num diálogo com Teatro da Crueldade artaudiano, podemos inferir que o mesmo busca, através de seu efeito visceral, gerar a mesma transformação: uma “morte” ritual, na qual o indivíduo, ao ser confrontado com a crueza dionisíaca da Vida, se vê diante da necessidade de romper com as amarras da razão e reconectar-se consigo mesmo e com a realidade.

Com isso, o Teatro da Crueldade pode ser considerado, de certa forma, um teatro apocalíptico: um teatro que “revela”, que rasga o véu da ilusão apolínea e expõe a realidade nua e crua, provocando uma recriação do ser a partir da “morte” da razão castradora e das limitações socialmente impostas. É nesse ponto, portanto, que podemos perceber a verdadeira “crueldade” do teatro artaudiano, pois ele é “cruel” no sentido em que nos põe diante da realidade, rompendo com nossas ilusões e lugares-comuns, ao mesmo tempo em que é “cru”,

pois nos desnuda das amarras que impomos a nós mesmos e que nos são impostas pela sociedade.

Dessa forma, o Teatro da Crueldade assume a missão de confrontar o indivíduo com a realidade dionisíaca, com as alegrias e os sofrimentos da Vida, sofrimentos esses que, por pura acomodação e conforto, costumam ser ocultados sob a capa de ilusão do “belo”. Sendo assim, o que Artaud propõe é um diálogo direto com Dioniso: é assumir a Vida dionisíaca, tomando o teatro como um duplo da Vida; sendo o próprio Dioniso – pelo contexto mítico de um e pela história de vida-arte do outro – um (possível) duplo do próprio Artaud.

3.2.2 *Dioniso: um duplo de Artaud?*

Em um texto intitulado “O umbigo dos limbos”, integrante da coletânea *Linguagem e Vida* (2008), Artaud nos fala diretamente da sua concepção de Arte-Vida e do modo como enxerga algumas questões “espirituais”:

Lá onde outros propõem suas obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito. A vida é de queimar as questões. Eu não concebo nenhuma obra separada da vida. Eu não gosto da criação separada. Eu não concebo tampouco o espírito como separado de si próprio. Cada uma de minhas obras, cada um dos planos de mim mesmo, cada uma das florações glaciais de minha alma interior baba sobre mim. (ARTAUD, 2008, p. 206).

Ao afirmar, com sua conhecida verve poética, que “lá onde os outros propõem suas obras”, e não pretende “fazer outra coisa senão mostrar o espírito”, Artaud nos diz claramente que, ao contrário de outros artistas de seu tempo, ele não quer simplesmente legar ao mundo uma obra de arte que será “idolatrada” por gerações – tal como o fez Shakespeare, criticado por Artaud anteriormente – mas sim “mostrar o seu espírito”, a sua essência, a sua verdade enquanto artista e ser humano. Para isso, a grande busca de Artaud foi justamente a de tornar a obra inseparável da Vida, tomando ambas, obra e vida, como categorias intrínsecas. Sendo assim, cada obra que criava, mais do que uma simples expressão estética, era para ele um “plano de si mesmo”, uma parte de si na qual expunha seus “nervos e coração”.

Isso significa que, para Artaud (2008), o artista tem como missão procurar meios de impulsionar a verdade da Vida, o implica impulsionar a própria verdade, expondo suas crises, traumas, alegrias, tristezas e limitações; não numa exposição psicologizante ou moralista, mas como uma expressão daquilo que existe de mais verdadeiro no ser humano, para além de qualquer idealização apolínea.

É nesse ponto, portanto, que mais uma vez temos em Artaud uma atitude claramente dionisíaca: a Arte como um caminho de convulsão e ruptura, de libertação das ilusões do “belo”, o que, como vimos com a discussão sobre a “peste”, significa assumir tanto os sabores quanto os dissabores da existência humana, sem fugir daquilo que nos atormenta. É justamente nessa atitude artística e existencial que se fundamenta, segundo Barbara (2017), a tragédia dionisíaca de Nietzsche: a alegria e o sofrimento se fundem como partes indissociáveis da Vida, pois no estado de embriaguez estética dionisíaca já não há espaço para ilusões: a realidade é exposta em toda a sua “cruela”.

Tal aspecto trágico, presente tanto no Teatro da Crueldade, quanto no aspecto dionisíaco de Nietzsche (2007), tem como base a própria figura mítica do deus Dioniso, assim como o mito no qual se faz presente. Segundo a mitologia grega, Dioniso era originalmente semideus, filho de Zeus, o rei dos deuses, e Sêmele, uma princesa mortal. Nascido de uma infidelidade de Zeus, Dioniso é perseguido pela deusa Hera, esposa de Zeus, desde a infância, sendo nesse processo morto e renascido “três vezes”: da primeira vez é morto pelos titãs, que o cozinham num caldeirão, restando apenas o seu coração; da segunda vez, seu coração é usado por Zeus para fecundar novamente Sêmele; Hera então consegue matar Sêmele, grávida de Dioniso, mas este é resgatado por Zeus e nasce uma terceira vez, agora gerado na coxa do próprio Zeus, sobrevivendo até a idade adulta, escondido sob a forma de um bode. (BARBARA, 2017). Por fim, já adulto, Dioniso, num paradoxo, com a sua vida repleta de tragédias e tribulações, acaba por se tornar justamente o deus da alegria, encarnando também o transbordamento e a desordem – expressa desde o seu nascimento, uma clara afronta à autoridade da deusa ordeira Hera.

Com isso, temos na figura de Dioniso um personagem que, mesmo diante das agruras da vida, não abre mão de celebrar a alegria, ao mesmo tempo em que não foge no sofrimento, por compreender que o mesmo também é um fator integrante da existência. Considerado esse aspecto, compreende-se perfeitamente a escolha de Nietzsche (2007) em representá-lo como a encarnação mítica da força vital, da energia impulsionadora e transbordante da vida. Além disso, vemos nas constantes “mortes” e “renascimentos” de Dioniso um claro paralelo com a “morte” provocada pelo Teatro da Crueldade artaudiano: trata-se de uma morte espiritual, de uma transformação radical e “apocalíptica”, na qual se “destrói” o “velho” para fazer surgir o novo.

Compreendendo a Vida como uma conjunção de alegria e tristezas, na qual a Arte se faz presente enquanto caminho de ruptura das amarras e ilusões, Artaud (2008) nos faz refletir diretamente sobre o papel do artista nesse processo, visto que o artista – no caso do teatro, o

ator – o responsável por gerar tal transformação espiritual nos indivíduos, algo que só se faz possível através da transformação contínua do próprio artista e, sobretudo, de sua disposição perante os ciclos da Vida.

Tal atitude pode ser reconhecida na biografia do próprio Artaud (2008): por compreender Arte e Vida como categorias indissociáveis, pode-se inferir que este via em sua própria existência um caminho para a compreensão de sua arte. Tendo sido, ao longo da vida, um artista incompreendido; inicialmente surrealista, depois um dissidente do movimento e, por fim, dado como “louco” e internado em diversos manicômios, onde sofria com os maus-tratos típicos e os eletrochoques (ARTAUD, 2006), Artaud viveu, sem dúvida, uma existência trágica, tendo alcançado pouco reconhecimento em vida, considerando a magnitude do seu trabalho.

Ainda assim, mesmo incompreendido e rejeitado pela sociedade burguesa e apolínea de seu tempo, Artaud ousou buscar na arte um caminho de libertação, ao mesmo tempo em que jamais abriu mão de exaltar a Vida e a Verdade, por mais dolorosa que ambas fossem. Tal atitude dionisíaca é referenciada em de seus últimos ensaios, intitulado “Van Gogh, o suicidado da sociedade”, no qual parece ver, na figura do gênio holandês, o exemplo do artista trágico e, conseqüentemente, um duplo de si mesmo:

Não, Van Gogh não era louco, mas suas pinturas eram fogos gregueses, bombas atômicas cujo ângulo de visão, ao lado de todas as outras pinturas que grassavam nesta época, teria sido capaz de perturbar gravemente o conformismo larvar da burguesia Segundo Império e dos esbirros de Thiers, Gambetta, Félix Faure, bem como os de Napoleão III. Pois não é um certo conformismo de costumes que a pintura de Van Gogh alcança, mas o das próprias instituições. E mesmo a natureza exterior, com seus climas, suas marés e suas tempestades de equinócio, não pode mais, depois da passagem de Van Gogh pela terra, manter a mesma gravitação. Com mais forte razão, no plano social, as instituições se desagregam e a medicina faz o papel de um cadáver imprestável e rançoso, que declarava Van Gogh louco. Diante da lucidez de Van Gogh que trabalha, a psiquiatria não passa de um reduto de gorilas, eles próprios obcecados e perseguidos e que não têm, para aliviar os mais apavorantes estados de angústia e de sufocação humanas, senão uma ridícula terminologia, digno produto de seus cérebros tarados. (ARTAUD, 2008, p. 258).

Analisando a Vida-Obra de Van Gogh a partir de sua perspectiva trágica, Artaud enxerga nele não um “louco” – tal como foi visto pelos seus contemporâneos – mas um artista completo, ousado, cuja lucidez e senso estético estavam além do dos indivíduos de sua época, justamente por fugir a um padrão de normalidade e “perturbar gravemente o conformismo larvar da burguesia”. Note-se, por exemplo, que Artaud descreve o aspecto inovador da pintura de Van Gogh como “fogos gregueses e bombas atômicas”, ou seja, reconhece na obra

do pintor holandês uma força impactante, uma potência desagregadora e, portanto, dionisíaca, capaz de golpear a sensibilidade limitada da sociedade moralista e apolínea.

Justamente por isso, Van Gogh, assim como Artaud, acabou sendo taxado como “louco”: sua “loucura” era a loucura estética, o transbordamento dionisíaco, a ousadia da ruptura que parece intolerável à mente racional apolínea. Com isso, Artaud acaba por enxergar na psiquiatria – e, conseqüentemente, no racionalismo – uma tentativa da “ordem” vigente em enquadrar o indivíduo artista que, tendo alcançado na Vida a mesma potência que o diferencia na Arte, perturba a moral, a hipocrisia e os valores de uma sociedade decadente, que teme rasgar o véu da ilusão e enxergar a realidade.

Sendo assim, podemos enxergar nas figuras de Artaud e Van Gogh uma perspectiva dionisíaca, na qual o aspecto trágico da Vida parece infundir diretamente na potência criativa da Arte, tornando tais aspectos indissociáveis. A partir desse ponto, podemos ainda perceber em Artaud um duplo do deus Dioniso em sua essência alegre-trágica: o sofrimento e a alegria são potências reais, integrantes da Arte-Vida e por isso mesmo constitui-se como caminho de transformação espiritual e de libertação das ilusões.

Dentro dessa perspectiva, podemos compreender que a “aceitação do sofrimento” em Artaud e em Nietzsche (2007) não passa por uma visão masoquista ou de autoflagelação, nem de resignação ao sofrimento como “vontade divina”, algo tão comum na moral judaico-cristã vigente na sociedade da época. Pelo contrário: o mesmo Artaud que afirmou “não creio no pecado católico” (ARTAUD, 2008, p. 260) jamais aceitaria a ideia do sofrimento enquanto “punição” divina. Para ele, o sofrimento existe porque é parte da Vida, assim como também existe a alegria; e ambos, numa visão dionisíaca, precisam ser vividos, não escondidos por trás de ilusões e “embelezamentos” apolíneos. Diante disso, o que vemos nas ideias de Artaud é uma ação corajosa de “entrega” à Vida, de fazer com que a Arte traga em sua essência estética a ação transformadora da Vida, convulsionando os conformismos e levando os indivíduos a agir e mudarem a si próprios, o que implica, obviamente, em encarar também o lado “sombrio” da existência, ao invés de se refugiar no reflexo aparente da “luz”.

Portanto, ao analisarmos o aspecto trágico do Teatro da Crueldade, através da busca por uma arte “crua”, capaz de impactar os indivíduos e transformá-los, podemos entrever, através dessa aceitação da Vida, uma atitude de rebeldia dionisíaca que, para além da ruptura social, aponta igualmente para um sentido místico, espiritual. Trata-se de uma libertação dos limites e das barreiras que implica numa conexão com uma força natural “superior”, com a força vital dionisíaca, uma experiência de êxtase na qual Dioniso, o “divino selvagem” e

transgressor se faz presente estética e ritualisticamente, gerando uma verdadeira hierofania dos corpos.

3.2.3 O teatro-ritual artaudiano e a hierofania dos corpos

Pensar numa possível dimensão “espiritual” no Teatro da Crueldade artaudiano significa repensar a própria noção de espiritual e sagrado, ao mesmo tempo em que se busca compreender suas implicações estéticas. Se no início da presente monografia buscamos compreender o “sagrado” a partir da visão de Eliade (2018), ou seja, a partir da ideia de que o sagrado se faz presente por meio da hierofania, da manifestação de uma realidade divina em algo “mundano”, quando trazemos essa perspectiva para as teses de Artaud, precisamos refletir sobre o modo como entendemos tais concepções.

Santidrián (1996), em seu *Dicionário Básico das Religiões*, define o termo “espírito” da seguinte forma:

O termo latino *spiritus* traduz o grego *pneuma*, que significa alento, vento. O mesmo significado tem o hebraico e o árabe *ruach* e *ruch*, respectivamente na Bíblia e no Alcorão. Com estes e outros nomes se fala de entes que não são perceptíveis aos sentidos: o vento, o alento animal, a consciência, o princípio dinâmico que move e impulsiona todas as coisas e que se manifesta de muitos modos. Espírito é o contrário de matéria, corpo. O espírito é alma, força, poder cósmico que move todas as coisas e que acaba por se identificar com Deus, que não se vê, mas que tudo ouve. (SANTIDRIÁN, 1996, p. 166). (Grifos do autor).

A definição de “espírito” de Santidrián (1996) atrela o “espiritual” ao “sagrado”, a partir do momento em que considera o espírito como uma dimensão extrafísica que se confunde com a própria ideia de Deus, mas distingue “espírito” e “matéria”, apontando essas dimensões como sendo contrárias. Num sentido individual, para o autor, “corpo” e “alma” seriam instâncias distintas, ainda que, de certa forma, atuem em conjunto. Esta é a definição mais comum de “espírito”, mas tal definição está longe de ser absoluta, visto que, no contexto artaudiano, não só é contestada, como ressignificada.

Nas páginas de *Linguagem e Vida* (2008), assim como no *Teatro e seu duplo* (2006), Artaud diversas vezes se refere à palavra “espírito” num sentido holístico, no qual busca englobar na dimensão do “espírito” não apenas uma força extrafísica, mas a própria fisicalidade. Tal noção, a princípio estranha à concepção comum do que seja “espírito”, acaba por adquirir dentro da teatralidade uma perspectiva própria, que acaba por comungar o teatro e o sagrado.

No ensaio “A encenação e a metafísica”, presente no *Teatro e seu duplo* (2006), Artaud descreve o impacto que sente ao ver-se diante de uma pintura no Museu do Louvre, intitulada “As filhas de Loth”, de Lucas van der Leyden. O efeito que a obra produz em Artaud é tal que o mesmo descreve em minúcias cada elemento que a compõe, desenvolvendo uma interpretação própria do que se faz presente ali e chegando à conclusão que, por mais que busque compreender na pintura um sentido racional, “material” ou social, o segredo do impacto da obra reside em sua propriedade metafísica:

Todas as outras são ideias metafísicas. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; e eu diria até que sua grandeza poética, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro. Há ainda uma ideia sobre o Devir que os diversos detalhes da paisagem e o modo pelo qual foram pintados, pelo qual seus planos se aniquilam ou se correspondem, introduzem-nos no espírito tal como a música o faria. Há uma outra ideia sobre a Fatalidade, expressa menos pelo aparecimento desse fogo brusco do que pelo modo solene como todas as formas se organizam ou se desorganizam abaixo dele, umas como que curvadas pelo vento de um pânico irresistível, outras imóveis e quase irônicas, todas obedecendo a uma harmonia intelectual poderosa, que parece o próprio espírito da natureza, exteriorizado. Há também uma ideia sobre o Caos, outra sobre o Maravilhoso, sobre o Equilíbrio; há até uma ou duas sobre as impotências da Palavra, cuja inutilidade essa pintura extremamente material e anárquica parece nos demonstrar. Em todo caso, digo que essa pintura é o que o teatro deveria ser, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence. (ARTAUD, 2006, p. 34-35).

Há nessa citação uma série de pontos que nos permitem compreender o que Artaud entende como efeito “metafísico” e, a partir daí, desdobrar as noções “espirituais” presentes em sua proposta teatral. O primeiro desses pontos está logo no início do texto, quando Artaud parece se desculpar ao leitor por utilizar a palavra “metafísica”, no que podemos inferir que ele compreende “metafísica” num sentido diferente do que comumente se atribui e, portanto, percebe que utilizar esse termo talvez gere alguma confusão. Entretanto, e esse é o segundo ponto, Artaud não vê outra forma de descrever o impacto que a obra de Leyden causa ao observador: há, segundo ele, uma “grandeza poética” na pintura que “provém do fato de ser metafísica”, visto que sua “profundidade espiritual” é “inseparável da harmonia formal” do quadro. Esse ponto é importante, pois destaca que, para Artaud, a “profundidade espiritual” da arte é inseparável da forma, ou seja, a obra de arte em si, enquanto matéria, é o que produz a “profundidade espiritual”, metafísica, que impacta o indivíduo. Com isso, temos uma concepção de arte que funde o “espiritual” e o “material”, o “físico” e o “metafísico” em uma única instância: a obra de arte, o trabalho artístico, sendo ele o caminho através do qual se alcança uma dimensão ao mesmo tempo física e metafísica. Sendo assim, Artaud parece compreender o quadro de Leyden como uma espécie de hierofania estética: ela é a

manifestação de uma força “espiritual” em algo “material”, mas sua natureza hierofânica é inversa, pois a potência espiritual é gerada pela própria matéria, no caso, pelo trabalho do artista na obra de arte.

Note-se ainda que, na citação, Artaud destaca algumas impressões fortes que o quadro causa sobre ele e que explicam e potência metafísica gerada por ele: o Devir, o Fogo, a Fatalidade, o Caos. São impressões que, segundo o autor, são geradas pelo próprio quadro e provocam um desconcerto espiritual, um impacto “pestífero” que confronta o indivíduo com instâncias existenciais profundas. Além disso, note-se que Artaud descreve o quadro como possuindo uma “harmonia” que “exterioriza” o “próprio espírito da Natureza”. Ainda que “harmonia” pareça, a princípio, uma característica apolínea, o tipo de harmonia a que se refere Artaud nesse quadro está muito mais próximo do dionisíaco: trata-se de uma “harmonia” anárquica, transbordante, que escorre do quadro e atinge o espectador, despertando sensações que fogem à compreensão racional e, por isso, chegam ao metafísico. Além disso, ao afirmar que o quadro “exterioriza” o “espírito da Natureza”, podemos entrever uma força claramente dionisíaca, uma referência do divino selvagem Dioniso, que representa justamente o “espírito da Natureza” que transborda através da Arte e produz, segundo Nietzsche (2007), o “êxtase da embriaguez”.

Sendo assim, o que temos na descrição de Artaud (2006) do quadro de Leyden e, conseqüentemente, no Teatro da Crueldade que propõe, é a busca por uma dimensão metafísica dionisíaca, que através da própria fisicalidade, ou seja, do trabalho da matéria, do trabalho artístico, se faz possível, atingindo uma embriaguez vital, um transbordamento de Vida, capaz de gerar nos indivíduos um êxtase profundo, revolvente e transformador – e, por isso mesmo, espiritual.

Adotando essa perspectiva, Artaud (2006) propõe, no *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, que a encenação teatral busque “penetrar a metafísica pela pele”, ou seja, fazer do corpo e da ação teatral, despertada pelas múltiplas linguagens empregadas na encenação – dança, música, figurino, luz, som, etc. – um meio de despertar nos indivíduos sensações que transpõem o racional e atingem uma perspectiva profunda, uma força verdadeiramente dionisíaca:

Trata-se portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem

uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos. A questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, ideias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas ideias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas ideias. (ARTAUD, 2006, p. 102-103).

Percebe-se, portanto, que a verdadeira natureza “metafísica” e “espiritual” que Artaud busca com seu Teatro da Crueldade é um fusão entre a experiência estética e o êxtase vital dionisíaco, na qual as barreiras apolíneas entre “físico” e “metafísico” se diluem através da Arte: a palavra, o gesto e expressão são “metafísicos”, e por trás deles já uma “metafísica real”, uma energia vital que gera “ideias incomuns” de “ordem cósmica”, superior, buscando, através da teatralidade, atingir instâncias adormecidas do ser humano e rasgar o véu das ilusões, expondo a realidade.

Sendo assim, quando no início desta análise falamos sobre a busca de Artaud por trazer a Vida de volta ao teatro, estávamos nos referindo a essa força vital, a esse “espírito” dionisíaco que move e impulsiona a Arte – como bem já descrevia Nietzsche (2007) – proporcionando uma ruptura com a razão e o “belo” e borrando todas as fronteiras.

Com isso, ao propor um teatro que se insurge contra o textocentrismo e tenta resgatar múltiplas linguagens, comungando-as numa experiência estético-espiritual, Artaud desenvolve um teatro que assume uma natureza ritual, ritualística, de conexão com o “espírito da Natureza” e com o divino selvagem dionisíaco. Tal concepção, segundo Barbara (2017) é reforçada pela própria experiência teatral de Artaud, que na sua vivência entre os indígenas Tarahumaras¹⁹ do México buscou, naquele povo tão distante da cultura eurocêntrica, um resgate da força ritualística do teatro e, conseqüentemente, de sua natureza metafísica. Tal perspectiva dialoga ainda com os estudos antropológicos de Cardogan (1959) acerca dos ritos dos Mbya-Guarani, nos quais a conjugação estético-ritualística possibilita aos participantes do ritual um resgate da energia criadora e regeneradora ancestral, evidenciando que a relação entre Arte e ritual, apresentada por Artaud, se fundamenta numa longa tradição preservada

¹⁹Um dos episódios mais marcantes da trajetória poético-biográfica de Artaud foi sua visita ao México, em 1936, durante a qual teve a oportunidade de conviver com o povo indígena Tarahumara e participar de alguns dos seus rituais xamânicos. No decorrer dessas experiências, documentadas em sua obra *Os tarahumaras* e referenciadas em trabalhos posteriores, Artaud participou de rituais com enteógenos – a exemplo do peyotl – além de vivenciar em primeira mão as danças e recriações mítico-cosmogônicas daquele povo. A partir do contato direto com um povo indígena tradicional, guardião de uma sabedoria ancestral na qual se refletia a conjugação entre o “poético” e o “sagrado”, Artaud construiu as bases estético-ritualísticas daquilo que viria a ser o seu Teatro da Crueldade. (ARTAUD, 2020).

pelos povos originários; tradição essa que, com o advento da “modernidade”, foi perdida no Ocidente.

É a partir desse ponto, portanto, que chegamos à associação que nos trouxe até aqui: o Teatro da Crueldade artaudiano é, sem dúvida, um teatro-ritual, um teatro no qual a experiência estética assume, através da ação física dos atores, uma dimensão espiritual, capaz de provocar sensações profundas que buscam romper com as barreiras do racional e, conseqüentemente, proporcionar uma conexão com o sagrado em seu estado puro: a Natureza.

Essa perspectiva é reforçada por Villagómez (2020) que, ao se referir ao proto-teatro das sociedades primitivas, no qual o elemento ritual e o estético se fundiam, eram utilizadas múltiplas expressões de linguagem: a dança, a música, o gesto, a imagem, a palavra, numa aproximação com o xamanismo. Com isso, ao propor um teatro que tira a centralidade única do texto e busca mesclar as possibilidades expressivas da linguagem, Artaud resgata o que tanto ele quanto Villagómez (2020) compreendem como a essência original do teatro, o teatro “primitivo”, ritualístico, que busca através do rito “destruir” e “recriar” algo.

Acerca dessa função ritual do teatro artaudiano, podemos perceber ainda um diálogo com o que nos diz Eliade (2016) acerca da função do rito, no qual se busca “recriar” a energia cósmica que deu “origem ao mundo”, de modo a proporcionar a “cura” espiritual. De fato, quando o próprio Artaud desenvolve uma proposta teatral que tenta trazer a Vida, ou seja, o “espírito”, de volta para o teatro, há nessa perspectiva uma busca por uma “cura” espiritual da arte e da sociedade, corrompida pela artificialidade e a razão limitadora. Além disso, vemos claramente na proposta artaudiana uma tentativa de, conforme Artaud, resgatar as “ideias metafísicas de ordem cósmica”, ou seja, a potência vital original, a força ritualística dionisíaca, através de uma ação “pestífera” que, como a peste e o “apocalipse”, destrói o “velho mundo” e o “velho indivíduo”, recriando a partir do caos original.

Sendo assim, o que vemos em Artaud é uma ressignificação do conceito de hierofania de Eliade (2018), assumindo a fisicalidade estética para a obtenção de uma experiência metafísica, através da potência ritualística dionisíaca. Com isso, Artaud afirma que:

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem. (ARTAUD, 2006, p. 98).

A “ligação mágica” com a “realidade e o perigo” – instâncias claramente dionisíacas – denota em Artaud a necessidade de um teatro ousado, “pestífero”, que como a peste penetre a metafísica “pela pele” e cuja força ritualística, “mágica”, é gerada através da “expressão no espaço”, ou seja, da ação física dos corpos, convulsionados no ato teatral. Tal ação, baseada numa força coletiva dionisíaca, que transborda a energia vital transformadora entre palco e plateia, busca produzir um “exorcismo renovado”. Mas exorcismo de quê?

Segundo Santidrián (1996), o exorcismo é um “ato ritual usado contra forças maléficas [...], servindo também para livrar dos males físicos e psíquicos os doentes, ou para favorecer o êxito social, a prosperidade e as relações amorosas” (SANTIDRIÁN, 1996, p. 176). Ou seja, trata-se de uma ação ritualística que busca “purificar” o indivíduo de algo. Tomando no sentido de que nos fala Artaud, podemos entender o “exorcismo” de que fala como parte do seu ritual teatral: trata-se de um exorcismo “pestífero”, de um ataque estético aos sentidos através das múltiplas linguagens, de modo a “exorcizar” aquilo que Artaud vê como os elementos que corroem a sociedade de seu tempo: a passividade, a hipocrisia, a futilidade burguesa, etc. Com isso, o teatro artaudiano novamente se mostra ritualístico no sentido de promover um “exorcismo” coletivo, uma convulsão apocalíptica e reveladora, que busca expor a realidade do que está oculto e pôr os indivíduos em contato direto com seus traumas, medos, alegrias e emoções profundas, de modo a promover uma transformação espiritual, um resgate da força vital dionisíaca. Com isso, o ator do teatro artaudiano, ao assumir a posição de um “artista-xamã”, provoca os indivíduos de modo a incitar e exorcizar os “demônios” que assolam a totalidade mental-corporal-espiritual do ser humano.

Tal exorcismo ritualístico, entretanto, não se dá unicamente na esfera individual: dada a própria natureza coletiva da arte teatral, que se dá através de encenações públicas, o rito dionisíaco artaudiano se estabelece como um exercício de comunhão coletiva, de “agitação das massas”, tal como no carnaval e em outras festas de rua, onde a visão alegre-triste da Vida é exposta por meio da união dos corpos-espíritos.

Sendo assim, o sentido ritualístico do teatro-ritual artaudiano reside numa verdadeira hierofania dos corpos, numa manifestação do “sagrado” e do “espiritual” vindo não da graça ou do castigo uma divindade específica, mas sim da própria ação humana, da força estética da linguagem, da Vida transbordada e transbordante, da potência ritualística dionisíaca.

3.2.4. *Só o teatro?*

Conforme vimos até este tópico, a potência ritualística dionisíaca consiste, a partir do que conceituamos em Eliade (2018), Nietzsche (2007) e outros, numa força vital transbordante, irruptiva e “sagrada” – no sentido em que consiste numa reconexão do humano com sua “essência” natural, divina. Vimos que no Teatro da Crueldade de Artaud essa experiência hierofânica se dá através da fisicalidade estética, ou seja, da própria ação dos atores dentro da teatralidade, de modo a proporcionar uma experiência profunda e impactante em comunhão com a Vida. Com isso, vimos como essa potência dionisíaca se faz presente no teatro proposto por Artaud, assumindo dimensões próprias da arte teatral.

Mas e quando se trata de outras artes? Será que podemos identificar o dionisíaco em outras expressões artísticas, para além do teatral? Afinal, se o próprio Artaud identificou na pintura de Lucas van der Leyden uma força ritualística semelhante à que buscava para o seu teatro, parece perfeitamente possível que tal aspecto se faça presente em outras artes. Mas quais? E de que formar de arte estamos falando?

Se pensarmos na literatura, por exemplo, a questão talvez pareça complexa devido às críticas que Artaud dirige à palavra – ou pelo menos à palavra enquanto diálogo e psicologismo, dentro do teatro. Entretanto, se pensarmos em outros usos da palavra poética, usos que busquem, assim como faz Artaud com o teatro, romper com as amarras da racionalidade apolínea e despertar instâncias profundas, adormecidas, podemos empreender uma investigação que nos conduza a uma poesia dionisíaca, selvagem e “selvática”, que não se renda à “psicologia” ou à “clareza” apolínea, mas insurja enquanto força vital impactante e transformadora.

E é em busca dessa poesia dionisíaca, ritualística em seu sentido de comunhão com o “divino selvagem”, que penetraremos no universo da poesia selvática de Anna Apolinário.

3.3 A poesia selvática de Anna Apolinário: o dionisíaco enquanto expressão da liberdade

3.3.1 Anna Apolinário: uma poética do feminino selvagem

Anna Apolinário (n.1986) é uma poeta brasileira contemporânea, natural de João Pessoa-PB. Pedagoga, autora de cinco livros de poesia – *Solfejo de Eros* (2010), *Mistrais* (2014), *Zarabatana* (2016), *Magmáticas Medusas* (2018) e *A Chave Selvagem do Sonho* (2020) – sua escrita possui uma miríade de influências, dentre as quais a mais flagrante e comumente citada pela autora é o surrealismo. Dentro dessa perspectiva, Apolinário empreende uma busca estética que, além da presença marcante do elemento onírico, aponta

para uma série de imagens e referências simbólicas que dão amplo destaque ao feminino – tanto em seu aspecto “mítico”, quanto histórico – ao mesmo tempo em que engloba fortes tons de misticismo, construindo, no decorrer de seu processo estético, um tipo bastante particular de “mística feminina”.

Desde a publicação de seu primeiro livro, *Solfejo de Eros* (2010), Apolinário tem alcançado ampla repercussão no meio literário nacional, tendo publicado em diversas revistas literárias de renome e recebido, em 2014, o Prêmio Literário Augusto dos Anjos, entregue pela Funesc, pela publicação do livro *Mistrals* (2014). Outro aspecto importante de sua biografia é a ligação que possui com o feminismo e valorização da escrita de autoria feminina, sendo a sua principal realização nesse campo o Sarau Selváticas, evento literário organizado por ela e pela poeta Aline Cardoso desde 2017, em João Pessoa, com o objetivo de propagar a poesia e arte produzida por mulheres. Sendo assim, temos uma autora engajada na construção poética de uma imagem subversiva da mulher, em contraposição à perspectiva patriarcal.

Mas, diante dos referidos pontos, surge a pergunta central, essencial no horizonte investigativo que adotamos até aqui: onde está o dionisíaco na poesia de Anna Apolinário? Em quais elementos de sua escrita podemos encontrar uma “potência ritualística” dionisíaca? Como essa potência se faz presente? O que ela representa em sua obra? Podemos falar de uma “poesia dionisíaca” em Anna Apolinário, em específico em *A Chave Selvagem do Sonho* (2020)?

São essas as questões que nortearão nossa análise a seguir.

3.3.2 A poesia dionisíaca de Anna Apolinário em A Chave Selvagem do Sonho (2020)

A Chave Selvagem do Sonho (2020) é o quinto livro de poemas de Anna Apolinário, publicado em sua primeira edição pela Editora Triluna, sendo, até o presente momento, a publicação mais recente de sua carreira. O livro ao todo é dividido em cinco partes, cada qual com um título específico: “Fúria de Quimeras”, “Quaerens quem devoret”, “A Carne Flamante das Metáforas”, “A Doçura Peçonhenta dos Feitiços” e “As Mil Portas do Poema Ardem”.

Cada parte possui, além de um conjunto de poemas próprio, uma espécie de “Poema-abertura” sem título, que abre cada uma dessas sessões. Por uma questão de recorte – e tendo em vista o objetivo de analisar um aspecto mais geral do livro, englobando suas múltiplas nuances – optamos por selecionar o mínimo de dois e o máximo de quatro poemas de cada parte da obra, de modo a investigar o percurso estabelecido pela autora desde o título até o

final. A escolha dos poemas se deu levando em consideração os que mais dialogavam com as propostas dionisíacas e a ideia de libertação poético-espiritual do feminino, em especial aqueles que partiam da voz da mulher enquanto elemento de afirmação e insurgência simbólica. Postos esses pontos iniciais, justificando assim o referido recorte, partamos para a análise em si.

A princípio, o primeiro elemento que nos chama atenção é, obviamente, o título: “A Chave Selvagem do Sonho”. Que “chave” é essa? Por que ela é “selvagem”? E qual a relação dela com o “sonho”? Quais possíveis sentidos estão presentes nesse título? Analisemos por partes.

Segundo Chevalier (2018, p. 232), o simbolismo da chave é marcado pelo “duplo papel de abertura e fechamento”. Sua função, tanto num sentido prático quanto iniciático, está no de “abrir” ou de “fechar” algo; sendo, no tocante à ideia de abertura, um símbolo ligado ao início de um processo espiritual, de um caminho que proporciona uma transformação profunda. Adotando essa última perspectiva, podemos entender, a princípio, a presença da “chave” no título como sendo a abertura do próprio livro, ou seja, o início de um processo místico-poético que a obra se propõe a principiar. Vale atentar que o substantivo “chave” está definido pelo artigo feminino “a”, no que podemos inferir que não se trata de uma chave qualquer, mas de “a chave”, de uma chave em específico: a poesia. Indo um pouco mais além, quando compreendemos essa “chave” enquanto substantivo feminino, entrevemos aí uma imagem já ligada à mulher, à força do aspecto feminino que se apresenta, através da poesia, como a chave de um processo iniciático.

Já no que diz respeito ao adjetivo “selvagem”, podemos desde já enxergá-lo como um símbolo que remete ao dionisíaco: “a chave” da poesia contida no livro é uma chave “selvagem”, ou seja, uma força feroz, transbordante, potente, uma energia vital que desperta paixões e abre caminhos para uma nova transformação. Dada a centralidade do “selvagem” no título, podemos compreender essa força vibrante como sendo a potência dionisíaca que, encarnada no poético, proporciona o princípio-fim cíclico de uma viagem espiritual visceral: a poesia que penetra os meandros mais profundos do ser, “abrindo” as portas até então trancadas, ao mesmo tempo em que “fecha” os ciclos já superados, novamente “abrindo” caminho para novas possibilidades.

Com relação ao terceiro elemento simbólico presente no título, o “sonho”, o mesmo nos oferece uma ambiguidade significativa que parece, também a princípio, apontar para dois caminhos. O primeiro diz respeito à perspectiva de “sonho” tal como ele é entendido por Nietzsche (2007), ou seja, como sendo uma visão distorcida e ilusória da realidade, ligada ao

aspecto apolíneo. Com isso, ao se apresentar como “a chave selvagem” do “sonho”, a poesia dionisíaca de Anna Apolinário se insurge como a força que abre caminho através do sonho apolíneo, rasgando o véu da ilusão do “belo” e proporcionando, através da potência selvagem da poesia, um contato com a realidade profunda do ser. Entretanto, se buscarmos uma compreensão mais subversiva da ideia de sonho – e, talvez por isso, mais coerente com a proposta poética da autora – podemos compreender “sonho” não no seu sentido nietzschiano de ilusão, mas sim no sentido que nos diz Chevalier (2018), quando este aponta o sonho como um caminho de acesso aos símbolos e aos aspectos ocultos do inconsciente. Ora, tal compreensão do sonho, longe de tê-lo apenas como uma capa da ilusão apolínea, entende o espaço onírico como o meio através do qual as imagens reprimidas nas profundezas da psique “irrompem” de forma avassaladora, relevando aspectos muitas vezes adormecidos do indivíduo. Com isso, o sonho adquire aqui, de certa forma, o sentido contrário ao que lhe atribui Nietzsche (2007): o sonho passa a ser o espaço da “revelação” da realidade – inclusive da realidade em seu sentido mais incômodo – expondo tudo aquilo que a “razão” e a consciência tentam ocultar da compreensão humana, sendo o próprio sonho “a chave selvagem” que revela as profundezas do ser humano em suas múltiplas nuances.

Sendo assim, ao assumir essa segunda perspectiva, podemos compreender que o título se refere à poesia como sendo essa força dionisíaca que, como uma “chave selvagem”, penetra no mundo onírico profundo, revelando os aspectos mais ocultos, sombrios, selvagens e transbordantes do ser humano.

Após o título da obra, o segundo elemento de abertura presente na obra é a epígrafe, atribuída à poeta Joyce Mansour: “Entre o sonho e a revolta, a razão vacila”. Joyce Mansour (1928-1986), importante poeta surrealista de origem franco-egípcia, é uma das principais influências estéticas de Anna Apolinário, conforme a própria autora, que tem mencionado seu nome em entrevistas e obras poéticas, a exemplo de alguns poemas da coletânea *Mistrais* (2014). A referência a uma poeta surrealista, logo na epígrafe, já nos oferece muito do tom feminino e feminista da obra, no sentido de empreender uma busca pela expressão estética da mulher numa perspectiva subversiva. Essa busca, entretanto, não é uma busca “racional”, sociológica ou mesmo filosófica: conforme aponta a própria epígrafe, trata-se de uma busca poética, que opera entre o “sonho” – o espaço selvagem da “revelação” do ser – e a “revolta”, o embate contra o patriarcado e os aspectos limitadores e castradores da moral. Entre essas duas forças – o sonho e a revolta – a “razão” vacila: diante da potência dionisíaca encarnada na palavra feminina, revelando os meandros mais “sombrios” do indivíduo, Apolo se prostra a

Dioniso, dando espaço para a Vida que se revela em sua potencialidade mais crua e emergente.

A primeira parte – ou capítulo – de *A Chave Selvagem do Sonho* (2020) é intitulada “Fúria de Quimeras”. Conforme Chevalier (2018, p. 763), a “quimera” é um monstro mitológico feminino de aspecto híbrido, “nascido das entranhas da terra”, com cabeça de leão, corpo de cabra, cauda de dragão e que cospe chamas. Na mitologia grega, a quimera possui um parentesco com outras figuras femininas “monstruosas”, como a Equidna – a “mãe dos monstros” – e as Górgonas; com isso, temos uma figura simbólica ligada ao feminino. Segundo Chevalier (2018, p. 763), a quimera representa um “símbolo muito complexo de criações imaginárias, saídas das profundezas do inconsciente”, carregando simbolicamente a força dos instintos reprimidos, da “sexualidade anômala” e dos “perigos” da imaginação. Trata-se, portanto, de um ser mitológico que representa, através de seu aspecto feminino e “selvagem”, toda a potencialidade adormecida do ser humano, ou seja, todas as imagens, ideias e pensamentos caóticos reprimidos pela moral e a razão apolínea, mas que continuam existindo nas partes mais profundas do ser. Além disso, por ser uma criatura feminina, podemos inferir que a imagem da quimera aqui representa a energia vital, sexual e criadora – daí o “perigo” da imaginação – negada ao feminino durante séculos, mas que se encontra oculto em todos os indivíduos. Note-se ainda que “quimeras” está no plural, indicando uma “fúria” que assume contornos coletivos ou que, pelo menos, traz a ideia de uma multiplicidade de vozes. Sendo assim, ao intitular o primeiro capítulo como “Fúria de Quimeras”, Apolinário reforça a mensagem inicial do título da obra, trazendo a ideia de uma força dionisíaca que “irrompe” de dentro do ser através da poesia, expondo os aspectos mais selvagens e incontroláveis do indivíduo, numa verdadeira “fúria” vital – o que proporciona, desde já, uma expectativa sobre os temas e as imagens que serão evocadas no decorrer da obra.

Após o título do capítulo – e antes da sessão de poema propriamente dita – temos uma espécie de “poema-abertura”, sem título, que expressa o tom geral do conjunto poético que virá a seguir:

A mão demiurga acende
 A gramatura do grito no grimório
 A sutura entre cinco pontas
 Inteiro cerne do coração oracular
 Perfumado e incendiado por dentro
 Aqui me tens
 (APOLINÁRIO, 2020, p. 15).

No primeiro verso, “A mão demiurga acende”, temos uma referência a uma “mão demiurga”, ou seja, uma mão que pertence ou que faz as vezes de um “demiurgo”. Conforme aponta Santidrián (1996), o demiurgo é uma figura presente tanto na filosofia platônica quanto no pensamento místico das escolas gnósticas, onde representa o “ser criador” que criou e ordenou o cosmos. Para o gnosticismo, tal figura representa o “deus de nível interior”, aquele que criou o mundo “imperfeito” onde vivemos em contraposição do mundo “perfeito” divino e, com isso, simboliza as “paixões” e os sentimentos “egoicos”. Ao trazer a imagem de uma “mão demiurga”, o primeiro verso remete, portanto, a uma mão que gera e ordena todas as coisas – e que é também a origem dos sentimentos mais “sombrios” do ser humano, remetendo ainda, segundo Santidrián (1996), à figura do mago. Complementando essa ideia, temos o segundo verso “a gramatura do grito no grimório”. O verso possui uma aliteração nas palavras “**g**ramatura”, “**g**rito” e “**g**rimório”, na que podemos inferir uma ligação de reforço entre os três símbolos. “Gramatura” é um termo que diz respeito à unidade de medida na qual se mede o peso do papel; com isso, a imagem “gramatura do grito” nos traz uma contradição algo surreal: como o “grito”, um som expelido pela boca, pode ter uma “gramatura”, ou seja, um peso e uma densidade de papel? A seguir, há a referência ao “grimório”, um tipo de livro de feitiços. No conjunto, podemos inferir que a “gramatura do grito no grimório” pode se referir à força da palavra selvagem, do “grito” dionisíaco que se corporifica e adquire “peso” e “densidade” vital, inscrevendo-se no “grimório”, ou seja, no próprio livro, visto aqui não apenas como uma obra poética, mas como um livro de feitiços ou, mais além, o “livro de gritos”. Juntando esse verso ao verso original, temos, portanto, uma “mão demiurga”, a mão criadora da poeta, que “acende”, ou seja, revela, ilumina, o “peso” da palavra selvagem através da força dionisíaca dos seus versos, dando ao ato da criação poética um aspecto mágico.

Esse aspecto é reforçado pelos versos seguintes: “A sutura entre cinco pontas / inteiro cerne do coração oracular”. As “cinco pontas” atadas por uma “sutura” podem ser interpretadas como uma referência ao símbolo do pentagrama – que possui justamente cinco pontas – e que possui um significado mágico e místico profundo, sobretudo no que diz respeito à bruxaria e à magia cerimonial, sendo um símbolo utilizado para invocação e proteção, dentre outras finalidades (CHEVALIER, 2018). A imagem, portanto, da “sutura” – um tipo de ponto cirúrgico – das “cinco pontas” nos remete a um pentagrama costurado cirurgicamente em algo; no poema, esse algo é o “inteiro cerne do coração oracular”. “Inteiro cerne” remete ao âmago, à parte mais profunda do “coração oracular”. O coração, segundo

Chevalier (2018), é símbolo que remete, no seu conjunto, tanto aos sentimentos quanto ao conhecimento intuitivo, sendo ainda um dos órgãos vitais do corpo humano. Com isso, parece-nos que esse “inteiro cerne” se refere ao conhecimento profundo, “oracular” e vital do ser humano; algo que está além do racional e que engloba, sobretudo, as emoções. Sendo assim, temos até aqui no poema uma ideia geral da poesia e do ato poético como sendo essa “força criadora” demiúrgica que, através da magia selvagem das palavras, rompe com as barreiras da razão apolínea e desperta a energia vital e visceral adormecida.

Nos dois últimos versos, “Perfumado e incendiado por dentro / Aqui me tens”, temos um eu-lírico que se dirige a alguém – curiosamente, um eu-lírico masculino, que parece estar prestes a passar por um processo de iniciação. Se considerarmos a construção simbólica iniciada no título, que remete desde a imagem da chave a esse processo de iniciação ritualística, podemos inferir que esse eu-lírico é, de certa forma, o próprio leitor, que dirige talvez à “quimera”, à parte profunda (feminina?) do inconsciente, ao seu próprio eu adormecido, confrontando-se com suas “trevas”. Essa interpretação encontra certo respaldo quando o eu-lírico afirma estar “perfumado e incendiado por dentro”, ou seja, seu interior, sua parte “crua”, está tanto “perfumado” – extasiado pelo desejo de encontrar a si mesmo – quanto “incendiado”, queimado talvez pelo receio desse possível confronto com suas “quimeras” interiores. Outra interpretação, mais diretamente dionisíaca, é interpretar o “perfume” como sendo a alegria do êxtase dionisíaco, enquanto o “incêndio” é o fogo vital, que aquece, transforma e, em alguns casos, mata; sendo os dois aspectos despertados pelo rito iniciático da poesia de Apolinário. Sendo assim, a abertura dessa primeira sessão se estrutura simbolicamente como o início de uma jornada espiritual poética, na qual o eu-leitor deve se entregar – “Aqui me tens” – à “fúria” quimérica da poesia, de modo a reencontrar-se com suas instâncias mais profundas.

Após o “poema-abertura”, temos o primeiro poema do capítulo em si, no qual começam a sedimentar os caminhos simbólicos discutidos até aqui:

Insídia

A floresta se move através do sonho.
Panteras, tambores, negrumes
atravessam o corpo.

Macia, luxuriosa
deslizo
ao centro do teu canto.

Cruel, acutilante
uma estaca semântica

acaricia tua boca.

Sangue de minha linguagem:
tuas feridas iluminam-se.
(APOLINÁRIO, 2020, p. 17).

Neste primeiro poema da coletânea propriamente dita, temos uma série de imagens oníricas que confirmam a perspectiva inicial do “sonho” como esse espaço de ruptura com a razão e confronto com as profundezas do ser. No título, “Insídia”, temos a ideia de uma cilada, de algo que está sendo construído nas “sombras” e que se oculta, mas que está prestes a se revelar. Considerando o caminho “iniciático” presente nos títulos e no poema-abertura, conforme discorreremos, é possível compreender essa ideia inicial como sendo dirigida ao leitor: o primeiro poema é uma “cilada”, uma armadilha feita para “atacar” o leitor de súbito e conduzi-lo às profundezas do mundo oculto.

No primeiro verso, “A floresta se move através do sonho”, temos uma imagem ao mesmo tempo surreal e simbólica. A ideia de uma “floresta que se move” faz parte da tradição literária ocidental, remetendo a Shakespeare e sua peça *Macbeth*²⁰, com a célebre cena do exército inimigo camuflado em toras de madeiras – movendo a “floresta” – para atacar o tirano atormentado Macbeth, cumprindo assim a profecia das bruxas de que ele só morreria “se a floresta se movesse” (SHAKESPEARE, 2017). Tomando essa referência clássica, e relacionando com a ideia de “armadilha” e “cilada” presentes no título, podemos inferir que essa primeira imagem nos traz uma ideia de perigo, de “ataque” visceral, de modo a expor a realidade até então velada, escondida. Temos, portanto, um sentido trágico dionisíaco de “confronto” com a Vida, de expor o mundo real rasgando a razão apolínea – subvertida pela própria imagem de uma floresta capaz de se “mover”. Somando-se a essa perspectiva, Chevalier (2018) nos diz que a floresta é o espaço do mistério e do inconsciente, simbolizando toda a energia psíquica que é ocultada e reprimida pela moral. Sendo assim, o “perigo” que se faz presente no início do poema corresponde à iminência do confronto – muitas vezes doloroso – com a verdade interior, com os segredos ocultos expostos pela visceralidade do “sonho”.

A seguir, no verso “Panteras, tambores, negrumes / atravessam o corpo”, vemos um reforço dessa atmosfera “sombria”, de “mistério” que remete às imagens das “panteras e tambores”. Essa atmosfera também encontra eco na tradição literária, sobretudo quando

²⁰ **Macbeth**: Peça teatral escrita pelo inglês William Shakespeare entre 1603 e 1607. Conta a trágica história do guerreiro escocês Macbeth, que após o vaticínio de três bruxas, no qual estas preveem sua ascensão ao trono da Escócia, decide assassinar o rei Duncan e tomar o reino para si (SHAKESPEARE, 2017).

comparada ao Canto I da *Divina Comédia*²¹ de Dante, quando o eu-lírico de Dante se vê perdido numa “selva sombria” antes de entrar no Inferno junto com Virgílio – simbolizando esse mergulho na “noite escura da alma”, no aspecto humano reprimido, escondido nas “trevas” do inconsciente (ALIGHIERI, 2016). Nessa perspectiva, a imagem da “pantera” parece representar esse lado oculto selvagem, dionisíaco, movido pela força do instinto vital, até então reprimido pelos limites da razão apolínea. Sendo, conforme Nietzsche (2007), o dionisíaco uma forma de reconexão do ser humano com a Natureza – tanto no seu sentido “externo”, do mundo natural, quanto no sentido “interno”, do lado animal do ser humano – vemos nessa figura felina, assim como na própria atmosfera da floresta, o início de um reencontro visceral com a verdade interior, original, do indivíduo. Esse reencontro é reforçado pela imagem do “tambor”, que segundo Chevalier (2018, p. 861) tem “seu ruído associado à emissão do som primordial, origem da criação”. Com isso, a imagem dos “tambores” parece remeter aos “sons” criadores do Uno-primordial – citado por Nietzsche (2007) e do próprio elemento dionisíaco, da dança cruel da Vida. Já o trecho “negrumes atravessam o corpo” reforça a ideia desse “escuro”, das “sombrias” que, despertadas pelo rito poético, visam a atingir o indivíduo através do “corpo”, convocando-o à dança selvagem de Dioniso.

A segunda estrofe, “Macia, luxuriosa / deslizo / ao centro do teu canto.” temos pela primeira vez no poema um eu-lírico que se manifesta, como que se dirigindo diretamente ao leitor. Considerando os usos dos adjetivos “macia” e “luxuriosa”, juntamente com o verbo “deslizar”, podemos inferir dois pontos: primeiro, que se trata de uma voz feminina, de força primordial que ecoa das profundezas do ser; segundo, que da ideia de um ser “macio” que “desliza” podemos deduzir tratar-se de uma serpente. Se trouxermos essa imagem da “serpente” para uma simbologia bíblica, por exemplo, podemos enxergar nela a força “tentadora” e ao mesmo tempo “ameaçadora”, carregada com certo tom sexual – “luxuriosa” – sendo uma voz que “desliza” para o “centro” do “canto” do leitor, ou seja, que emerge das trevas do inconsciente e atinge o âmago do indivíduo, o “centro” do seu “canto” – do seu “lugar” comum ou mesmo da sua “voz” – corporificando-se como a força sedutora do “pecado” reprimido: a energia vital dionisíaca.

Na segunda estrofe, “Cruel, acutilante / uma estaca semântica / acaricia tua boca.”, vemos essa “serpente” sombria metamorfosear-se de seu aspecto “macio” e “luxurioso” para “cruel e acutilante”, ou seja, para algo que fere e ataca visceralmente, demonstrando o caráter

²¹ **Divina Comédia:** poema longo, de autoria do poeta italiano Dante Alighieri, escrita no início do século XIV. Descreve a viagem do eu-lírico de Dante ao longo do Inferno e do Purgatório, até chegar ao Paraíso. (ALIGHIERI, 2016).

ambíguo dessa força dionisíaca, ao mesmo tempo prazerosa e incômoda, criadora e destruidora. “Uma estaca semântica” parece se referir à própria poesia, à força das palavras e de seus múltiplos sentidos que atravessam a “razão” e “acariciam” a boca: é como se a palavra, em seu sentido poético-dionisíaco, nascesse de dentro – como uma “serpente” – e se manifestasse no corpo e no ser como uma “estaca semântica”, adquirindo uma significação simbólica que se manifesta no verbo, “acariciando” a boca, como num jogo erótico em que dor e prazer se misturam. Sendo assim, essa estrofe traz ideia da “insídia” do título como sendo essa mescla de sensações múltiplas, originárias do conflito da consciência racional com as “trevas” do inconsciente e sua potência selvagem.

Na última estrofe, “Sangue de minha linguagem: / tuas feridas iluminam-se.”, temos uma imagem que parece ser o resultado desse “confronto”: a “serpente” poético dionisíaca expõe o “sangue” da sua linguagem, sangue esse que “ilumina” as “feridas” do indivíduo. Com isso, o eu-lírico parece estabelecer uma espécie de auto sacrifício: ele se “mata” poeticamente através da linguagem – talvez porque o instinto dionisíaco original esteja além da palavra, e por isso ao ser transformado em verbo “morre”, dando origem a outra expressividade – “iluminando” as “feridas” do leitor, ou seja, expondo os “rasgos”, os traumas e, sobretudo, as potência ocultas no interior do ser. Sendo assim, temos nesse primeiro poema a ideia de uma “iniciação” ao leitor, que é expandida no “confronto” visceral com suas próprias profundezas, revelando o sentido trágico-prazeroso da Vida.

Ainda no primeiro capítulo do livro, temos outro poema que, de certa forma, dá continuidade a essa perspectiva, mas agora a reforçando numa construção mais explicitamente hierofânica:

Elã

Escrever
como quem
enlouquece
e possosso
procura Deus
dentro dos espelhos.
(APOLINÁRIO, 2020, p. 21).

Nesse poema curto, quase que uma única sentença organizada em versos, temos uma perspectiva hierofânica inversa, no sentido do que parece ser uma “busca interior” pelo divino. A palavra “elã”, que consiste no título do poema, significa impulso, “força vital”, sentimento de vida. Com isso, temos desde o título uma ideia de dionisíaco: a força vital impulsionadora, a energia transbordante da Vida. Na sentença que compõe o poema, o eu-

lírico afirma uma ideia de poesia também puramente dionisíaca: “Escrever como quem enlouquece” significa aceitar a “loucura” e o desregramento – no sentido mais puro de ruptura de regras – como potência criadora da poesia, o que implicar em deixar-se “possuir” pela força dionisíaca da Vida, ao mesmo tempo em que se “procura Deus / dentro dos espelhos”. Nesses dois últimos versos, há dois pontos que chamam atenção: a “procura por Deus” e o fato desta procura ser “dentro dos espelhos”. O ato de “procurar Deus” denota uma busca mística, um desejo de encontrar-se com o divino, indicando, portanto, a busca por uma hierofania, por uma manifestação genuína do sagrado. Entretanto, o que chama atenção nessa busca é que, ao contrário da hierofania descrita por Eliade (2018), o sagrado não é encontrado na manifestação de uma “realidade superior”, externa, em algo mundano, mas sim “dentro dos espelhos”, ou seja, dentro do próprio ser humano. Conforme nos diz Chevalier (2018), o espelho simboliza justamente esse mergulho no ser, esse olhar que penetra do indivíduo nele mesmo.

Sendo assim, a busca “por Deus” defendida pelo eu-lírico é uma busca que, através da escrita dionisíaca – a escrita que rompe as barreiras puramente “racionais” – procura pelo divino em seu interior, em sua própria verdade interna e humana, ao invés de buscá-lo em realidade externa. Diante disso, a ideia de “Deus” que temos aqui é uma perspectiva que, fugindo a dogmatismos, refere-se ao divino selvagem: trata-se da busca estética do “elã”, ou seja, da potência ritualística dionisíaca, que surge através da escrita como um resgate do divino Dioniso nas instâncias mais profundas do ser humano.

A segunda parte ou capítulo de *A Chave Selvagem do Sonho* (2020) tem como título uma frase em latim, de aparência, a princípio, enigmática: “*Quaerens quem devoret*”. A tradução livre da frase é algo como “Procurando a quem devorar”. Num sentido contextualizado, trata-se de um trecho bíblico, mais especificamente da Epístola de Pedro 5:8, no qual o apóstolo se refere, justamente, às “insídias” ou armadilhas do demônio, que estaria sempre “procurando a quem devorar” (*quaerens quem devoret*). Nesse sentido, o título desse segundo capítulo é bastante simbólico e reforça a tese de continuidade que defendemos até aqui: se no primeiro capítulo, “Fúria de Quimeras”, vemos o “despertar” dessa “fúria” vital, ou seja, dessa potência dionisíaca adormecida nos indivíduos, no título do segundo capítulo essa “força” não só toma forma – de uma “quimera”? – mas está “procurando a quem devorar”, procurando “devorar” os leitores “desavisados”, de modo a fazê-los se confrontarem com suas energias “ocultas”. É interessante ainda que Apolinário parta de uma referência bíblica sutil, ao mesmo tempo em que sua poesia parece adotar uma ideia de espiritualidade

antidogmática e mesmo “pagã” – a exemplo das múltiplas referências à magia e à bruxaria nos poemas.

Com isso, poderíamos ler nessa referência um exercício de ressignificação, no qual se subverte o sentido “apolíneo” original – a ideia de uma “luz” ameaçada pelas “trevas”, tão comum às religiões monoteístas como o Cristianismo – em nome de uma retomada dessas “trevas” não como uma força demoníaca em si, mas como a “sombra”, o lado oculto do ser humano, que precisa ser despertado para que, num processo estético dionisíaco, se descortine a realidade.

A seguir, temos o primeiro poema deste capítulo, no qual vamos inferindo os diversos sentidos do que seria esse ato de “devorar” do título, assumindo a ideia de um confronto/comunhão entre os “eus”:

Flutissonante

Alumiada por ametistas
aporto, amor
à tua mansarda.

Ao longe diviso teu corpo
veludo magnetizado
em desejo
e quase tateio
o antegozo.

Caminho
vestida em rendas
rubra e líquida.

Há sempre um poema
vagando obsceno
em minha língua.

Há sempre uma febre
fazendo-me nua

Aporto, amor
em tua pele
incandescendo.
(APOLINÁRIO, 2020, p. 33).

O título, “Flutissonante”, nos traz a princípio a força do elemento água: trata-se do som do mar, do barulho uníssono das ondas, num sentido poético. Chevalier (2018, p. 592) afirma que o mar é o “espaço da transitoriedade entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas”, além de, por ser ligado ao elemento água, trazer à tona a questão emocional. Sendo assim, essa imagem inicial do som das ondas traz a ideia do movimento –

por vezes brusco – da vida, trazendo já a força de uma energia vital que movimenta as coisas e que, ao se encontrar num estado de transitoriedade, representa o “fim” de algo e o “início” de outro.

Na primeira estrofe, “Alumiada por ametistas / aporto, amor / à tua mansarda”, temos novamente uma voz feminina – recorrente em quase todos os poemas da obra – talvez demonstrando que o elemento feminino representa justamente essa força dionisíaca reprimida, essa potência oculta pela “razão” patriarcal, mas que, uma vez desperta, se insurge como torrente poética. No primeiro verso, “Alumiada por ametistas”, temos um eu-lírico que, tomando uma forma feminina, se apresenta “alumiada” pela luz de “ametistas”. O adjetivo “alumiada” nos chama atenção por vir do verbo “alumiar” (acender) e conseqüentemente remeter a “lume”, ou seja, a uma luz acesa e brilhante, como uma tocha ou fogueira. Já a imagem da ametista, segundo nos diz Chevalier (2018), representa simbolicamente a “temperança que protege contra a embriaguez e a feitiçaria”.

Com isso, temos uma aparente contradição: se até o momento os poemas reforçam a ideia da “embriaguez” vital e do transbordamento dionisíaco, assim como da bruxaria, porque agora surge a imagem de uma ametista, que representa a “temperança”, uma qualidade muito mais apolínea? Temos duas hipóteses para explicar a questão: a primeira é que o eu-lírico vem “alumiada de ametistas” por estar ainda preso à ilusão apolínea – daí a ideia de “luz”, sinônimo apolíneo da razão – representando o indivíduo que ainda se vê dominado pela moral vigente e pelo medo do “pecado”. O segundo sentido possível seria uma subversão simbólica: o eu-lírico estaria tomando um símbolo “apolíneo” e transformando-o, no decorrer da ação do poema, em algo dionisíaco. De certa forma unindo as duas hipóteses, podemos inferir que o eu-lírico aqui se encontra em um estado inicial “apolíneo”, luminoso, estado esse que vai sendo quebrado no decorrer do poema.

Ainda na primeira estrofe, nos versos “aporto, amor / na tua mansarda”, vemos que esse eu-lírico feminino se dirige a um possível amante. O verbo “aportar” indica que ela vem, possivelmente, do mar – daí o sentido do título, “flutissonante”, indicando um som que emerge das ondas, como a voz do eu-lírico anunciando-se ao amante. Já a palavra “mansarda” se refere a um tipo de janela existente em algumas casas, posicionada no telhado, geralmente num quarto ou sótão. Com isso, podemos construir a seguinte cena: uma voz feminina (sereia?) emerge do mar (real ou metafórico?) e atinge, num som “flutissonante”, o seu amado (ou amada?) que está dormindo. Há aí, portanto, uma insinuação erótica dessa voz feminina que sai da “água” – o inconsciente – justamente durante o sono, no espaço em que as barreiras morais se tornam frouxas. Essa personagem surge ainda envolta por uma “luz ametista”

apolínea, pois acabou de emergir na consciência racional, mas aos poucos, através da força erótica, vai rompendo essa “capa” de ilusão.

Essa insinuação erótica se potencializa na estrofe seguinte: “Ao longe diviso teu corpo / veludo magnetizado / em desejo / e quase tateio / o antegozo.”. O eu-lírico feminino ainda está “longe”, está aos poucos emergindo do “mar” do inconsciente, mas já consegue “divisar o corpo” do amante adormecido. O corpo desse amante, mesmo distante, já é um “veludo magnetizado”: sua pele, macia como “veludo”, já se torna “magnética” à proximidade tentadora desse ser feminino que emerge das profundezas do seu ser, trazendo consigo a energia do “desejo”, através do qual o eu-lírico – e talvez o próprio amante, se ambos forem aspectos simbólicos de uma mesma psique – já “tateia”, sente com os dedos o “antegozo” do momento de prazer. Com isso, o elemento erótico, característica, conforme Nietzsche (2007), própria do dionisíaco, se insurge como essa força que, inicialmente reprimida pelas amarras da razão, surge na consciência através do espaço onírico.

Na terceira estrofe, “Caminho / vestida em rendas / rubra e líquida.”, temos a continuidade desse erotismo: o eu-lírico feminino caminha “vestida em rendas”, com roupas transparentes e sensuais, surgindo “rubra e líquida” ao seu amante. O adjetivo “rubra” nos traz a ideia de ardência, de paixão sanguínea e fervente, ao mesmo tempo em que o “líquida” remete, talvez, às emoções exacerbadas e ao aspecto sinuoso dessa energia psíquica que surge das “águas” profundas.

Na quarta estrofe, “Há sempre um poema / vagando obsceno / em minha língua.”, há uma referência à poesia que assume uma potência e uma imagética erótica, emergindo na língua – o espaço do verbo – a força vital que irrompe além das amarras da moral. Aqui, portanto, temos a ruptura da imagem de “temperança” construída pela luz “ametista” do início: conforme caminha para o seu “eu” consciente – representado pelo amante – o eu-lírico feminino rasga a barreira racional que de início a limitava e, através da poesia, usa o erotismo como caminho de libertação da razão, assumindo seu aspecto “obsceno” e imoral.

Essa ideia ganha reforço na quinta estrofe, quando o eu-lírico diz: “Há sempre uma febre / fazendo-me nua.”. Essa “febre” parece ser o resultado físico do confronto entre a consciência apolínea – reprimida pela moral – e o inconsciente dionisíaco, que aflora através do erótico, sendo por isso a força que “desnuda”, ou seja, que faz expõe o ser em sua essência vital, para além da ilusão. Além disso, a própria imagem algo convulsiva da “febre” mostra que esse processo, apesar de prazeroso – por envolver o desejo erótico – também é visceral e incômodo, como a Vida. Outro elemento de destaque é a repetição, na quarta e na quinta estrofe, da construção “Há sempre”, como que indicando que esse processo erótico de

reencontro com o “eu” passa “sempre” pela “poesia” e pela “febre”, ou seja, pela energia criadora e pela convulsão do próprio processo, só havendo verdadeira comunhão a partir do “confronto” e da geração de algo novo.

Na última estrofe, “Aporto, amor / em tua pele / incandescendo.”, temos a conclusão desse processo de (re)aproximação entre os “eus”, processo esse que se finaliza no início do próprio ato sexual em si, com a união dos amantes. Com o verbo “Aportar”, novamente o eu-lírico faz referência a si mesmo como esse ser que emerge das águas profundas, ecoando a energia flutissônante e vital do inconsciente. Ao chegar à “pele”, vemos que essa força se “incorpora” ao amante – ou seja, ao eu consciente – deixando de ser algo oculto na psique: essa energia, emergida das profundezas do ser, agora se apresentará através da pele, do corpo do indivíduo, arrastando-o para as sensações plenas da Vida. O último verbo, “incandescendo”, reforça essa ideia de união: o termo aqui é ambíguo, visto que não sabemos se se refere ao eu-lírico ou ao amante – de modo que podemos inferir que se refere a ambos, pois ambos são partes desse eu, desperto da ilusão limitadora apolínea, se reencontra com sua potencialidade erótica e dionisíaca.

Sendo assim, podemos observar que, através de um jogo erótico, Apolinário constrói o que Octavio Paz (1982) diz do reencontro espiritual com a “outridade” através da poesia. Partindo do erotismo – ou do erotismo verbal, como chama Paz (1994) – a autora cria aqui um reencontro do indivíduo com sua “natureza original”, resgatando a “identidade perdida”, reprimida pelo excesso de razão. Com isso, o dionisíaco aqui se revela nessa possibilidade poética de reunificação com um eu “profundo”, proporcionando uma comunhão no qual o erótico se apresenta enquanto caminho hierofânico, reconectando o indivíduo com sua potência selvagem divina.

A seguir, ainda no segundo capítulo, temos outro poema que remete a essa rejeição da razão apolínea em nome da liberdade dionisíaca:

Avulsa

O amor inacessível
do primeiro homem:
o apolíneo pai.

Todos os outros
uma linguagem obscura.
Silenciosos e agudos
meninos
repetindo o mesmo
doloroso gesto:
desabrigo.
(APOLINÁRIO, 2020, p. 45).

Temos, no presente poema, novamente a força de uma voz feminina, que parece cada vez mais assumir-se enquanto personificação do dionisíaco, em contraposição ao aspecto apolíneo, que aparece como um contraponto ligado ao masculino e o patriarcado. Esse vislumbre começa a ser construído no título, “Avulsa”, palavra que indica algo que está solto ao vento, separado, livre de cadeias e normas – e que, estando no feminino, como no caso do poema, pode ser interpretada como uma metáfora para a condição da mulher “dionisíaca”: aquela que corre solta ao vento, que não se adequa às amarras morais que a sociedade patriarcal quer impor – e que é vista muitas vezes, por tal sociedade, como uma mulher “avulsa”, “perdida” ou “do mundo”.

No início do poema, temos, portanto, a voz dessa mulher avulsa rememorando suas experiências amorosas com homens, desde a figura do pai, até os seus amantes posteriores. Nesse sentido, os primeiros versos são bastante significativos: “O amor inacessível / do primeiro homem: / o apolíneo pai.”. Podemos inferir desses versos duas interpretações complementares, uma a nível “individual” e outra a nível “espiritual/simbólico”. A primeira interpretação diz respeito à já mencionada memória da mulher avulsa: ela recorda o seu primeiro “amor” por um homem, no caso o pai, o indivíduo cujo amor era “inacessível”, possivelmente devido à distância emocional que esse pai demonstrava com a filha, devido à sua natureza racional, “apolínea”. Com isso, podemos imaginar a figura de um pai que, sufocado pelos ditames patriarcais de que o homem não pode ser “emotivo”, não quer ou não consegue demonstrar o amor que sente pela filha, e por isso é visto por ela como uma figura inacessível, à qual dirige um amor distanciado, desprovido de carinho físico. Já a segunda interpretação, a nível simbólico/espiritual, nos permite ler nessa imagem do pai a figura do Deus monoteísta patriarcal, o deus “distanciado” da moral judaico-cristã, cuja natureza racional, luminosa e, portanto, “apolínea”, torna-se “inacessível” a ser amor pela humanidade.

Com isso, temos nessa segunda interpretação a ideia do Deus patriarcal como um “pai distante”, que mesmo “amando” seus filhos, não demonstra, nem se faz presente de forma “emotiva”, para não perder a sua “autoridade”. Temos, portanto, na figura de Deus-pai monoteísta o contrário do divino selvagem Dioniso descrito por Nietzsche (2007), que representa justamente a potência mais “emotiva” e desenfreada da divindade; sendo, no mito, o único deus que descia à terra – no sentido mais hierofânico possível – para festejar com os mortais.

Na segunda estrofe, temos o desdobramento desse amor “distanciado” e apolíneo na figura dos diversos amantes que a mulher avulsa encontra em seu caminho, nos quais ela

percebe o mesmo distanciamento apolíneo que via na figura do pai. Nos primeiros versos, “Todos os outros / uma linguagem obscura.”, vemos que esses amantes posteriores carregam a mesma “dificuldade” apolínea do pai, no sentido de que possuem uma “linguagem obscura”, difícil, que os impossibilita de comunicar-se amorosamente, de demonstrar o que sentem. Com isso, enxergamos aqui uma crítica à razão apolínea e uma inter-relação entre esta e o patriarcado.

Nos últimos versos, “Silenciosos e agudos / meninos / repetindo o mesmo / doloroso gesto: / desabrigo.”, temos na voz da mulher avulsa uma espécie de compaixão pelos homens que amou, no sentido de que não há realmente uma “condenação” por eles serem assim, mas sim uma constatação. O eu-lírico feminino os vê como indivíduos “silenciosos e agudos”, ou seja, como seres oprimidos pelo silêncio patriarcal, mas que, justamente por isso, carregam dentro de si sons “agudos”: todos os sentimentos represados pela razão apolínea e, portanto, impossibilitados de “sair”. Daí a ótica do eu-lírico acaba por enxergá-los como “meninos”: indivíduos que, apesar de adultos, não possuem ainda a maturidade emocional e espiritual, devido ao desequilíbrio entre a “razão” que devem demonstrar e a “emoção” que devem reprimir. Por isso, eu-lírico vê neles a repetição do “mesmo doloroso gesto”, do mesmo amor estranho, distanciado e de “linguagem obscura”, que os coloca em “desabrigo” quando se vêm diante da figura da mulher avulsa: uma mulher livre, dionisíaca. Sendo assim, vemos no poema como um todo o “embate” simbólico entre a visão de mundo apolínea, ligada à razão e ao patriarcado, e à dionisíaca, atrelada aqui à liberdade e a potência da mulher.

Esse processo de identificação da mulher com o dionisíaco, dentro de um processo erótico/espiritual de reconexão do indivíduo com seu lado “emotivo” e selvagem, pode ser visto de forma mais explícita no último poema desta segunda parte do livro, que não por acaso tem o mesmo título do capítulo:

quaerens quem devoret

O coração dela é ninho:
venéficas vespas.
Até a imponente tarântula
sucumbirá.

O amor, ela devora
ou serve em banquete.
Os convidados enfastiam-se,
fállicos,
não demora e são eunucos.

Viúva negra.
(APOLINÁRIO, 2020, p. 46).

Se a princípio interpretamos o título “quaerens quem devoret” – procurando a quem devorar – no sentido de ver esse ato de “devorar” como sendo o processo de despertar do lado “oculto”, selvagem e profundo do ser, agora vemos esse lado “oculto” assumir, assim como nos poemas anteriores, a forma de uma figura feminina, que encarna em si a potência mais “visceral” do dionisíaco.

Nos dois primeiros versos, “O coração dela é ninho: venéficas vespas”, temos uma aparente contradição: a figura feminina é descrita pelo eu-lírico como tendo um “coração” – espaço das emoções – que é um “ninho”, lugar de proteção, acalanto. Podemos ver aí, a princípio, a imagem de uma “mãe” cujo “coração” é um “ninho”, trazendo a ideia de um feminino que acolhe, protege e nutre. A seguir, entretanto, essa imagem é quebrada de súbito: “venéficas vespas”. Trata-se de um “ninho” onde há vespas venenosas, de um lugar perigoso, que pode tanto acalantar, trazer alegria, quanto machucar, gerar sofrimento. Com isso, temos aqui novamente uma ruptura com a ilusão apolínea: se entendermos essa figura feminina como uma metáfora da própria Vida, enxergamos aí a ambiguidade que o dionisíaco proporciona ao expor a realidade tal como é. A existência, portanto, é exposta não sob uma capa de “beleza” ilusória, como uma verdade crua, onde alegria e a tristeza se fundem no mesmo “ninho”, no espaço-tempo da Vida. Diante dessa natureza “crua” e dionisíaca da existência, até mesmo os mais fortes sucumbem: “até a imponente tarântula sucumbirá”. Mesmo a figura de uma tarântula – representando, talvez, aqueles que se julgam “fortes”, mas que, como essa aranha, sequer são “venenosos”, ao contrário das “vespas” – não conseguem resistir à fúria devoradora da Vida, à energia dionisíaca que, uma vez desperta, rasga a ilusão e põe os indivíduos de frente com a realidade.

Nos primeiros versos da segunda estrofe, “o amor, ela devora / ou serve em banquete”, temos essa figura feminina dionisíaca como sendo aquela que “devora” a tudo, inclusive o “amor”. Daí podemos inferir que essa figura é capaz de “comer”, ou seja, absorver, até mesmo os sentimentos mais profundos, ou mesmo de “servi-los em banquete”. Essa segunda imagem pode ser entendida como uma metáfora do ato sexual/amoroso: a figura feminina, representando, talvez, a própria Vida, envolve e oferece aos seus “amantes” – os seres humanos – o amor, em seu sentido mais potente e visceral, com todas as alegrias e dificuldades decorrentes dele. Com isso, os “convidados” do banquete dionisíaco da Vida “enfastiam-se / fálicos”, ou seja, vivem alegremente a potência vital/sexual, mas logo “não demora e são eunucos”: percebem que, por mais “poderosos”, “fálicos”, que sejam, não sabem capazes de lutar “contra” Vida, devendo, portanto, se entregarem a ela em sua

plenitude, como verdadeiros amantes. Por fim, a imagem da “Viúva Negra”, fechando o poema, aponta para a Vida como sendo aquela que, assim como a viúva negra, “mata” seus amantes, mas os mata no sentido “apocalíptico” que vimos anteriormente no teatro de Artaud: trata-se de uma morte “cíclica”, da “destruição” das ilusões para um novo “nascimento”, resgatando a potência vital dionisíaca – assim como a capacidade essencial de sentir, de amar.

A terceira parte do livro tem como título “A Carne Flamante das Metáforas”. Da frase do título, podemos extrair, portanto, três elementos significativos centrais: “carne”, “flamante” e “metáforas”. A palavra “carne”, dentro de um contexto poético, nos remete diretamente a “corpo”, mais especificamente o corpo humano. “Flamante” significa algo que está queimando, em brasa, com grande intensidade. Portanto, uma “carne flamante” pode ser compreendida, metaforicamente, como um corpo em grande agitação, um corpo marcado pela potência ritual, uma “carne” dionisíaca, imersa na “dança” da Vida. Já o termo “metáforas” diz respeito à figura de linguagem e, conseqüentemente, à poesia. Com isso, podemos inferir que o título “A Carne Flamante das Metáforas” evidencia uma tentativa poética de “corporificar” a poesia, de fazer com a linguagem se torne “carne”, indo além do seu sentido puramente semântico, mas adquirindo potência através do processo em que rompe com os “lugares-comuns” e penetra simbolismos profundos.

Dentre os muitos poemas significativos desta terceira parte, um deles se destaca por, de certa forma, representar melhor essa ideia de “feminino dionisíaco” e despertar da potência interior que vimos trabalhando até aqui:

Maria e a Sibila

Maria,
 teus seios áureos em abismos de seda.
 Tuas selvas e relvas, fiações elétricas,
 o bosque succulento dos teus beijos.
 Tua boca cravejada por escaravelhos cintilantes.
 Sigo tateando tuas fomes,
 roçando com mãos de relâmpago,
 bem dentro do sonho.
 As belicosas placas tectônicas carnudas de teu sexo,
 doces e furiosas frestas dissolvidas em lava alquímica,
 são rochas íntimas mordiscantes,
 secretos bálsamos famintos fumegantes.
 São beijos loucos, legítimos, pestilentos,
 diabrras borbulhando em tua boca,
 Maria,
 devore as carapaças brilhantes dos besouros
 lambendo suas asas,
 vista a tempestade e o assombro.
 Esqueça as migalhas de pão na floresta,
 não há retorno.
 Rasgue os mapas e o fogo nas páginas.

O inferno é versátil feito criança,
 está sempre mudando de lugar.
 Com um punhado de areia,
 dilate as pupilas,
 a vertigem é viscosa,
 afunde os dedos,
 Maria.
 (APOLINÁRIO, 2020, p. 56-57).

Conforme podemos observar, trata-se de um poema que se desdobra como um “monólogo”, no qual uma voz – feminina? – se dirige a uma mulher intitulada “Maria”, dando-lhe uma série de “conselhos”. A partir daí, podemos entrever uma comunicação entre duas figuras, uma que “dá lições” e outra que “ouve”, nas quais é possível inferir uma possível “consulta” da segunda figura e um “oráculo”. Essa interpretação encontra base deste o título: “Maria e a Sibila”. O nome “Maria” é bastante significativo: além de ser um nome feminino bastante comum, é também o nome de várias personagens importantes da tradição cristã, como a Virgem Maria, Maria Madalena, etc. Tomando como base esse simbolismo, podemos inferir que a “Maria” do poema represente todas as mulheres, ou num sentido mais profundo a mulher “comum”, a mulher “consciente”, que vive em meio a uma sociedade patriarcal e apolínea, em contraposição e uma “outra” mulher que se encontra, a princípio, oculta nas profundezas do seu ser. Essa “outra” seria justamente a “Sibila”: a bruxa, a profetisa, aquela que detém os conhecimentos mais profundos. É ela que, por seu grande conhecimento e por seu comportamento dionisíaco – “desregrado”, aos olhos apolíneos – é muitas vezes “ocultada” no inconsciente feminino, mas ressurge poeticamente sob o arquétipo da “bruxa” e da “profetisa”.

Nos dois primeiros versos, “Maria / teus seios áureos em abismos de seda”, temos uma breve e surreal descrição dessa “Maria” que representa a parte social e “consciente” da mulher. Essa “Maria” é descrita como possuindo “seios áureos”. A imagem do seio, para além de uma possível conotação erótica, remete também à maternidade, ao papel de “mãe” que a sociedade patriarcal impõe às mulheres. “Áureo”, ou dourado, pode ser associado à cor do sol e, conseqüentemente, ao deus Apolo, o deus da razão e da lei, ligado aos padrões morais e às limitações impostas pelo patriarcado. Com isso, temos na descrição desses “seios áureos” uma mulher que, a princípio, é subjugada pelos ditames do mundo apolíneo. Mas esses “seios áureos” estão envoltos em “abismos de seda”: a “seda” é um tecido caro, bonito e que, historicamente, remete ao luxo e às classes dominantes. Temos nessa “seda”, novamente, um possível sentido apolíneo, mais precisamente ao “véu” de ilusão criado pela beleza apolínea e que acaba por limitar a visão da mulher sobre si mesma. Mas acontece que essa “seda” é

também um “abismo”, um espaço profundo e desconhecido, talvez indicando que, por trás da aparência da “beleza”, estabelecida pelos ditames patriarcais como “essencial” à mulher, há algo muito mais profundo, desconhecido.

Nos versos seguintes, “Tuas selvas e relvas, fiações elétricas / o bosque suculento dos teus beijos”, vemos que a “Sibila” começa a se dirigir diretamente a “Maria”, indicando que, para além dos “seios áureos” e da “seda” apolínea, ela possui também “selvas e relvas”, ou seja, espaços selvagens dentro do seu ser, que se conectam como “fiações elétricas”, como forças energéticas ocultas que se manifestam no “bosque suculento dos teus beijos”: uma imagem erótica, que demonstra a força sexual e de sedução da mulher, que quando despertada se apresenta como um “bosque suculento”, um lugar misterioso que atrai os incautos. “Tua boca cravejada por escaravelhos cintilantes”: a boca tem “beijos suculentos”, mas está “cravejada de escaravelhos cintilantes”. Segundo Chevalier (2018), o escaravelho simboliza, especialmente na cultura egípcia, o movimento do sol, algo que a princípio poderia ser tomado num sentido “apolíneo”, mas que nessa outra cultura não remete exatamente à “razão”, mas sim ao ciclo de nascimento, morte e renascimento, à transição entre “luz” e “sombra”. Com isso, ao afirmar que Maria tem uma “boca cravejada de escaravelhos cintilantes”, a Sibila parece estar indicando que a personagem, apesar de, a princípio limitada pela moral apolínea, já está em um processo de transição, caminhando da “luz” da razão à “sombra” oculta do seu ser, sendo a imagem da “boca” justamente esse espaço de transição, de entrada e saída, remetendo o início de um processo de mergulho interior.

Além disso, se tomarmos num sentido erótico, a “boca” pode ser a própria vagina, indicando a importância do despertar da sexualidade nesse caminho de reencontro do eu. “Sigo tateando tuas fomes, / roçando com mãos de relâmpago, / bem dentro do sonho.”: podemos ver a figura da Sibila, a mulher dionisiaca “interior”, “tateando as fomes”, ou seja, rastreando os desejos mais íntimos de Maria, ao mesmo tempo em que “roça com mãos de relâmpago”, buscando despertar o seu eu “exterior” – a própria Maria – para a realidade da Vida, para o conhecimento profundo de si, partindo de “dentro do sonho” num movimento de irrupção do inconsciente para a consciência.

A seguir, o erotismo se reforça, trazendo explicitamente a sexualidade como força de transformação: “As belicosas placas tectônicas carnudas de teu sexo, / doces e furiosas frestas dissolvidas em lava alquímica,”. A Sibila descreve a força do desejo que nasce em Maria – seria uma jovem na puberdade? – descrevendo o sexo dela como “belicosas placas tectônicas”, que se movem convulsivamente e são “dissolvidas” em “lava alquímica”. A

“lava”, pela referência ao fogo e à ardência, dá a ideia de um desejo erótico intenso, ao mesmo tempo em que “alquímica” faz referência à Alquimia, ao processo químico-místico de transformação e evolução espiritual. “São rochas íntimas mordiscantes, / secretos bálsamos famintos fumegantes.”, fortalece essa ideia descrevendo a menina/mulher como uma espécie de “vulcão”, cujas “rochas íntimas mordiscantes” – relativas ao sexo – exalam “secretos bálsamos famintos fumegantes”, com alto teor erótico. Além disso, se pensarmos na figura histórica da Pitonisa, a sacerdotisa grega – paradoxalmente, de Apolo – que na Antiguidade dizia suas profecias inebriada pelo vapor vulcânico vindo da terra, podemos inferir aí uma referência a essa sabedoria feminina profunda que comunga o erótico e o sagrado, num processo de autoconhecimento que novamente remete ao que nos diz Octavio Paz (1994), quando este afirma que a poesia erótica é um “rito” através da linguagem, por meio do qual se acessa a “outridade” do ser.

A seguir, quando afirma, “São beijos loucos, legítimos, pestilentos, / diabruras borbulhando em tua boca,” a Sibila, representando a figura da mulher sábia e experiente, explica para Maria a natureza dos “beijos” que esta carrega na “boca”: são beijos “loucos”, pois carregam a fúria dionisíaca da Vida; são “legítimos”, pois ao contrário do que diz a moral apolínea, nada têm de “pecaminosos”, pois representam uma força natural e vital à mulher; e são “pestilentos”, pois evocam transformações profundas. Daí, podemos relacionar essa “pestilência” com um sentido semelhante à “peste” descrita por Artaud: os “beijos” do desejo, carregados pela potência dionisíaca, agem como a “peste”, atingindo com toda força os indivíduos, levando-os a “transbordarem” ou “morrerem”. “Diabruras borbulhando em tua boca” reforça essa perspectiva: são “beijos” dionisíaco, que se manifestam como “diabruras” que afrontam a moral e “borbulham”, imploram para sair pela “boca”, na qual podemos interpretar uma possível alusão à poesia: sair pela “boca” é também sair pela linguagem, de modo que as “diabruras” e os “beijos pestilentos” podem ser, nesse sentido, os próprios poemas.

Nos versos “Maria, / devore as carapaças brilhantes dos besouros / lambendo suas asas, / vista a tempestade e o assombro.”, temos o conselho da Sibila a Maria, dizendo que esta deve “devorar” as “carapaças dos brilhantes besouros” presentes em sua “boca”, ou seja, absorver a potência transformadora representada pelos escaravelhos do iniciando, assumindo a necessidade de trazer à tona e potência adormecida, vestindo-se, portanto, de “tempestade e assombro”, como uma força criadora/destruidora em conexão dionisíaca com a Natureza. Em “Esqueça as migalhas de pão na floresta, / não há retorno. / Rasgue os mapas e o fogo nas páginas.” temos dois pontos interessantes: o primeiro é uma possível referência ao conto de

fadas clássico de João e Maria, onde as “migalhas de pão” são a única garantia dos personagens saírem da floresta e encontrarem o caminho de casa. Com isso, ao fazer referência a esse conto, podemos interpretar essa “floresta” como sendo, novamente, o espaço desconhecido do inconsciente, a parte mais profunda do ser, de modo que “bruxa” da história clássica pode ser a própria Sibila, que aqui aconselha a Maria. Nisso, o seu conselho é claro: Maria deve “esquecer as migalhas de pão”, deve abandonar a aparente “tranquilidade” e “certeza” apolínea do lar e mergulhar no seu “eu profundo”, na sua “floresta” interior, “rasgando os mapas” e o “fogo nas páginas”, de modo a, perdendo-se e desligando-se de tudo o que a limita, reencontrar a si mesma. “O inferno é versátil feito criança, / está sempre mudando de lugar.” reforça essa ideia dizendo que é impossível fugir do “inferno”, do espaço “oculto” do ser, pois quanto mais se foge dele, mas ele aparece nos lugares mais inesperados, pois está sempre “mudando de lugar”. Com isso, é necessário aceitar o mergulho profundo no desconhecido, para daí resgatar o conhecimento adormecido.

Por fim, nos versos finais, “Com um punhado de areia, / dilate as pupilas, / a vertigem é viscosa, / afunde os dedos, / Maria.”, temos o conselho da Sibila sobre o caminho a ser tomado de fato: é preciso, “com um punhado de areia”, dilatar as “pupilas”. A areia, segundo Chevalier (2018), representa a purificação e a regeneração espiritual, no qual podemos interpretar esse “punhado de areia” como sendo o próprio processo de reencontro do ser e de despertar para a realidade dionisíaca, o que é reforçado pelo verso “dilate as pupilas”: é preciso, através do processo de autoconhecimento, “dilatar as pupilas”, ou seja, enxergar para além da ilusão apolínea, aceitando a Vida em toda sua potencialidade. “A vertigem é viscosa” traz uma imagem simbólica nesse processo: trata-se de um mergulho “vertiginoso” em si mesmo e na realidade, e que é “viscosa”, pois é um processo envolvente, “escorregadio”, que penetra profundamente. Nos dois últimos versos, “Afunde os dedos / Maria”, podemos enxergar esse “afundar os dedos” como sendo esse mergulho profundo, ao mesmo tempo em que temos uma alusão erótica, se referindo à masturbação. Com isso, o poema fecha novamente atrelando o autoconhecimento espiritual ao despertar sexual, indicando esse movimento como necessário para que se rompa com a ilusão da moral apolínea e, assim, seja possível acessar a realidade da Vida.

A seguir, temos o quarto capítulo de *A Chave Selvagem do Sonho* (2020), cujo título é “A Doçura Peçonhenta dos Feitiços”. Novamente temos aqui uma simbologia que, através dos três termos centrais – “Doçura”, “Peçonhenta” e “Feitiço” – apontam para uma perspectiva dionisíaca. A ideia de uma “Doçura peçonhenta” parece buscar equilibrar os aspectos “agradáveis” e “desagradáveis” da Vida em seu sentido dionisíaco, considerando a

ambivalência do conceito no qual se faz presente tanto a alegria quanto o sofrimento, tanto o prazer (doçura), quanto a dor (peçonha). Nessa perspectiva, vemos essa “doçura peçonhenta” como sendo uma característica dos “feitiços”. Se levarmos em conta as múltiplas referências à bruxaria no decorrer da obra, e entendermos o livro inteiro – como sugerido na análise do primeiro poema – como sendo um “grimório poético”, podemos inferir que os “feitiços” carregados de “doçura e peçonha” são os poemas, a própria poesia, que por sua vez se atrela à ambivalência dionisíaca da Vida. Sendo assim, Apolinário parece nos indicar que os seus “feitiços”, ou seja, seus poemas, possuem “a doçura e a peçonha” da Vida, mesclando esse sentido de Vida com a Poesia, sendo esta última um caminho para descortinar os aspectos múltiplos da realidade – o que novamente nos remete a Nietzsche (2007) e Octavio Paz (1982).

Além disso, se retomarmos o que afirma Eliade (2016) acerca do poder ritualístico da poesia – no exemplo do autor, a recitação dos versos míticos – podemos ainda relacionar esse “desvelamento” da realidade através do poético como sendo um processo de “cura”, um contato direto do indivíduo com os aspectos ambivalentes do próprio ser – com suas “doçuras” e “peçonhas” – possibilitando uma reconexão espiritual consigo mesmo e com o sagrado.

Essa reconexão, como vimos no decorrer das análises passadas na obra de Anna Apolinário, por um despertar do erotismo e da sexualidade, pode ser vista metaforicamente no poema a seguir, integrante do quarto capítulo:

Enlevos

Teus dedos em secreta expedição
 pelas minhas planícies incendiadas.
 Os olhos sussurram em cobiça e tocaia
 e as luzes todas deslizam ao redor de nossa dança.
 Minhas ancas ondeiam em doce desvario,
 as coxas envoltas em negras, sedosas,
 perigosas redes arrastando-te
 aos viscosos véus de minha carne acesa.
 Teus lábios alvoroçando a selva de meus seios,
 o corpo, em cálice e combustão,
 oferecido à loucura suculenta de tua língua.
 Uma serpente bailando ao sabor de meus açudes,
 enquanto reviro-me escaldante,
 um rio palpitante sob tuas papilas.
 (APOLINÁRIO, 2020, p. 68).

O poema, de intensa conotação erótica, tem já no título, “Enlevos”, a ideia de prazer, de êxtase profundo. A partir de nossa perspectiva, podemos compreender esse “êxtase”

erótico como sendo a própria embriaguez dionisíaca, aqui originária do contato entre dois corpos: como afirma Nietzsche (2007), o êxtase dionisíaco rompe com todos os “limites”, inclusive entre os seres, encontrando, portanto, na exaltação do erotismo, não só uma forma de ruptura com a moral, mas também uma reafirmação do elemento transbordante humano e, conseqüentemente, da união corporal-espiritual entre as pessoas. Essa ótica se coaduna com o que nos diz Paz (1994) sobre o sentido subversivo e “ritualístico” do sexo, que permite à reconstrução corpórea da “poesia primordial”; sendo, portanto, uma potência hierofânica, tornando contato humano uma forma de conexão extática com o divino.

Nos primeiros versos, “Teus dedos em secreta expedição / pelas minhas planícies incendiadas”, temos a voz de um eu-lírico – provavelmente feminino – descrevendo as ações seu amante, cujos “dedos” empreendem uma “secreta expedição” por suas “planícies incendiadas”. A imagem dos “dedos em secreta expedição” remete às preliminares do ato sexual, a uma ação “lenta” e ativa de despertar dos sentidos e das zona erógenas da amante. Podemos visualizar, portanto, num primeiro plano, um amante dedicado que, com afinco, busca satisfazer sua amada. Mas além dessa imagem inicial, podemos entender essa “secreta expedição” como uma “busca espiritual”, uma busca se dá não num sentido abstrato ou metafísico, mas através do próprio corpo – como nos diz Nietzsche (2007) – buscando no corpo do outro, no contato erótico-corporal com o outro, o êxtase dionisíaco da transcendência. “Pelas minhas planícies incendiadas” remete ao modo com os “dedos” do amante percorrem o corpo da amada, provocando “incêndios” desejo, ao mesmo tempo em que podemos interpretar as “planícies” como alusões à terra, elemento que, conforme Chevalier (2018), está intimamente ligado ao feminino. Com isso, o amante que busca satisfazer a amada pode ser visto também como um “aprendiz”: alguém que busca na amada o conhecimento profundo da terra, a energia sagrada feminina, para por meio dela “expedicionar” em direção ao seu próprio “eu”.

“Os olhos sussurram em cobiça e tocaia / e as luzes todas deslizam ao redor de nossa dança.”. A imagem dos “olhos” que “sussurram” traz um tom algo surreal, ao mesmo tempo em que demonstra como enlevo erótico produz uma sensação extática na qual os sentidos se fundem, mesclando tato (“dedos”), visão (“olhos”) e audição (“sussurram”). “Cobiça e tocaia” indicam o desejo intenso do amante pela amada – e dela por ele. “E as luzes todas deslizam ao redor de nossa dança” é um verso marcante, pois aponta para duas simbologias: as “luzes”, uma imagem geralmente apolínea, símbolo da razão, e a “dança”, uma manifestação dionisíaca. Note-se que as “luzes” deslizam “ao redor” da “dança” – o ato erótico – indicando

que a “razão” apolínea está presente, mas se limita a observar, a “deslizar” em volta do rito sexual dionisíaco, sem interferir no mesmo, mas seguindo o ritmo do próprio rito.

“Minhas ancas ondeiam em doce desvario, / as coxas envoltas em negras, sedosas, / perigosas redes arrastando-te / aos viscosos véus de minha carne acesa.”: o eu-lírico feminino – ou, como podemos inferir, a “mulher sábia” dionisíaca – descreve seu corpo em imagens algo panteísticas: seu corpo, que antes possuía “planícies”, como a terra, também “ondeia”, como o mar. Vemos aí uma fusão entre a figura feminina e a Natureza – bem no sentido dionisíaco de “borrar” os limites e reconectar-se com o mundo natural – mostrando como o êxtase erótico funde não só corpos, mas também confere a eles os ritmos da Natureza. Com isso, as “ancas ondeiam em doce desvario”, enlouquecidas como as ondas do mar, que com as “coxas envoltas em negras, sedosas / perigosas redes”, usam do desejo erótico para arrastar o amante para a sua “armadilha” sexual, nas “perigosas redes” do seu corpo que “capturam” o indivíduo em “viscosos véus de minha carne acesa”, ou seja, no corpo que como o mar avança, arrasta para o fundo das ondas – os “véus” – para dentro da “carne acesa”, o corpo-espírito despertado pelo êxtase erótico.

“Teus lábios alvoroçando a selva de meus seios, / o corpo, em cálice e combustão, / oferecido à loucura suculenta de tua língua.”: os versos reforçam a perspectiva erótica, descrevendo os “lábios” do amante “alvoroçam a selva” dos “seios” da mulher. Note-se novamente a referência panteística: os “seios” da mulher são uma “selva”, o espaço do mistério, do selvagem, dos sentimentos e sensações ocultas. E lá que o amante expediciona com seus “lábios” – imagem ligada à “boca”, símbolo da abertura e da transição espiritual – em busca do conhecimento profundo do corpo da amada, penetrando ao mesmo tempo em sua vitalidade selvagem e primordial. “O corpo, em cálice e combustão”: o corpo da amada é um “cálice”, um receptáculo, mas também o espaço que gera – como sugere o formato do ventre presente no cálice – indicando que a posição dessa mulher não é meramente passiva: é ela quem “oferece” o seu corpo-espírito ao amante, saciando assim a “loucura suculenta” da “língua” deste, numa possível alusão ao sexo oral. Essa última alusão, inclusive, remete à simbologia da “boca” em contato com o “ventre”, indicando que o amante busca sua transição espiritual através do contato direto com o “ventre gerador” da amada, com a potência feminina primordial.

Nos versos finais, “Uma serpente bailando ao sabor de meus açudes, / enquanto reviro-me escaldante, / um rio palpitante sob tuas papilas.”, temos a imagem fálica da “serpente” que “baila”, dança, ao “sabor” dos “açudes” da amada. A “serpente” pode ser entendida, num sentido erótico, como pênis, que penetra o “açude”, a vagina intumescida da

amada. Há ainda, nessa imagem de “penetração”, uma busca simbólica pelo eu profundo através do contato erótico, novamente reforçando o sentido de êxtase espiritual contido no poema. “Enquanto reviro-me escaldante”: é um êxtase dionisíaco, que “revira” os indivíduos por meio do ato erótico, embriagando-os com a potência “escaldante” da Vida. “Um rio palpitante sob tuas papilas”: a ideia de um “rio” que “palpita”, que pulsa, nascendo de dentro da amada e fluindo em direção ao amante. É o “rio” da potência dionisíaca, da energia vital que flui através dos corpos, “palpitando” de êxtase enquanto penetra nas “papilas”, nos espaços da boca onde se sente o sabor – novamente a referência aos sentidos que se mesclam – indicando que esse amante-aprendiz agora consegue sentir o “gosto da Vida”, da verdade profunda além do véu da moral e das limitações entre os corpos.

A quinta e última parte de *A Chave Selvagem do Sonho* (2020), e que se assume como um “fechamento” ao processo místico-poético vivenciado no decorrer da obra, tem como título “As Mil Portas do Poema Ardem”. O número “mil”, segundo Chevalier (2018), representa a totalidade, o infinito e a transição relacionada à morte a ressurreição – sendo um número, não raro, ligado aos mitos “apocalípticos”. Já a “porta” tem uma simbologia semelhante à “boca”: é o espaço de “entrada” e “saída”, o limiar transicional entre os elementos. Com isso, as “mil portas do poema” parecem indicar as possibilidades múltiplas, infinitas, proporcionadas pela poesia dionisíaca num sentido de expansão e superação dos limites, conectando os indivíduos hierofanicamente ao Uno-primordial, no mesmo processo em que os reconectam com o divino selvagem presente em si mesmos. Por fim, o verbo “arder”, bastante recorrente em todo o livro, traz tanto a força extática do erotismo poético – conforme já demonstramos – como remete à simbologia do fogo, segundo Chevalier (2018), sendo este um elemento de “purificação”. Portanto, “as mil portas do poema ardem”, abrindo-se como um caminho de reconexão poética do ser humano com o sagrado, a partir da fusão corpo-mente-espírito e da retomada da potência dionisíaca da Vida.

Nesta última sessão, escolhemos como recorte justamente o último poema da obra, de modo a compreender como essas “portas” do poema se “abrem” ao mesmo tempo em que se “fecham”, concluindo/iniciando o processo de transformação espiritual através da poesia selvática de Anna Apolinário:

Meus chinelos distribuem velas aos navegantes sonâmbulos

Profecias chamuscam
a paisagem marítima de meus sonhos.
A noite sussurra nos lençóis
o sangue de um animal ferido.

Os dedos rondam a carne suculenta dos colapsos.
 Uma rosa oracular cresce no regaço das quimeras.
 Meus suspiros bordavam volúpias nas vestes das virgens.
 Minhas preces devorando víboras
 nos cabelos das bruxas.
 Um segundo antes do despertar,
 mordi o mel em brasa das romãs,
 macerei estrelas para adoçar alucinações,
 guardei um punhado de leopardos nos bolsos,
 e segui insone com meus chinelos e meu chapéu chamejante.
 (APOLINÁRIO, 2020, p. 92).

Ainda que, a princípio, ao contrário de outros poemas analisados, não há uma indicação sobre quem seja, de fato, o eu-lírico, podemos inferir pelo contexto geral da obra que se trata da mesma “voz feminina” dionisíaca que vimos até aqui. Neste poema, essa voz vaga pelo espaço do sono/sonho, mas confere a esse espaço não uma atmosfera apolínea, ilusória, mas sim um aspecto extático, visceral e dionisíaco. Com isso, temos na figura dessa “mulher dionisíaca” a síntese da sabedoria ancestral feminina que, em contraponto à razão patriarcal apolínea, se insurge como a força selvagem e avassaladora das profundezas do ser, emergindo como uma “guia” que rasga as ilusões do “belo” e conduz à realidade.

Essa perspectiva temos já no título: “Meus chinelos distribuem velas aos navegantes sonâmbulos”. A imagem dos “chinelos” parece se referir aos “pés”, ao caminho percorrido pela mulher. São as lições desse caminho, representadas pela imagem das “velas”, que ela distribui aos “navegantes”, ou seja, aos seres humanos, a todos aqueles que, navegando pelo oceano da existência, e que ainda imersos na ilusão apolínea vagão como “sonâmbulos”, apenas se movimentando indefinidamente em meio à cegueira, sem realmente Viver. Com isso, ao distribuir as “velas” – que podem se vistas, também, como os poemas, a poesia – a mulher dionisíaca tenta guiar esses “navegantes sonâmbulos” em meio à escuridão de seus próprios eus, para que a partir daí possam se reencontrar com sua essência vital dionisíaca.

Nos primeiros versos, “Profecias chamuscam / a paisagem marítima de meus sonhos.”, temos a mulher dionisíaca sonhando “profecias” – tal como a Sibila do poema “Maria e a Sibila”, o que reforça a tese de que o eu-lírico seja uma mulher – profecias essas que “chamuscam”, que queimam: novamente o fogo remetendo à imagem de desejo, urgência e de “purificação”. Essas “profecias”, portanto, são as revelações poéticas, que “chamuscam” a Verdade em meio à “paisagem marítima” dos “sonhos”. Essa “paisagem marítima” remete à já recorrente imagem do mar, símbolo também das profundezas e da transição. É interessante notar que as profecias “chamuscam” em pleno mar, uma imagem a princípio surreal, mas que remete à ruptura da razão apolínea e ao desregramento dionisíaco das fronteiras: no processo

de despertar da potência dionisíaca, tudo aquilo que era julgado física ou moralmente impossível, torna-se possível e realizável. “A noite sussurra nos lençóis / o sangue de um animal ferido.”: a “noite” é o espaço do mistério, das sombras e do desconhecido. Representa por si só a força daquilo que está adormecido e que pode ser despertado. Ao afirmar que a “noite sussurra” nos “lençóis”, o eu-lírico indica que essa potência selvagem e noturna – em contraposição à “clareza” racional de Apolo – “sussurra” na mente dos “navegantes sonâmbulos”, insistindo para ser libertada e conduzia à consciência. “O sangue de um animal ferido” parece remete à ideia de sacrifício: indica que o dionisíaco, além de seu aspecto vital e prazeroso, carrega em si uma parcela trágica, de modo que a comunhão direta com a Vida só é possível através do confronto por vezes doloroso e da consequente aceitação da Verdade. Portanto, o “sangue do animal ferido” representa o indivíduo que, tal como o pestífero em Artaud, “morre” para poder “renascer”, “matando” seu velho eu limitado e racional e substituindo por um eu muito mais “vital” e verdadeiro.

“Os dedos rondam a carne succulenta dos colapsos”: os “dedos”, imagem que desde o poema anterior parece simbolizar a peregrinação, a jornada em busca do eu profundo, “rondam a carne succulenta dos colapsos”, ou seja, tateiam, ainda confusos, em meio à “carne” pestífera, “colapsada” pelo duro confronto com a realidade. É como se eu-lírico descrevesse o momento imediatamente posterior à ruptura do “véu” apolíneo: o indivíduo “sonâmbulo”, que até então vivia na ilusão do racional e do “belo”, se vê pela primeira vez em meio à “cruza” da Vida, e por isso se sente perdido, “rondando” ao redor da “carne succulenta”, de si mesmo: uma imagem surreal que talvez remeta ao desejo – “succulento?” – de querer retornar para o “aconchego” da ilusão, mas que já percebe a impossibilidade disso, uma vez iniciado o processo. Essa interpretação encontra eco com o que nos fala Octavio Paz (1982) acerca do “salto mortal” proporcionado pela experiência poética: trata-se de um mergulho no desconhecido, mergulho que a princípio pode ser difícil e exigir sacrifício, mas que no final se mostra recompensador.

“Uma rosa oracular cresce no regaço das quimeras.”: A “rosa”, segundo Chevalier (2018), é um símbolo que remete à força ancestral do feminino, sendo inclusive em algumas culturas, como na Índia antiga, o símbolo da Mãe Divina. Uma “rosa oracular”, portanto, parece representar a sabedoria dionisíaca feminina, o conhecimento profundo da Vida, reprimido durante séculos pela moral apolínea patriarcal. Ao afirmar que essa “rosa oracular”, ou seja, esse conhecimento feminino ancestral, cresce no “regaço”, no colo, das “quimeras” – imagem que, conforme já inferimos, remete à “fúria” dionisíaca – o eu-lírico está nos dizendo que o verdadeiro “conhecimento” não é alimentado pela razão ou o intelecto, mas sim pela

“fúria” das “quimeras”, pela potência dionisíaca da Vida, sendo um conhecimento muito mais intuitivo e, portanto, ilimitado. “Meus suspiros bordavam volúpias nas vestes das virgens.”: temos a voz dessa mulher dionisíaca surgindo das profundezas e “bordando volúpias”, ou seja, despertando desejos, nas “vestes das virgens”, das mulheres obrigadas a se reprimirem sexualmente pelo patriarcado, repressão essa que muitas vezes se faz presente na vestimenta. Portanto, podemos inferir que a voz de dessa mulher dionisíaca ancestral busca, ao “bordar volúpias” nas “vestes das virgens” despertar nelas o conhecimento de sua própria potencialidade vital e erótica.

“Minhas preces devorando víboras / nos cabelos das bruxas.”: a imagem das víboras crescendo dos cabelos nos remete ao mito da Medusa, a bela mulher que no mito grego é “castigada” pela deusa Atena – não por acaso a irmã de Apolo e deusa do “intelecto” – por ter sido estuprada por Poseidon dentro de um templo, e por isso é culpada pela deusa e transformada em um monstro com cabelos de “víboras”²². A partir desse mito, podemos interpretar o verso da seguinte forma: as “preces” da mulher dionisíaca – que podem ser muito bem “preces” poéticas, poemas – têm a força de “devorar víboras”, ou seja, de comer, de destruir o símbolo do “castigo” e da culpa imposta historicamente às mulheres (note-se que as “víboras” nascem da cabeça, indicando que essa culpa é psicológica), aqui representadas pelas “bruxas”, as figuras históricas que foram perseguidas e silenciadas pela Inquisição e a moral patriarcal. Com isso, temos o poder da poesia enquanto insurgência, enquanto força capaz de destruir a culpa derivada de séculos de opressão e, com isso, devolver à mulher a sua liberdade.

Nos últimos versos, “Um segundo antes do despertar, / mordi o mel em brasa das romãs, / macerei estrelas para adoçar alucinações, / guardei um punhado de leopardos nos bolsos, / e segui insone com meus chinelos e meu chapéu chamejante.”, temos um conjunto de ações dessa mulher dionisíaca que simbolizam o processo de despertar da potencialidade selvagem adormecida. “Um segundo antes do despertar” pode ser entendido que a verdadeira compreensão da realidade da Vida se dá, após um longo processo, como um “despertar” súbito, ocorrido no último segundo antes de se “acordar” de fato, rompendo a ilusão. É justamente nesse espaço de “segundo” que o eu-lírico “morde” o “mel em brasa” das “romãs”. O verbo “morder”, bastante recorrente na obra, assim como os seus correlatos “devorar” e “comer”, aparece aqui num sentido de absorver, no caso o “mel em brasa”, ou seja, a “doçura

²² Recentemente, analisamos a presença da figura da Medusa e suas respectivas simbologias na obra de Anna Apolinário, no artigo *Quando as musas são medusas: a poesia selvática de Anna Apolinário enquanto reconstrução arquetípica do feminino*.

peçonhenta” da Vida, assumindo a realidade tal como ela é: “doce” e “ardente”. Já a “romã”, segundo Chevalier (2018), é um fruto que simboliza tanto a fecundidade quanto o “pecado”, indicando o gesto de transgressão dessa mulher que “morde o mel em brasa”, ou seja, a Verdade trágica da Vida, comendo da “romã”, daquilo que é “proibido”, mas que ao mesmo tempo representa a vitalidade e a sexualidade geradora. “Macerei estrelas para adoçar alucinações” nos remete a uma imagem cósmica, de uma mulher cuja potencialidade despertada é tão grande que ela é capaz de “macerar estrelas”, de amassar ou esmagar a “luz” universal e utilizá-la para “adoçar alucinações”, ou seja, para através do “doce” mostrar que a “alucinação” apolínea esconde o lado realmente prazeroso da Vida, impondo limites ilusórios. “Guardei um punhado de leopardos nos bolsos”: os “leopardos” são, tal como as quimeras, símbolos dessa “fúria” selvagem e vital, dessa energia dionisíaca que, agora assumida pela mulher dionisíaca desperta, é “guardada nos bolsos” para surgir sempre que necessário. Por fim, no verso final, “e segui insone com meus chinelos e meu chapéu chamejante.”, temos a “conclusão” desse processo dionisíaco, que nada mais é que o início de uma Vida desperta: o eu-lírico está “insone”, já não sucumbe à ilusão apolínea, e caminha com os seus “chinelos” e seu “chapéu chamejante”: com os seus próprios passos, livres do controle de outrem, e com sua própria mente/espírito, “chamejante” de novas ideias, desejos e sensações.

Diante disso, temos, portanto, na poesia de Anna Apolinário, uma ressignificação do dionisíaco e seus processos hierofânicos, através de uma poética que se apropria da linguagem literária como um caminho de libertação dos limites impostos pela moral e a razão apolínea. Assumindo uma perspectiva “selvática” – que confere à figura da mulher o papel de representante da potencialidade dionisíaca “adormecida” – sua poesia invoca simbologias múltiplas que permitem ao leitor, através de imagens surreais e simbólicas que transpassam o racional, despertar o seu “divino selvagem”, o aspecto erótico, vital, trágico e transbordante da Vida, provocando-o a vivê-la em toda a sua intensidade. Com isso, ao reencontrar o seu “Eu-Dioniso” interior, rompendo com as estruturas da moral e da razão, o indivíduo se vê diante da possibilidade de, acessando a realidade tal como ela é, vivenciar a existência em seu sentido mais poético, para além dos contornos, em conexão com o que existe de mais intenso, verdadeiro e essencial na condição dionisíaca da Vida.

Sendo assim, no decorrer das conceituações, diálogos e análises realizadas até aqui, concluímos que tanto o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud quanto a poesia selvática de Anna Apolinário – cada qual com as suas especificidades – apresentam em suas propostas estéticas uma busca verdadeiramente espiritual, que rompe as barreiras entre o “físico” e o “metafísico”, a Arte e o Sagrado, fundindo essas perspectivas numa busca místico-estética

pela reconexão do ser humano com a Vida, a Verdade, a aceitação plena e transformadora da realidade e, acima de tudo, a compreensão e vivência profunda do fenômeno humano, em todas as suas potencialidades.

4 CONCLUSÃO

No decorrer da presente monografia, buscamos conceituar e, posteriormente, analisar a presença de uma “potência ritualística dionisíaca” no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e na poesia selvática de Anna Apolinário. Tendo em vista esse objetivo – e considerando a importância do diálogo entre Arte e Sagrado que consiste no cerne desta investigação – buscamos inicialmente apresentar o conceito de Sagrado a partir das contribuições de Mircea Eliade (2018), compreendendo-o como um desdobramento da ideia de hierofania. A seguir, discutimos a relação entre Arte e Sagrado, entendendo a Arte como um processo de transformação hierofânica e contato com o “divino”, a partir de Eliade (2016), Villagomez (2020) e Octavio Paz (1982). Expandimos nossa reflexão inserindo o conceito de dionisíaco proposto por Nietzsche (2007), de modo a compreender esse aspecto como uma manifestação estética-espiritual do “divino selvagem”, da potência ritualística dionisíaca, entendida como a força vital emotiva e transbordante que alimenta a criação artística e possibilita a libertação das amarras “apolíneas” da razão e da moral, levando à reconexão do humano com o Sagrado e com suas potencialidades adormecidas.

Por fim, analisamos a presença da referida potência dionisíaca na obra de Antonin Artaud, mais especificamente em *O teatro e seu duplo* (2006) e *Linguagem e vida* (2008), observando como as teses e propostas artísticas do seu Teatro da Crueldade trazem em si a transposição teatral do conceito nietzschiano. Para tanto, desdobramos nossa reflexão em alguns pontos centrais, como a relação entre a “peste” artaudiana e o sentido trágico e transformador presente no dionisíaco, assim como a força do trabalho artístico na subversão dos valores morais apolíneos e a consequente libertação hierofânica dos corpos, a partir de uma perspectiva de sagrado que inverte o conceito original de Eliade (2018) e compreende a hierofania como uma manifestação metafísica obtida pela própria fisicalidade. Sendo assim, buscamos compreender o Teatro da Crueldade artaudiano como um teatro-ritual dionisíaco, no qual os indivíduos são confrontados com a verdade da Vida, rasgando os véus apolíneos da ilusão.

A seguir, analisamos a presença da mesma potência dionisíaca na poesia de Anna Apolinário, em seu livro *A chave selvagem do sonho* (2020), observando como a autora constrói, através da voz feminina, uma poética de libertação “espiritual”, no sentido em que adquire uma potencialidade dionisíaca de ruptura com o “racional” e consequente reconexão com o “eu selvagem” adormecido, numa verdadeira hierofania da busca interior. Tendo em vista essa perspectiva, analisamos como os aspectos trágicos, prazerosos, viscerais e eróticos

do dionisíaco se fazem presentes em alguns poemas da referida obra, demonstrando como a autora se utiliza do erótico e do surreal como caminhos de subversão moral e de reconexão do ser humano com o seu “eu dionisíaco” profundo, até então adormecido sob as amarras da razão apolínea. Com isso, buscamos entender a poética “selvática” de Apolinário como sendo um caminho de ruptura, de libertação espiritual através da poesia, trazendo a força da palavra que, ao romper com os significados puramente “racionais” e adentrar o terreno do simbólico, do erótico e do surreal, acessa a “outridade” de que nos fala Octavio Paz (1982), por meio da qual a poesia se insurge como sendo o “salto mortal” que conduz o indivíduo de volta à sua “natureza”: a natureza dionisíaca.

Partindo do que foi discutido e analisado na presente monografia, acreditamos que os seus resultados aqui obtidos abrem caminho para múltiplas perspectivas investigativas, em especial no que diz respeito aos diálogos entre Arte e Sagrado; Poesia e Hierofania; reflexões acerca do Mito e seus simbolismos em obras literárias; a construção de um Sagrado Feminino na literatura brasileira contemporânea; e a natureza hierofânica do Teatro artaudiano; dentre outras possibilidades. Esperamos que alguns desses caminhos, já inicialmente explorados durante as pesquisas do PIBIC e da presente monografia, sirvam enquanto mote provocativo e catalizador de novas reflexões, possibilitando desdobramentos futuros.

REFERÊNCIAS

- 7 GRAUS. **Dicionário Etimológico**: etimologia e origem das palavras. 7 GRAUS, c2008. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/cruel/> Acesso em: 01 jul. 2022.
- ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- APOLINÁRIO, A. **A chave selvagem do sonho**. João Pessoa: Triluna, 2020.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, A. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ARTAUD, A. **Os tarahumaras**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- BARBA, E. **Teatro**: solidão, ofício e revolta. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- BARBARA, Rodrigo Peixoto. **(Des)dobrando o teatro da crueldade**: Nietzsche, Artaud, Deleuze e outros pensadores rebeldes. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas-EMAC-UFG. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- CARDOGAN, L. **Ayvu Rapyta**: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. São Paulo: FFCL-USP, 1959.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- HOLANDA, A. B. de. **Miniaurélio século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MENEZES, P. O que é metafísica? *In*: Significados. Disponível em: <https://www.significados.com.br/metafisica/>. Acesso em: 01 jul. 2022.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SANTIDRIÁN, P. R. **Dicionário básico das religiões**. 3. ed. Aparecida: Editora Santuário, 1996.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

VILLAGÓMEZ, G. S. **Del teatro ritual al teatro sagrado: arte teatral, expresión de evolución cultural**. 2020. Dissertação (Mestrado) – Facultad de Filosofía y Artes. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, 2020. Disponível em: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/11211?locale-attribute=es>
Acesso em: 01 jul. 2022.