

APÓS A TRAGÉDIA¹

Jean-Luc Nancy

Tradução: João Camillo Penna

Here in America — perhaps not « in the U.S. », but in America, as Jacques Derrida states in « deconstruction is America », that is, the world we still have to discover — here, then, Philippe did have many friends. Many of them are here. Some have passed away, like Eugenio Donato, who was close to him, like Danielle Kormoz, who has been as well an American friend.

We never believe that one is dead. We know that he/she is, but we cannot believe it. Freud is wrong asserting that we cannot believe in our own death, for we believe in no death. This is beyond any belief, any sharing out, any mimesis and methexis.

But we are right. I believe Philippe is not dead, for I hear his voice within mine — like some other voices, the one of Jacques' own among them. Within what I will read for you, he is speaking, with and without me, for me, against me, apart from me, resounding forever in me².

Há cinco anos, eu proferia na Grécia a conferência que vou hoje retomar diante de vocês, e que foi até agora publicada apenas em grego. Há sete meses, eu a retomava em alemão em Giessen, onde o Instituto de Estudos Teatrais fazia uma homenagem a Philippe Lacoue-Labathe. Na primeira vez, eu a proferi na presença de Philippe. O colóquio ao qual tínhamos sido convidados era consagrado à tragédia “outrora e hoje” ou “Dos gregos antigos até nós”, e é essa extensão “até nós”, que me havia decidido a aceitar falar sobre um assunto sobre o qual eu quase nunca me exprimi, pois eu deixava todo o campo a Philippe. Eu tinha uma outra razão para estar em Estagira, pois rendíamos ao mesmo tempo homenagem a um falecido recente, Jean-Pierre Schobinger, professor em Zurique, velho camarada de trabalho e grande amigo da Grécia. Hoje é ao próprio Philippe que rendemos homenagem — a Philippe cujo desaparecimento não está isento desse trágico de que ele fazia a tonalidade maior de seu pensamento e de sua vida — de sua vida sempre dolorosamente consciente de rumar para a morte. Doloroso foi-lhe também, como a toda uma tradição cuja tenacidade ou resistência não cessa, apesar de tudo, de me surpreender, de se saber vindo tão tarde após a tragédia: isto é, após esse momento que acreditamos bendito de ter sabido dizer — cantar, representar, interpretar — a maldição dos mortais. Desse momento grego em que, bem antes, Homero ainda podia dizer que os deuses fomentam a ruína dos homens a fim de que estes possam ser cantados. Em um sentido

misterioso e terrível, Philippe chamava sobre si mesmo essa vontade dos deuses.

Eis-me aqui portanto, seis anos depois, em sua ausência como o foi em sua presença — eu o revejo me olhando, um leve sorriso às vezes nos lábios, pensando: “sim, eu sei, Jean-Luc, eu sei o que você pensa sobre a minha nostalgia dos gregos...” Estávamos em Estagira, a cidade natal de Aristóteles, escolhida de propósito. Pois já Aristóteles — cuja teoria da tragédia Philippe e eu já tínhamos discutido tanto — vinha após a própria tragédia. Muito antes de nós, que parecíamos ao cabo dessa história, mas já após o tempo do canto trágico, que doravante seria preciso compreender, raciocinar e justificar. Aristóteles é já um teórico e uma espécie de historiador da tragédia, mas ele está apenas no início de uma história bem longa.

Ora, toda essa história, e o próprio conceito tal qual ele foi elaborado muito tempo após Aristóteles, consiste essencialmente em vir *após*. A dimensão do *após* lhe é constitutiva e se posso dizer congenital. O começo ou a *arkhé*, o *proteron*, o *principium* ou o *initium* constituem, por definição, o que lhe escapa ou bem aquilo de que ela só pode se assegurar se apropriando e decidindo-se a ser ela própria o seu próprio começo, a sua fundação e a sua origem. Ambas as postulações insustentáveis escandem com a sua repetição toda a história da filosofia, da literatura e da religião do Ocidente. Ou bem somos nostálgicos de um para-sempre-perdido que

sem dúvida nunca esteve presente, ou bem desejamos fazer surgir um absolutamente-por-vir que não poderia ser precedido por nenhuma espécie de presença. É assim que memória e vontade são os dois eixos e as duas figuras de nossa relação ao impossível: a nós mesmos como aporia. Nossa aporia, nossa ausência de saída, reside no nascimento que sucede à nossa ausência que não nos leva a outra coisa senão à morte, que cava o *após* até apagar nela até mesmo a possibilidade de pensar uma sucessão, uma posteridade ou uma herança. Sabemos todos como esse pensamento foi forte em Philippe — como ele foi vivo, como uma ferida o pode ser.

É em grego que o ventre fecundo, a *hystera*, tomou o nome do que vem por último, após, como para designar uma perpétua ulterioridade da proveniência em si mesma, um *após* todo o *antes*, ou para dizê-lo na língua dos lógicos, um *hysteron-proteron* permanente, em outras palavras, uma falta lógica constitutiva de nosso ser³. Do mesmo modo que esse raciocínio vicioso consiste em dar como prova o que de antemão deveria ser comprovado, assim também a condição ocidental consiste em propor como ser o que desde o início deveríamos levar ao ser, e portanto sair do não-ser. Mas nós não saímos de nada e nós não (nos) conduzimos rumo a nada. Nenhuma proveniência nos é dada, nenhuma destinação, nenhuma saída nos é prometida. Assim, a nossa condição ou a nossa constituição fundamental e destinal poderia ser caracterizada como uma *histeria aporética*. Eu não diria no entanto que se trata de uma patologia — como

se eu soubesse a que modelo de normalidade compará-la. Eu diria que é talvez menos e talvez mais que uma patologia: talvez seja a sorte própria do Ocidente, ou então o seu perigo assegurado, e talvez nos dois casos seja doravante o mundo inteiro que parte conosco nessa histeria aporética, que se torce nela e se angustia nela, quer ele consiga ou não expor ali alguma coisa de uma verdade ou de um sentido (a menos que a histeria aporética seja a última palavra de toda a nossa verdade).

*

Nessas condições, as palavras “após a tragédia” podem assumir um valor de emblema, e isso por duas razões. Essas duas razões são primeiramente bem distintas, ou até opostas, mas elas terminam por se juntar.

A primeira razão é que entre todos os “após” do Ocidente (após a idade do ouro, após os deuses, após a alvorada pré-socrática, após o mito, todos “após” ou “post”, cada um tendo sido, além disso, muitas vezes repetido na história, sob o modo grego tardio, o modo latino, cristão, renascentista, progressista, romântico, enfim moderno e pós-moderno, segundo a lei de um *post-x* geral), o “após” a tragédia ocupa um lugar particular e remarcável. Toda a nossa história

pensou e se pensou “após a tragédia”, seja para despedir a dita “tragédia”, seja ao contrário para lamentá-la e para tentar reencontrar-lhe a verdade. Seguramente, devemos dizer igualmente que assim como a tragédia a cidade pertence à mesma lógica e à mesma cronologia do “após”. Contudo, a chamada *democracia* nos parece ainda, para o bem ou para o mal, representar um passo ganho sobre um passado sombrio e uma promessa de futuro, por mais que seja ainda necessário um esforço para tornar a dita democracia digna de futuro.

Em compensação, a tragédia nos parece a perda por excelência, e cujo retorno ou substituição não devemos mais doravante esperar. Podemos recitá-la, não restituí-la nem reinventá-la. Com ela, aliás, é o teatro inteiro que vacila e que se inquieta em si mesmo há muito tempo. De resto, sabemos muito bem que a sorte das duas — da democracia e da tragédia — está ligada e que não seria impossível que os problemas e a fragilidade da primeira se deixasse exprimir pela perda da segunda. Nesse sentido, qualquer que seja a reforma de si mesma que a democracia for capaz de fazer, ela não encontrará nada, e não se encontrará a si mesma, se continuar a lhe faltar a tragédia, ou lhe faltar aquilo cuja função a tragédia ocupava. (Não seria isso que estava em jogo na “religião civil” desejada por Rousseau? Aquilo mesmo, portanto, que a democracia teve até hoje, e desde o próprio Rousseau, que mais manifestamente afastar ou deixar inexplorado...⁴)

Segundo essa primeira razão, “após a tragédia” resultaria na fórmula de uma tripla aporia - política, ética e estética - que nos obrigaria a pensar de novo, ainda uma vez, a novas expensas, o que está em jogo no que designamos como a perda da tragédia: ou seja, a pensá-la enfim, se isso é possível, de outra maneira além de como uma perda seca e uma histeria aporética, sem no entanto cair na armadilha da ressurreição (na qual Nietzsche, em um momento talvez, pôde acreditar). Philippe, eu acho, pensava em tudo isso ao mesmo tempo.

*

A segunda razão recorre a todo um outro uso das palavras. “Após a tragédia” soa para nós como um sintagma familiar — terrivelmente, tragicamente familiar — em dois registros conjugados:

- é, de um lado, uma fórmula familiar para designar a situação específica que sucede a uma catástrofe (um drama, uma tragédia, retornarei mais tarde sobre essa confusão das palavras): uma existência que soçobra no absurdo de um acidente ou de uma decadência, um amor que se despedaça. Uma vida arruinada, uma dignidade ou uma fidelidade quebrada; essa situação é a da privação de sentido em todos

os sentidos, privação de direção e de sensibilidade, apatia ou histeria, angústia da aporia, necessidade de suporte e de terapias que não podem tocar no cerne da questão; para resumir com um palavra, eu diria: “após a tragédia” evoca para nós uma situação na qual o próprio luto não é possível, ou torna-se manifestamente e duramente infinito;

- ora, a mesma fórmula assombra por outro lado a história do último século — senão a do fim do século XIX: desde pelo menos a primeira das guerras ditas mundiais, desde as monstruosidades dos campos, dos gulags, dos genocídios, das purificações étnicas, sem esquecer das catástrofes cada dia menos “naturais” do fogo, da água, da terra, dos cânceres ou dos vírus, repetimos “após a tragédia”; as palavras “após Auschwitz” e “após Hiroshima”, ambas com um escopo muito diferente, terão formado como dois emblemas idiomáticos dessa repetição que não parou com elas; para terminar, é em suma todo o Ocidente do século XXI que se olha e que se pergunta o que pode vir “após a tragédia” que foi o próprio Ocidente, que ele fomentou e propagou pelo mundo; mas sobre esse plano coletivo, político e civilizacional, nada se oferece de mais consistente senão sob o plano das vidas individuais; aqui também, o luto é impossível, aqui também permanece-se no a posteriori [*après-coup*] de uma devastação privada de sentido, de proveniência e de verdade. Basta destacar o seguinte: pôr em representação (em cena, em memória, em interpretação) todos esses dramas suscita problemas que nenhuma outra forma dis-

ponível, como a que foi a “tragédia”, permite resolver — ao ponto, aliás, que a questão de sua representação (de suas imagens, de seus relatos) é sem cessar levantada de novo. E, por outro lado, torna-se para nós cada vez mais claro que não podemos nos contentar em designar os culpados da história (aqui uma religião, ali uma política, alhures um povo, ou um indivíduo, uma ideologia, uma técnica...); é uma história inteira que é ela própria culpada, e que portanto está para-além de qualquer culpabilidade assinalável; é toda a história do Ocidente e através dele do mundo que revela-se a si mesma como uma tragédia do Ocidente, ou como uma sucessão de tragédias, de forma que após cada uma delas acaba por não haver mais “após”, já que o retorno de uma outra tragédia é uma certeza, e que o após vira um antes.

Ora, tocamos aqui no ponto de junção entre os dois motivos condutores da expressão “após a tragédia”. Pois toda a história que aparece como uma tragédia é também a história que se representa como tendo perdido a tragédia. Essa contradição entre dois usos do termo não se explica senão pela impropriedade de um dos dois. Essa impropriedade, de resto, é bem conhecida, e quando há pouco negligenciei de me deter sobre as distinções necessárias entre “tragédia”, “drama” ou “catástrofe” (palavra ela mesma retirada do léxico literário trágico, mas claramente imbuída de um sentido diferente), a que eu poderia acrescentar “desastre” ou “desolação”, eu sabia que cada um de nós, por menos que

tenha um mínimo de saber filológico e filosófico, recusa-se a permanecer surdo a essas distinções, já que a tragédia não representa inicialmente uma variedade de acontecimentos terrível, nem como a pior de suas variedades, mas denomina uma estrutura inteira de pensamento, no sentido mais forte da palavra: uma construção de sentido, um sistema, no sentido mais simples da palavra, ou se preferirmos, uma sinergia e uma simpatia que compõem um *ethos* próprio. O *ethos* trágico não se reduz ao *pathos* daquele que é derrubado por um desastre ou uma ruína.

Mas aqui desponta a dificuldade que consiste talvez na “tragédia” de nossa história: se há confusão ou abuso de significações quando falamos de uma tragédia dos campos, de uma tragédia do 11 de setembro, de uma tragédia de Ruanda ou da Nigéria, da fome ou da prostituição de crianças, é porque não podemos juntar um uso relaxado da palavra com seu uso próprio. E nós não podemos fazê-lo porque o sentido próprio, na verdade, nos escapa. Nossa história é também a das interpretações da própria tragédia, que foi ao mesmo tempo um enriquecimento, mesmo que feito de contradições, e um retorno permanente a um segredo perdido e ininterpretável. Quando falamos da *katharsis* de Aristóteles e dos valores sucessivos que lhe emprestamos, do classicismo francês, do romantismo alemão ou inglês, de Hegel, de Schelling, de Hölderlin, de Nietzsche ou de Benjamin, de Bataille ou de Lacoue-Labarthe, para permanecer nesses nomes, qualquer que seja a leitura, resta sempre um núcleo

duro, um simples dejetivo seco, que contém no mínimo essa significação mínima: qualquer que tenha sido a verdade trágica, ela não é mais a nossa, qualquer que tenha sido a proximidade, ou mesmo a intimidade que este ou aquele pôde ter tido com ela, nenhum *ethos*, nenhuma *tékhnē poiétiké* nos restitui a possibilidade de vivê-la aqui e agora, como uma função de nossa vida de povo ou de cidade.

Cada um e cada uma dentre nós pode compartilhar o jogo de cena [*enjeu*] patético e ético de Édipo, de *Antígona* ou de *Medeia* (se nos for permitido dizer “jogo de cena” no singular, já que se trata a cada vez de uma série de sotaques e acentos⁵ indefinidamente variados ao sabor de tantas grades de leitura). Mas não estamos, para resumi-lo com a palavra mais apropriada, em uma *liturgia* da tragédia; não estamos em um ofício, nem em um serviço comum de cultura e de conduta, de costumes e de estrutura, com a qual poderíamos designar, indistintamente, sincreticamente, uma política e uma ética, uma teologia e uma estética. Mas não podemos tampouco designar o que a tragédia pode muito bem ter sido para aqueles que foram, não somente seus contemporâneos, mas seus atores, seus autores e seus espectadores, em conjunto e a cada vez. Que a figura de Édipo tenha podido se deslocar de duas peças de Sófocles até a posição de sinal e de significante para investigações pessoais da psicanálise, que o filho de Laio e o interlocutor da Esfinge tenha podido se transformar em pai e marco, eis o que sem dúvida diz muito (mesmo se não sabemos o que diz) sobre os pais

em geral, sobre os enigmas, sobre as cidades, sobre o saber e sobre o poder, em nossas configurações presentes de cultura.

*

Há portanto uma exemplaridade inatingível da tragédia. Que ela seja exemplar significa que pensamos (representamos, imaginamos, sonhamos, talvez - isso importa pouco à experiência que se trava aí para nós) poder ou dever reportar tudo a alguma coisa dela: ou seja, que nos é necessário pensar que nela se atava o nó elementar da existência, aquele que a liga a sua própria insignificância ou a sua infelicidade. Mas que ela seja inatingível significa que esse nó não pode ser atado por nós (senão, como venho de evocar, a título individual, o que precisamente não quer dizer nada aqui, pois a existência é essencialmente não individual, e é também isso que o saber trágico nos parece ter sabido).

Nossa situação é portanto tal que quando leio no jornal, para tomar um exemplo que ocorreu no momento em que escrevia isso, que o grande rabino da Inglaterra declara: “Considero a situação atual complementemente trágica”, no contexto de uma oposição, em nome do judaísmo, à política de Israel, eu me digo que o “trágico” (no sentido de desastroso e de desesperador) reside precisamente no fato dessa pa-

lavra, “trágico”, não representar para o rabino nenhum recurso, nenhuma verdade, além da de uma infelicidade logo irreparável. Ele não tem, nós não temos, o recurso a uma verdade mais alta (ou mais profunda), sobre a qual o próprio “trágico” abriria, que teria a possibilidade de fazer, apesar de tudo, sentido, mesmo que fosse fazer sentido do abandono do sentido.

Ora é exatamente algo dessa natureza que a tragédia grega (e talvez clássica) representa para nós, mesmo que não saibamos nos apropriar desse modo bem particular — e que dizemos perdido — do recurso, esse modo que poderíamos designar como o do recurso sem socorro. Pois se a tragédia é o que é para nós (senão o que ela foi para si mesma), é precisamente na medida em que nela a ruína se conjuga a uma verdade, em lugar de carregar a verdade em sua ruína, como o fazem o desastre ou a derrelição moderna.

Como isso é ou foi possível? É o que não podemos captar, mas de que podemos ao menos nos aproximar, do exterior. Essa aproximação se impõe a partir do seguinte: a própria tragédia também, já ela, vem *após*. Ela vem após a religião, ou seja, após o sacrifício. Mas vindo após, ela não passa simplesmente alhures. Em um momento ao menos, o tempo de sua existência entre Tespis⁶ e Aristóteles, ela representa um equilíbrio delicado e instável, no entanto mantido, entre o após o sacrifício e o antes de nossa desolação. É sobre esse duplo valor que eu gostaria de me deter um pouco, para

uma simples reflexão que não procede de nenhuma ciência filológica nem teórica da tragédia, mas somente da ruminação do seguinte, que repito e condenso em uma fórmula: o “trágico” para nós não é mais e não pode mais ser “uma tragédia”.

*

Como caracterizar esse momento de suspensão, de equilíbrio incerto, que representa para nós a tragédia? Bertold Brecht escreveu o seguinte, que cito de memória: “Quando se diz que a tragédia saiu do culto, esquece-se que é saindo dele que ela se tornou tragédia.”⁷ Brecht tem completamente razão de se opor a uma visão cultural da tragédia, já que, de fato, nada é mais óbvio que a saída do mundo cultural pré-ocidental de que a tragédia faz parte, junto com a política e a filosofia. Entretanto, a sua sentença deixa ainda por determinar mais de perto o que pode significar a “saída” para fora do culto, e portanto em que ela inaugura a tragédia — ou o teatro — em sua especificidade. Trata-se de uma certa maneira de um caso particular em uma reflexão geral sobre o que seria uma “proveniência”, ou um “ser saído de”: encontramos aí sempre, ao mesmo tempo, um corte e uma transmissão. É essa dupla articulação que precisamos loca-

lizar entre o culto e o teatro, ou mais precisamente entre a circunstância cultural e o acontecimento teatral⁸.

Ao sair do culto, a tragédia sai da religião. Sair da religião significa sair de um regime de cultura social na qual há comunicação com os deuses. Esse regime supõe a presença dos deuses e a possibilidade de estabelecer liames com eles. O culto consiste em pôr os liames em obra. Os deuses com os quais os participantes do culto entram em relação não estão somente presentes: eles são as *presenças* por excelência, as potências ativas, tutelares ou ameaçadoras, os Imortais aos quais os mortais confiam a sua sorte ameaçada, ansiosos por conciliarem-se com as suas forças. O culto invoca esses Presentes, ele os convoca, ele às vezes mesmo os provoca, ao fazer-se advogado do mortal que entra pelo culto em presença dos Presentes. O ato religioso é participação na ad-vocação ou da ad-oração: palavra endereçada à presença.

Essa palavra é palavra participante: ela toma parte na presença a quem ela fala. Ela o faz até o ponto em que ela própria se consuma como sacrifício: um vivente mortal é consagrado aos imortais, e o seu sangue recolhe ou alimenta a sua força ou a sua proteção. No sacrifício, a própria palavra torna-se ato; ela pronuncia a fórmula que santifica o gesto do sacrificador, e ela própria se imola, em suma, na faca e no sangue. Pois a presença, para terminar, nadifica a palavra.

Saindo do culto, a tragédia sai da presença. Os deuses se retiraram, ou quem sabe foram os homens que os desam-

pararam, passando da vida agrária à vida urbana, da encantação à retórica e da palavra à escrita. Talvez fosse preciso dizer que a primeira diferença entre o culto e o teatro reside no fato de que o primeiro no início não era escrito.

Esse adeus à presença (toda a escrita lhe dirige um *adeus*, como o sugere Jean-Christophe Bailly) funda o teatro: a palavra não deve mais se dirigir aos deuses, e mesmo se bem no início não deixamos de nomeá-los, ou até de invocá-los, os rastros da religião não têm mais papel sacrificial. A palavra do teatro se dirige precisamente à ausência dos deuses, o que quer dizer também que ela não se dirige mais a eles, mas se troca entre os mortais que são doravante sós entre si.

É no teatro, no primeiro teatro grego, mas muito depois de Téspis, na *Antígona* de Sófocles, que se levanta a voz que proclama o homem *terrivelmente estranho e técnico assustador*, do mesmo modo como em Édipo trata-se daquele que respondeu à pergunta sobre o homem. Entre o conquistador do mundo e o animal que envelhece e morre, a tragédia condensa toda a intriga: não histórias humanas trágicas, mas o próprio homem enquanto tragédia ou comédia. Ora, tragédia e comédia se tramam em torno de acontecimentos: acontece, produz-se o que faz o homem lastimável e que apresenta esse lamentável, seja à compaixão, seja à derrisão. *Ecce homo* não é por acaso a frase, o enunciado, a divisa da religião se desconstruindo a si mesma.

Com os deuses, nada acontece: eles são os portadores ou

os porta-vozes do que denominamos Destino, Moira, Necessidade, isto é, o Acontecimento geral de todas as coisas. Mas doravante o que acontece é um destino cada vez singular em que soçobra o Acontecimento geral, com o culto que lhe poderíamos fazer.

*

Entretanto a tragédia participa ainda de um culto ou bem — é de novo o caso eminente de dizê-lo — de um liturgia, essa palavra retomada pelos cristãos e que designa inicialmente uma ação a serviço do povo. É mesmo ocioso afastar-se ainda um pouco do léxico religioso e falar de cerimônia. A tragédia — e todo o teatro depois dela guarda disso uma lembrança — forma um cerimonial. Não se trata somente do cerimonial social, embora este, mesmo deslocado em mundanidade, não seja negligenciável. Trata-se inicialmente dessa cerimônia que é em si mesma tragédia (e cuja memória, mais uma vez, todo o teatro guardou, mesmo que apenas, justamente, não tenha guardado nada além de uma memória...). Ali onde o culto sacrificial consuma a invocação dos deuses na efetividade do sangue que lhe é consagrado, o teatro consuma uma invocação ou uma advocação mútua dos homens entre si (os personagens entre si e o coro com

os personagens). Esse endereçamento mútuo e esse canto alternado — onde reside sem dúvida alguma coisa de essencial a toda a literatura após a tragédia, mesmo não teatral — constituem em suma o substituto do sacrifício. Qualquer que seja o sentido da ação trágica (digamos, simplificando no limite do ultraje: que o homem sofra nela a inimizade dos deuses inconciliáveis ou bem que ele ponha em jogo ali a responsabilidade de sua própria infelicidade), e mesmo se esse sentido expira na ferida mortal do sentido, a tragédia assegura a manutenção, o *ethos* desse *pathos* do sentido.

Hölderlin⁹ ao tentar escrever ainda uma tragédia — uma tragédia de após a tragédia, que deveria dizer esse após e que o diz de fato, mas renunciando a si mesma — faz dizer a Empédocles: “Eis que a minha língua vai deixar de servir/ Ao diálogo dos mortais, de vãs palavras¹⁰” — e me aventuro a arriscar que ele pronuncia assim, ao mesmo tempo que o próximo silêncio da morte, a tenência [*tenué*]¹¹ e o teor essencial da própria tragédia que lemos. Em outras palavras, a tragédia conserva no cerimonial de sua palavra o rastro do sacrifício. Não tentarei tampouco aqui caracterizar esse cerimonial: eu direi somente que ele se dá no modo do estilo direto, do discurso endereçado, não de sua “imitação” (embora a *mimesis* seja oposta à *diegesis*), pois não se trata de imitar o diálogo cotidiano, mas trata-se ao contrário da produção do endereçamento como tal. (Talvez seja isso que devemos compreender como a “*mimesis* sem modelo” de que fala Philippe.)

O caráter “teatral” implica, no melhor sentido da palavra, uma ênfase do endereçamento: a palavra tendida em direção ao outro e assim tendida além dele e além dela mesma. Não se endereçando mais aos deuses para lhe oferecer suas vítimas, ela se endereça de um homem a um outro, para lhe apresentar o que excede ao homem e que excede a ela mesma. É a palavra, nesse sentido, que se sacrifica. Por essa palavra enfática ou cerimonial, a tragédia guarda ou inventa, guarda e inventa ao mesmo tempo o *ethos* segundo o qual, na falta de socorro dos deuses e de todo outro socorro, permanece havendo uma grandeza. A grandeza do mortal fulminado a quem os deuses viram as costas se expõe na tenência da palavra trágica. No momento em que ele furou os olhos, mas não cortou a língua, embora deplorasse não ter se tornado surdo, Édipo ainda fala, ele fala mais ainda, ele recita a litania de seus crimes ao mesmo momento em que declara ser tão vergonhoso falar deles quanto cometê-los, e a *tenência* de seu discurso é identicamente a *tenência* da única dignidade que lhe resta.

*

É essa grandeza, no mínimo, que nós nos representamos ter perdido, que nós de fato perdemos, ou bem cuja perda

já fora empenhada na passagem do culto à tragédia. É essa grandeza que falta à “tragédia” moderna de uma civilização inteira que pode tudo menos encontrar uma santidade em sua miséria, ou que não sabe mais onde colocar aquilo que ela denomina de dignidade do homem, esse valor absoluto que, desde que ele foi inventado, ou seja, expressamente, desde Kant, não sabe o que ele vale ou bem deixa indefinidamente oscilar esse valer entre o bom e o mau infinito. (Esse mesmo Kant, lembro, esse Kant tão bem lido por Hölderlin, escreve que o sublime na arte exige uma das três fórmulas: o poema didático, o oratório ou a tragédia em verso¹². A precisão “em verso”, que confere aos três modos o traço comum do poema e do canto, designa o regime da dignidade. Philippe amava essa passagem particularmente enigmática de Kant.)

Dizendo adeus ao mundo, aos deuses e a si mesmo, Édipo se confere ainda a si mesmo a dignidade desse adeus. “*Após a tragédia*”, em compensação, é preciso reconhecê-lo, quer dizer “após a cerimônia do adeus”. Isso quer dizer também, conseqüentemente, após esse brilho e esse instante de *tenência*, cuja perda ou cuja representação da perda organiza o que não podemos mais chamar de nossa tragédia, mas nosso drama ou nossa desolação.

Isso não faz mais do que colocar os termos de um problema, ou de uma crise, ou mesmo de uma aporia, e não pretendo hoje ir além disso. Mas quero para terminar precisar esses termos. De um lado, deveria ser-nos claro que do mesmo

modo como a tragédia não respondeu ao fim do sacrifício retornando a ele, mas deslocando com ele a totalidade do sagrado, tampouco podemos retornar à tragédia — por um retorno cuja tentação nunca deixou de nos assombrar. Ele nos incumbe de encontrar também o nosso adeus à tragédia, no mesmo movimento em que devemos reinventar uma grandeza, uma dignidade, ou o que poderia lhe suceder — a menos que o pior não seja uma certeza.

Mas nosso adeus deve também considerar o que a tragédia retinha do elemento de onde ela saiu. O que denominei aqui a cerimônia da palavra trágica não responde a outra coisa, no fim de contas, senão ao que indica de maneira muito aproximativa a expressão “religião civil”, que lembrei há pouco. As questões da tragédia, do teatro, da política, da história, da arte e de tudo o que denominamos “ética”, sem discernir entre elas, têm sem dúvida em comum essa traço determinante que conduz em direção a esse lugar deserto e, ao que parece, impossível de ocupar que essa expressão nomeia. O que fazer com essa indicação, em um tempo que se arroga não ser mais somente “após a tragédia”, mas decididamente “após a religião” e “após a cidade”, o que aliás sem dúvida não faz mais do que decompor e precisar a primeira fórmula?

É então que seria preciso, e que será preciso, é a última indicação, lembrar-se que “após a tragédia” designa também o duplo movimento da filosofia e do cristianismo. Ambas

quiseram suspender³ tanto o sacrifício quanto a tragédia, e ambas o fizeram por um movimento que passa além — ou mais exatamente que procura desesperadamente passar além do cerimonial da palavra. A filosofia procurou essa ultrapassagem em um saber tornado idêntico ao seu próprio objeto, o cristianismo o desejou em um amor tornado idêntico à existência.

Representamos por outro lado os dois como propondo uma franquia da morte, uma passagem por águas rasas, o que não passa, com certeza, da sua configuração mais exterior e mais ideológica, por trás da qual se trava um jogo mais severo. Mas a força do espelhamento dessas representações (a morte vencida pela sabedoria ou pela ressurreição) não é por isso menos sintomática dos desejos do Ocidente: com o sacrifício e em seguida com a tragédia, é a relação à morte que ele perdeu — ou que ele acreditou ter perdido ou desregado.

Mas como a morte permanece não-franqueável, engendrou-se nos dois registros uma espécie de mutismo cujo último nome é niilismo. Há, haverá, ou há já um “após o niilismo” que não pretende oferecer um “após a morte”, e que no entanto assume ser “após a tragédia”? Essa é a nossa questão, “trágica”. Mas ela exige, no mínimo, se existe alguma chance de responder a ela, que saibamos o seguinte: aquilo para o qual deveríamos inventar uma outra cerimônia da palavra, uma outra liturgia do sentido e da verdade,

não pode tampouco proceder de outro lugar senão do cerne mesmo de nosso mutismo, mas isso, com a condição de que uma garganta murmure ainda ali apesar de tudo.

*And, as I said, I believe Philippe's throat is murmuring here and now.*¹⁴

(Estagira, setembro de 2002 — Giessen outubro de 2007 —
Nova York, abril de 2008.)

1 Texto retirado de Jean-Luc Nancy. *Demanda. Literatura e filosofia*. Ginette Michaud (org.) Trad. Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla e João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014, no prelo.

2 Esse parágrafo em inglês, assim como as duas notas seguintes, foram pronunciadas por Jean-Luc Nancy, quando da leitura do texto em Nova York, no colóquio « *Honoring the Work and Person(s) of Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007)* » [« Em honra da obra e da(s) pessoa(s), de Philippe Lacoue-Labarthe »], organizado por Avital Ronell e Denis Hollier. Universidade de Nova York (NYU) e Escola de Direito de Cardozo, em abril de 2008. (N.E.F.) « Aqui na América — talvez não ‘nos E.U.’, mas na América, como Jacques Derrida o afirma em « a desconstrução é a América », isto é, o mundo que ainda devemos descobrir — aqui, então, Philippe de fato teve muitos amigos. Muitos dos quais estão aqui. Alguns já faleceram, como Eugenio Donato, que era próximo a ele, como Danielle Kormoz, que foi também uma amiga americana. » (N.T.)

Nunca acreditamos estar mortos. Sabemos que ele(a) está morto(a), mas não acreditamos. Freud estava errado ao afirmar que não podemos acreditar em nossa própria morte, porque não acreditamos em morte nenhuma. Isso está além de qualquer crença, de qualquer compartilhamento, de qualquer mimesis ou methesis.

Mas estamos certos. Acredito que Philippe não está morto, pois escuto a sua voz dentro de mim — como algumas outras vozes, a do próprio Jacques, dentre elas. No que eu vou ler para vocês, ele está falando, dentro e fora de mim, para mim, contra mim, separado de mim, ressoando para sempre em mim » (N.T.)

3 « *Hysteron-próteron* », do grego : « *hysteron* », « último » e « *próteron* », « primeiro », ou histerologia é uma figura de retórica que consiste em pôr antes um elemento posterior no argumento ou na cadeia de idéias. O exemplo coloquial é o provérbio: « por a carroça na frente dos burros ». O exemplo clássico é o verso da *Eneida* de Virgílio : *Moriamur, et in media arma ruamus*” (“Morraremos, e investiremos no meio da luta”, livro II, v. 353.) (N.T.)

4 Nancy refere-se ao célebre capítulo « A religião civil », no *Contrato social* de Jean-Jacques Rousseau, que Maximilien Robespierre implementou durante o terror jacobino sob a forma das Festas do Ser Supremo.

Rousseau : « Há, pois, uma profissão de fé meramente civil, cujos artigos o soberano [a união de todos os membros do Estado ou da Cidade] deve fixar, não exatamente como dogmas de religião, mas como sentimentos de sociabilidade, sem os quais é impossível ser bom cidadão ou súdito fiel ». Jean-Jacques Rousseau. *O contrato social*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fintes, 2001, p. 165. (N.T.)

5 “*Accents*”, em francês, ao mesmo tempo “sotaque” e “acento” (no sentido rítmico-poético do termo). Optei por explicitar os dois sentidos na frase. (N.T.)

6 Veja o que diz a respeito de Tespis, Rafaelle Cantarella : Tespis, de Icaria, teria “recitado e representado pela primeira vez um drama na cidade (ou seja, nas Grandes Dionisiadas), e o prêmio era um caprino macho” [...]. Segundo diversas fontes, ele dispunha de um coro (de homens, não zoomorfo), e haveria introduzido o prólogo e o ‘parlamento’, empregando para isso um ator mascarado. Restam dele quatro títulos, provavelmente autênticos, e quatro fragmentos espúrios, que derivam talvez das tragédias ‘de Tespis’, falsificadas pelo peripatético Heráclides de Pôntico [...]. Não obstante todas as incertezas e obscuridades da tradição, pode-se admitir como a opinião mais provável que ao nome de Tespis se relacionou uma das tentativas mais antigas de organizar em Atenas uma representação trágica em um concurso regular, o que pressupõe obviamente a existência de outros poetas, cujos nomes permaneceram no esquecimento diante do vencedor”. Rafaelle Cantarella. *La literatura griega clásica*. Trad. Antonio Camarero. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971, p. 184. (N.T.)

7 Nancy se refere a um trecho do quarto parágrafo do “Pequeno Organon para o teatro”. Eis o trecho: “Dizer que o teatro surgiu das cerimônias do culto não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente.” Bertold Brecht. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fiamia Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978, p. 102. (N.T.)

8 *By the way, this is as well a case within the general concept which wears the very confuse and obscure name of « secularization »*. [A propósito, este é também um exemplo no interior do conceito geral que reveste o nome bastante confuso e obscuro de “secularização”] [Essa nota e a seguinte em inglês em inglês foram acrescentadas por Jean-Luc Nancy no momento da leitura do texto. (N.E.F.)]

9 *To remember: Philippe once told me: « I know what shall be done to have*

a new Hölderlin. I know, but it is too difficult...» [Lembrar: Philippe me disse uma vez: “Eu sei o que deve ser feito para ter um novo Hölderlin. Eu sei, mas é difícil demais...”].

10 *Empédocle (terceira versão)*. Trad. fr. Robert Rovini. In : *Œuvres*. Paris : Gallimard, col. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 573.

11 « *Tenué*” em francês. Temo utilizado várias vezes no ensaio por Nancy, por meio do qual ele designa algo como a essência do trágico. “*Tenué*” tem sentido múltiplo: continuidade, duração, maneira de gerir um estabelecimento, ou de segurar um objeto, conduta, atitude do corpo, manutenção, aspecto, maneira de se vestir, traje, porte. Embora intraduzível, encontrei em “tenência” alguns dos significados que interessam aqui. A velha repartição militar (tenente-general da artilharia; posto de tenente; local onde habita o tenente), caído em desuso, deixa ouvir algo da raiz verbal de “ter”, e cedeu lugar a ressonâncias no discurso informal: teimosia, obstinação, precaução, cuidado, cautela, vigor, firmeza, força, corume, hábito, jeito. (N.T.)

12 Nancy se refere ao trecho do parágrafo 52 da *Crítica da Faculdade do Juízo* : « Também a apresentação do sublime, na medida em que pertence à arte bela, pode unificar-se com a beleza em uma *tragédia rimada*, em um *poema didático*, em um *oratório*, e nessas ligações a arte é ainda mais artística [...] ». Immanuel Kant. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1995, 2a edição, p. 170. (N.T.)

13 “*Relever*”, que traduzo com o equívoco “suspende”, elevar e retirar, ou pelo nosso idiomático, “render”, substituir. “*Relève*” é a tradução de Jacques Derrida da *Aufhebung* hegeliana, que tem o sentido equívoco de elevar, manter e abolir, superar e destruir, com o qual Hegel cria captar o mecanismo do movimento histórico. (N.T.)

14 Em inglês no texto. (N.E.F.) [E como disse, acho que a garganta de Philippe está murmurando aqui e agora.]

Resumo: Aqui se discute a necessidade do abandono da Tragédia e a impossibilidade desse abandono, porque na tragédia temos a expressão do luto da história e, na verdade, do niilismo Ocidental. Pensar “após-tragédia” é, na verdade, pensar aporisticamente os impasses a que a modernidade chegou.

Palavras-Chave: Luto; Tragédia; Impossibilidade da Tragédia; Tempo e História; Niilismo.

Abstract: The essay contemplates the need to abandon Tragedy and the simultaneous impossibility of this abandonment. In Tragedy there is the expression of History's grief and, in truth, of Occident's Nihilism. Thinking a “post-tragedy” actually means thinking aporistically the blockage points towards which modernity arrived.

Keywords: Grief; Tragedy; Impossibility of Tragedy; Time and History; Nihilism.