

A DANÇA DE TESEU

HUBERT DAMISCH
TRADUÇÃO DE CLAUDIA AFONSO

LA DANSE DE THÉSÉ

THESEUS'S DANCE

RESUMO

Tradução**
Hubert Damisch
Claudia Afonso**

① <https://orcid.org/0000-0002-9572-4073>

**Universidade de
Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.200150

**Procurou-se ser o mais fiel possível ao texto de Damisch: por isso os termos grafados com letras maiúsculas, itálicos e aspas presentes nesta tradução reproduzem os mesmos que aparecem na versão original. Da mesma maneira, os parênteses em meio aos parágrafos também reproduzem a escolha estética feita pelo autor no texto original em francês. (N.T.)

O texto foi originalmente publicado sob o título “La Danse de Thésée” na revista *Tel Quel: linguistique, psychanalyse, littérature*, Paris, n. 26, p. 60-68, 1966.



Hubert Damisch (1928-2017) foi um filósofo francês especializado em estética e história da arte que trabalhou como professor da École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) em Paris, entre os anos de 1975-1986. “A dança de Teseu” foi publicado na revista *Tel Quel* no verão de 1966 em uma edição que contou com a participação de importantes pensadores franceses da época, entre eles Jacques Derrida. O texto “A dança de Teseu” configurou-se como referência para as análises estéticas que envolvem discussões em arquitetura, e suas interpretações para o mito instigaram o surgimento de obras que aprofundaram e ampliaram a importância da compreensão da influência que a personagem mitológica de Dédalo teve para o ofício de projeção.

PALAVRAS-CHAVE Estética (Arte) (Arquitetura), Labirinto, Forma (Estética), Arte, Estatuária da Antiguidade

RESUMÉ

Hubert Damisch (1928-2017) était un philosophe français spécialisé en esthétique et en histoire de l'art qui a travaillé en tant que professeur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) à Paris entre 1975-1986. “La Danse de Thésée” a été publié dans la revue *Tel Quel* à l'été 1966, dans une édition qui a rassemblé des penseurs français importants de l'époque, parmi eux Jacques Derrida. Le texte “La Danse de Thésée” est devenu une référence pour les analyses esthétiques qui impliquent des discussions en architecture, et ses interprétations du mythe ont stimulé l'émergence d'œuvres qui approfondissent et élargissent la compréhension de l'influence que le personnage mythologique de Dédale a eu sur la profession de conception.

MOTS-CLÉ Esthétique (Art) (Architecture), Labyrinthe, Forme (Esthétique), Art, Statuaire de l'Antiquité

ABSTRACT

Hubert Damisch (1928-2017) was a French philosopher specializing in aesthetics and art history who worked as a professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris between 1975-1986. “La Danse de Thésée” was published in the *Tel Quel* magazine in the summer of 1966, in an edition that featured the participation of important French thinkers of the time, including Jacques Derrida. The text “La Danse de Thésée” has become a reference for aesthetic analyses that involve discussions in architecture, and its interpretations of the myth have stimulated the emergence of works that deepen and broaden the understanding of the influence that the mythological character of Daedalus had on the design profession.

KEYWORDS Aesthetic (Art) (Architecture), Labyrinth, Form (Aesthetic), Art, Ancient Statuary

NOTA DA TRADUTORA

Hubert Damisch (1928-2017) foi um filósofo francês especializado em estética e história da arte que trabalhou como professor da École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) em Paris, entre os anos de 1975-1986 (SALZSTEIN, 2018). “La Danse de Thésée” foi publicado na revista *Tel Quel* no verão de 1966 em uma edição que contou com a participação de importantes pensadores franceses da época, entre eles Jacques Derrida. Essa revista circulou de 1960 a 1982 e foi um dos principais veículos do movimento da *avant-garde* literária francesa, sendo marcada por uma série de manifestações importantes.

O texto “La danse de Thésée” configurou-se como referência para as análises estéticas que envolvem discussões em arquitetura, e suas interpretações para o mito instigaram o surgimento de obras que aprofundaram e ampliaram a importância da compreensão da influência que a personagem mitológica de Dédalo tem para o ofício de projeção. Françoise Frontisi-Ducroux em sua obra *Dédale* (FRONTISI-DUCROUX, 1975, p. 22) apoiou-se no texto de Damisch como ponto de partida para revelar a complexidade do mito de Dédalo como um artífice que ultrapassa as tecnologias de sua época. Alberto Pérez-Gómez, por sua vez, utiliza-se das bases estudadas pelos textos de Frontisi-Ducroux e de Damisch para situar, em seu ensaio “The Myth of Dedalus: On the Architect’s Métier” (PÉREZ-GÓMEZ, 2016), a problemática da falta de compreensão da importância e da influência do *métier* do arquiteto na sociedade do século XXI.

A presente tradução do texto de Hubert Damisch busca oferecer às linhas de pesquisa em estética a oportunidade de ampliar o diálogo com este esteta francês. Muito cioso da linguagem e buscando em suas construções teóricas uma urdidura de conexões que pudessem levar o

observador a novas descobertas sobre objetos variados – entre os quais estava a arquitetura –, o texto de Damisch é ao mesmo tempo poético, mitológico e filosófico. Uma complexidade que envolve o leitor, tirando-o de um estado passivo e chamando-o a um debate intenso e perturbador sobre a sua percepção de mundo.

A fim de contextualizar o leitor não familiarizado com a mitologia grega, relembramos resumidamente os dois mitos sobre os quais Damisch se apoia para construir sua discussão: o mito de Teseu e o mito de Dédalo.

Teseu, filho do rei Egeu, vai à ilha de Creta juntamente com outros jovens que devem ser anualmente ofertados ao rei Minos para serem sacrificados ao Minotauro que mora no Labirinto. Chegando à ilha, Ariadne, filha do rei Minos, apaixonou-se por Teseu e decide ajudá-lo a sair do Labirinto. Ela oferece ao amado um artifício – um rolo de fio – que ele deve desenrolar à medida que entra no labirinto, o que permite que o herói consiga sair após derrotar o Minotauro. Teseu, Ariadne e os demais jovens gregos escapam da ilha e iniciam sua volta à Grécia. Ariadne morre no caminho de volta e Teseu esquece de trocar as velas das embarcações, como havia sido combinado com seu pai antes de iniciar a viagem. Ao perceber as embarcações retornando com as velas normais, o rei Egeu assume que seu filho morrera em Creta e se joga nas ondas, morrendo afogado. O mar que banha a costa grega recebe o nome de Mar Egeu em homenagem ao rei.

O mito de Dédalo aparece inter cruzado ao de Teseu pelo elo do Labirinto. A rainha Pasífae, esposa do rei Minos, apaixonou-se pelo touro sagrado e decide entregar-se a ele. Para tanto, convoca Dédalo para que este construa uma estrutura de madeira recoberta com o couro de

NOTA DA TRADUTORA

vaca que permita que ela se aproxime do touro. Após o encontro, Pasífae engravida e dá à luz um filho metade homem, metade touro: o Minotauro. O rei Midas convoca então Dédalo para que este construa um labirinto para aprisionar o Minotauro, o que é feito com sucesso. Após a fuga de Teseu e Ariadne, o rei Midas ordena o aprisionamento de Dédalo e de seu filho Ícaro no interior do labirinto. Dédalo, percebendo que seria impossível escapar pelos caminhos do labirinto, constrói asas para si e para o filho para que possam sair voando. Ficando maravilhado com as asas, Ícaro decide voar cada vez mais alto, aproximando-se do sol. O calor dos raios solares derrete a cera com as quais Dédalo havia construído as asas e Ícaro mergulha no mar, morrendo.

“La danse de Thésée” é um exemplo de como o esteta francês conduz o seu interlocutor a uma análise sobre a arquitetura em que, por meio da mitologia, dialoga com o lado claro das formas e com a necessária sombra das estruturas, o fundo. Utilizando-se dos mitos de Teseu e de Dédalo o autor tece uma análise do símbolo do labirinto como obra arquitetônica ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca. Por meio da mitologia, Damisch busca apresentar uma compreensão sobre a batalha pessoal do artista arquiteto para criar sua obra – ficando muitas vezes prisioneiro dos seus efeitos. O diálogo abre-se para a constatação da necessária imersão nas sombras internas da embriaguez psíquica para que o artista possa alcançar a percepção de si, manifestando-a em sua obra apolínea. Da mesma maneira, a criação arquitetônica assim manifestada chama à reflexão os seus convivas (COUTINHO, 2021, p. 10) que se aproximam dela pela afinidade apolínea. Ao vivenciarem suas estruturas, são obrigados a

confrontarem os efeitos de transformação psíquica que lhes sucedem no convívio com as bases dionisíacas que lhe são inatas.

O que esperávamos que subsistisse daquela tênue ligação entre Teseu e Ariadne, tensionada e corroída pela duração da prova, quando o ateniense voltou à luz do dia trazendo consigo os restos do monstro? Segurando firmemente as extremidades da corda, Teseu e Ariadne permanecem dedicados tanto à força necessária quanto ao princípio gerador da ideia, determinados a não deixar romper-se ou a lhes escapar das mãos o fio que foi lentamente desenovelado, ora para um lado, ora para outro, à medida que a marcha do herói se desenvolvia. Por esse mesmo princípio, a tessitura dava ao caminhar aleatório por entre as sinuosidades sempre contraditórias e obstruídas do labirinto a constância de uma progressão, formando um traçado provisório, dissolvido no final da empreitada pelas mãos da jovem Ariadne, sem que em nenhum momento do percurso os protagonistas estivessem em posição de descobrir o desenho que ele esboçava. Qual a glória que Teseu conseguiu obter da sua aventura? Ele não poderia se gabar de possuir a chave do Labirinto, devendo sua fuga à astúcia de Ariadne. E quanto ao sentimento que ele nutria pela filha de Minos? O mito não faz mistério que semelhante amor não poderia sobreviver – qualquer que fosse a razão – à abolição desse laço excessivamente entrelaçado.

Teseu, tocando a terra de Délos depois de fugir de Creta, acompanhado dos jovens que ele teria salvado, senão da morte ao menos da escravidão (segundo a versão creta do mito, relatada por Plutarco), se apressou em oferecer um sacrifício a Apolo – esse que Nietzsche designa como o “deus-escultor” – e em dedicar a Afrodite, sob a proteção da qual o deus de Delfos havia colocado sua expedição, uma oblação. A imagem votiva, ofertada por Teseu, é descrita por Pausânias como sendo a de uma estatueta em madeira, mutilada na sua mão direita e que apresentava uma base quadrada no lugar dos pés; uma estatueta esculpida, crê-se, pelo célebre Dédalo para Ariadne e que esta havia trazido consigo em sua fuga. O herói chamava assim para si o favor dos deuses tutelares ao mesmo tempo que se separava de uma obra de arte demasiadamente bem-feita, cuja visão era capaz de despertar nele a lembrança daquela que ele deveria esquecer.¹ Na sequência do que teria acontecido, os jovens (homens e mulheres) deram-se as mãos e iniciaram uma *farandole*: uma dança na qual as figuras, ora circulares, ora compostas por linhas paralelas, imitavam as voltas e reviravoltas do Labirinto. Uma dança ritual repetida desde então em homenagem à Afrodite e à qual os delinenses, que a conservaram longamente, deram o nome de *Geranos*, ao que tudo indica por fazer uma analogia com as rotações da grua.²

Assim, no momento em que rompia o último laço que ainda o ligava à filha de Minos, renunciando à posse de um objeto precioso (cuja natureza apolínea era duplamente atestada pela delicadeza e pelo conteúdo da obra esculpida – uma estátua feita à semelhança do homem), Teseu obedecia a um movimento do espírito e talvez a uma lei da qual a jovem Ariadne lhe parecia transmitir o eco: lei ambígua, e aparentemente contraditória, que recolocava simbolicamente o vencedor do Minotauro junto ao convívio do monstro e lhe ordenava celebrar o Labirinto por meio da metáfora de uma dança em todos os sentidos parecida com a que ele havia visto sendo encenada em Cnossos, em um baixo-relevo executado pelo mesmo Dédalo para Ariadne, do qual Homero nos deixou a descrição precisa.³ O elemento dionisiaco que transparece aqui pode parecer tímido se medido apenas pela cítara (acompanhada, é verdade, por dois tocadores de tamborins). O que importa ao nosso propósito é destacar que semelhante *farandole*, ao menos se acreditarmos em Plutarco, não reproduzia o caminho do herói, mas, antes, reproduzia o próprio Labirinto, através das voltas de uma dança que colocava em movimento todos os membros dos corpos, levando-os a uma corrida cuja única finalidade era a do entorpecimento ou da leve embriaguez que se apoderava dos dançarinos entregues aos seus rodopios. Suas individualidades sendo

chamadas a se consumirem em figuras coletivas, cujo entrelaçamento e sucessão, produzindo rupturas repetidas na corrente, evocavam a estrutura desse lugar obscuro e selvagem, saturado por uma rede de caminhos imêmorens rapidamente cerrados, construídos para não deixar escapar aquele que cruzasse seu umbral.

Para aquele que duvidasse que a oposição entre princípios apolíneos e dionisíacos representa uma das dimensões do mito de Teseu, bastaria lembrar que, face ao filho de Egeu (o herói apolíneo por excelência, ordenador perspicaz do espaço e das instituições humanas, equipotente e amigo de Hércules – o *dório*, e como ele, grande exterminador de monstros), a lenda introduz a personagem de Ariadne, que, como se sabe, tinha relações no mínimo ambíguas com Dionísio. Segundo a versão de Homero, Ariadne teria sido assassinada por Artémis na ilha de Dia, sob a instigação do deus,⁴ enquanto uma outra variante do mito relata que Teseu e Ariadne, depois de fugirem de Creta, desembarcaram em Naxos, onde Dionísio teria raptado a jovem para se estabelecer com ela em Lemnos.⁵ Porém, se assim fosse, como compreender que Teseu, tão egoisticamente centrado em suas atividades, teria se sentido compelido a sacrificar o tempo de uma *farandole* ao Labirinto, onde ele havia feito seu traçado, e a ceder, por uma espécie de regressão deliberada, ao espírito de vertigem (à

embriaguez), ao que se resume enfim – seguindo a lição de Nietzsche – a essência do dionisismo? Semelhante questão só fará sentido se deixarmos bem-marcado o ponto de onde partimos: a instituição, por Teseu, da *Geranos*. Adotando a regra, o método estrutural, que nos obriga a sempre adotar um mito escolhido como ponto de partida da pesquisa e ir em direção à série mais longa daqueles às quais ele é aparentado, nós interrogamos imediatamente uma outra lenda que deságua no mesmo ciclo: a de Dédalo. Dédalo era parente próximo de Teseu (como este adorava repetir) e precisamente o construtor do Labirinto onde Minos prendera Teseu e, por sua vez, teria prendido Dédalo, mas de onde este escapara por um artifício tornado célebre nos anais da navegação.

A figura de Dédalo, tal como o mito a compreende através de um grande número de variantes, é efetivamente permeada por um conflito cujo eco se encontra no episódio da dança de Teseu. Banido de sua cidade natal pelo assassinato de seu sobrinho, por quem ele temia se ver superado em sua arte, esse ateniense de linhagem real encontrara asilo em Creta, perto do rei Minos. Foi lá que o escultor realizou grande parte das obras que fariam sua glória e assegurariam à sua pátria adotiva uma reputação duradoura no domínio da estatuária em madeira. Mas suas atividades a serviço da família de Minos não

se limitavam apenas ao exercício de uma arte da qual, ao que tudo indica, ele fora o iniciador. O subterfúgio pelo qual ele teria permitido a Pasífae satisfazer seus furores bestiais – um dispositivo em madeira recoberto por uma pele de vaca e colocado no meio do rebanho, por onde a rainha se esgueirou para conseguir seu intento com o touro – indica suficientemente que sua inspiração não era em essência exclusivamente apolínea. Quanto ao Labirinto que ele construiu para o rei, essa obra tão perfeitamente estranha ao gênio arquitetônico da Heléade (e talvez inspirado, como insiste Plínio, pelo célebre labirinto do Egito) assegurou ao construtor um renome tal que eclipsou o do escultor. A lenda em sua versão ática resguardou sobretudo as obras que fazem de Dédalo o inventor das imagens. Já as fontes sicilianas fazem referência apenas à atividade como arquiteto – foi preciso esperar Pausânias e Plutarco para que se revelassem as dimensões totais do mito.

O trabalho dos logógrafos e dos mitólogos que pretenderam erguer o quadro dos sucessivos aportes ao mito (mesmo enumerando, como o fez Plutarco, as variantes aparentemente irreduzíveis) contradiz a separação que fazem hoje os historiadores entre o herói lendário e a personagem histórica; entre as informações propriamente mitológicas que situam Dédalo no centro de uma espiral, onde se encontram

numerosos personagens mais ou menos fabulosos, e as informações que a tradição veicula sobre a atividade de uma escola associada ao seu nome, cujas produções, tal como as descrevem os autores antigos, resumem bastante bem os “progressos” alcançados pelos escultores do período dito arcaico, ao mesmo tempo que ilustram a participação de Creta no movimento artístico que marcou o fim da “idade média” grega.⁶ Os nomes dos artistas que Pausânias cita como os discípulos de Dédalo e aqueles que ele enumera como seus contemporâneos e seus sucessores imediatos são de escultores e arquitetos cujas obras – tanto quanto pudemos averiguar – parecem remontar ao século VI a.C. Ou seja, uma época ao menos 1000 anos posterior àquela na qual estaria a construção do Labirinto de Creta, tanto que a estrutura complicada dos palácios minoicos está na origem de uma lenda que Plínio mais tarde ecoaria (ainda destacando que para ele tais obras não tinham nada de quiméricas). Acrescenta-se ainda que um autor como Pausânias, que não era insensível às regras da genealogia, se dedicou, à época, a dar ao mito uma camada de racionalidade. Proclamou a impossibilidade de que Dédalo, *contemporâneo de Édipo*, tenha tomado parte, como gostaria certa tradição, da conquista da Sardenha por Aristaeus, genro de Cadmus, primeiro rei de Tebas, e ainda ofereceu uma interpretação lógica para o estratagema pelo

qual o herói teria escapado de Creta se aventurando sobre uma frágil embarcação que ele haveria dotado de velas (as asas do mito), invenção então nova.⁷ Entretanto, é bastante significativa a insistência desse autor, em meio a outros, em fazer do construtor do Labirinto o mais célebre (senão o primeiro) dos fabricantes de *xoanas* – estatuetas em madeira, possivelmente recobertas de metal precioso, que também tinham o nome de *daedala*.

Ao que tudo indica, o mito se constitui efetivamente pela reunião, em torno da personagem de Dédalo, das figuras alternadas do escultor e do construtor do Labirinto. Figuras dificilmente conciliáveis aos olhos da história, a não ser por meio da dialética (como nós explicaremos mais adiante), cuja oposição fornece a solução do mito, em um trabalho de síntese que faz emergir a complementaridade dos seus termos. O mesmo esquema estrutural se repete regularmente em uma série de tradições associadas ao mito de Dédalo que remetem alguns de seus discípulos e contemporâneos – que assim como ele eram peritos na arte da estatuaria – à construção de algum labirinto: tal como o de Samos, que Plínio atribui a Theodoros, confundindo-o sem dúvida com o *l'Héraion* de Samos, assim como o Labirinto de Lemnos, que ele dizia ter sido edificado por Smilis, Rholus e o mesmo Theodoros, todos eles escultores de bronze renomados.⁸ O fato de

um autor como Plínio ter sido levado a denominar sob o nome de “labirinto” um templo de planta clássica atesta o valor lógico e construtivo do vínculo que o pensamento mítico estabeleceu entre a criação das primeiras “imagens” e o erguimento de um complexo arquitetônico cuja concepção contradiz a da própria imagem, no sentido pelo qual nós a entendemos aqui. E dentro da plástica, quais progressos a tradição credita à estatuaria, aquela que ela não hesita em colocar na origem da arte? Diferentemente dos fabricantes das efígies primitivas, talhadas em um bloco único mal desbastado, onde seus membros estavam aprisionados, a cabeça apenas esboçada e o sexo indicado de uma maneira suficientemente ambígua – como curiosamente fala Winckelmann – para deixar na dúvida um olho pouco conhecedor, os progressos dessa arte aparecem quando o artista se lança ao ataque da massa para desprender os braços e formar as pernas de uma *estátua*, parecendo ter conseguido dar vida e movimento às imagens.⁹ Elogios, é preciso insistir, que são difíceis de serem combinados com a descrição que Pausânias dá da estatueta conservada em Délos, mas que é testemunha do passo decisivo realizado pela escultura helenística da época (?) de Dédalo: a imagem se liberta da matéria onde o ídolo estava incrustado; rompe-se com a simetria; as figuras se animam e atingem uma individualidade substancial,

de formas corporais com contornos claramente revelados (em se tratando de *expressão*, não está longe o tempo em que a arte, que até então só havia conhecido as caretas da Medusa, esboçará um sorriso nos lábios dos deuses).

Poder-se-ia dizer que, tomando o corpo humano por modelo dessas criações, a escultura teria manifestado seu conteúdo específico e testemunhado sua verdadeira natureza, que seria a de interpor entre o homem e o divino a tela da ilusão da beleza plástica? Nietzsche concordava com Hegel: a arte da estatuaria é a arte por excelência do ideal clássico (como desejava Hegel) ou apolíneo (como falava Nietzsche). Nessa fase da arte na qual a estátua surge, o espírito para de se derramar e se dispersar nas coisas: face à desmedida da natureza e contradizendo a sua potencialidade de esquecimento, ele se afirma dentro da sua identidade e da sua continuidade como *sujeito*¹⁰ (e se a escultura, observa Hegel, encontra no mármore seu material privilegiado, é porque a pedra representa, por si mesma, a substância da perenidade). O deus escultor, Apolo, personifica a feliz necessidade da aparência e do sonho, a sabedoria da espiritualidade que se quer exatamente de acordo com sua forma corporal e se submete às justas medidas da individualidade, recusando ceder o que quer que seja à fascinação do espaço, ao seu permanente poder de descentralização. A

estátua manifesta, na sua independência e em seus limites, que existe por e para si, mesmo quando ela está ligada ao contexto arquitetônico que se ordena ao seu redor e encontra nela o seu lar.

Parentes, na dimensão divina, da obra dionisiaca, as produções que correspondem à primeira fase da arte, qualificada por Hegel de “simbólica”, possuem sempre alguma coisa de ilimitado;¹¹ já a obra clássica e apolínea se define, ao contrário, pelo sentido de medida, o respeito aos limites da individualidade. Isso significa que a estatuária não se satisfaz mais em expressar a realidade do conceito e em evocar as suas estruturas constitutivas pelo desvio exterior da mecânica e das figuras arquitetônicas: ela se propõe a representar a existência *real* do espírito que faz a volta sobre si mesmo e não procura mais a objetividade no espaço sensível, mas dentro da sua própria figura corporal. Se é assim, como interpretar a relação de implicação recíproca que o pensamento mítico estabelece – ainda uma vez – entre a fabricação das imagens e a construção de um edifício que não concede nada à aparência, essa armadilha sem forma e sem contorno, onde toda figura – e o próprio espírito – se desconcerta, e que tem o nome de Labirinto? Está claro que o mito não somente ignora o intervalo que separa a edificação dos palácios minoicos da aparição dos primeiros *couroi*,¹² contradizendo com isso o movimento da história

e o devir objetivo da arte, como ele nega ainda o progresso dialético que marca – se quisermos crer na *Estética* – a passagem da forma simbólica da arte, em que o espírito dá frutos pelas reverberações que são suscitadas nele pelo cenário de sua vida (e que construção seria mais adequada a se prestar a representações abstratas do que esse mesmo labirinto – curiosamente silenciado por Hegel?), para a forma clássica da arte, na qual o espírito busca se realizar para além do envelope corporal que lhe oferece a escultura.

Mas eis o paradoxo: a elaboração do mito de Dédalo e a lenda de Teseu teriam sido feitas pelas mesmas gerações que trabalharam para definir as condições de uma história e, ao mesmo tempo, de uma filosofia reflexivas, ligadas como tais a assumpção do sujeito. Plutarco não se enganou: foi nos teatros de Atenas que se constituiu a versão “trágica” do mito, aquela na qual Minos destina uma morte cruel aos jovens que lhe eram oferecidos em tributo – evidenciando o quanto é perigoso para um rei atizar a raiva de uma cidade onde se fazem ouvir as vozes das Musas.¹³ A cronologia dos vasos decorativos com figuras confirma que a epopeia da Teséida é contemporânea, sob sua forma desenvolvida, das obras dos grandes autores trágicos. Semelhante coincidência não surpreende quem aceita a definição da tragédia ática como obra de arte ao mesmo tempo apolínea e

dionisiaca, em que estão reunidos os dois instintos contrários do sonho e da embriaguez, da medida e da desmedida, do limite e do ilimitado, do qual o conflito se tornou fonte permanente da criação artística. Nós dissemos que esse conflito constituía uma das membranas da lenda e importa pouco que se possa detectá-lo em épocas anteriores e mesmo em Homero, quando trata das relações de Teseu com Ariadne, pois o mito só adquirirá sua plenitude estética quando se revelar a oposição *trágica* da figura e do fundo, da estátua e do Labirinto, tal como o mito impõe.

Competia efetivamente aos mitógrafos da Antiguidade – a um Pausânias, a um Apollodoro, a Plutarco – pelo simples fato que tenham se dedicado a manter sobre um plano de igualdade *todas* as variantes do mito, a tarefa de trazer à luz o esquema estrutural que constituiu sua base comum. O mito, para funcionar como tal, precisa que seu herói ultrapasse as características alternadas de construtor do Labirinto e de criador das imagens: é necessário que Dédalo só possa ser um sendo o outro. A pessoa do arquiteto envelopando, como sua condição de aparição, a do escultor, e vice-versa. Entendendo que a oposição não se apresenta tanto entre o arquiteto e o escultor (ainda que a estatuaria enquanto forma corporal contradissesse a esse título as artes do espaço indefinido), mas sim entre a imagem e

o Labirinto e, para ser breve, entre a figura e o fundo. A autorização para que se possa assimilar sem maiores justificativas o Labirinto a um *fundo* vem do mito em si, na medida em que ele estabelece entre Dionísio e esse edifício um laço que não é apenas de contiguidade. Na variante do mito onde Dionísio rapta Ariadne, ele a leva para uma ilha, a de Lemnos, onde Plínio situa um dos quatro Labirintos mais célebres da Antiguidade. Mas se o deus, na sua versão homérica, persegue a jovem, objeto de sua vingança, podemos pensar – o poeta guarda silêncio – que não o faz apenas por ter sido rejeitado por ela, mas antes porque Ariadne havia permitido a Teseu sair imune da armadilha na qual ele havia sido colocado. O deus silvestre, aquele cujo culto exigia do sujeito que renunciasse a si mesmo na embriaguez da festa até retornar ao fundo original da natureza, esse deus tinha evidentemente ligações com o Labirinto. Esse mesmo Labirinto que o herói apolíneo, cedendo à necessidade que fará a tragédia trabalhar pela reconciliação da consciência apolínea com o mundo dionisiaco, percebeu-se compelido a celebrar e a instituir uma dança, no momento seguinte, inspirada em um baixo-relevo feito por Dédalo. Como se a consciência apolínea, descobrindo sobre quais escolhas, sobre quais exclusões seu reino se fundamenta, se visse constrangida a conceder uma parte sua ao demônio dionisiaco, à potência informe e careteira

(como fala Nietzsche) contra a qual não há recurso (exceto talvez, o da arte, se é verdade como diz *A origem da tragédia* que os gregos foram os primeiros a elevar o dionisismo ao patamar de arte e a fazer da ruptura do princípio da individuação um procedimento estético. Mas haveria muito a dizer quanto aos desvios e retornos que semelhante situação impõe ao espírito; sobre o fato de que Hegel pudesse designar como “romântica”, ligando a esse título a fase terminal da arte, a mesma música, que Nietzsche, ao contrário, coloca na sua origem).

Se nos mantivermos em uma visão estritamente dialética do destino da arte, a passagem da ordem simbólica à forma clássica – da emoção dionisíaca ao sonho apolíneo – não é de maneira alguma reversível. A estátua sucede ao Labirinto (e à figura entrelaçada) por um processo lógico ao qual não é possível retornar. Quando chega o momento em que o espírito percebe-se constrangido, apertado no envelope onde sua existência natural o confina, seu desafio não será o de se reconectar por meio de seus laços ao espaço sensível; muito pelo contrário, seu desafio o conduzirá a buscar nele mesmo sua própria objetividade, fazendo suas as exigências do Conceito, não querendo mais conhecer outra realidade senão a do Pensamento. Ademais, desconstruindo as medidas do mito para as substituir por perspectivas de uma história, o filósofo se proíbe de seguir até o final os desvios da

arte *moderna*¹⁴ e, mais genericamente, o trabalho incessante da arte para restituir as figuras ao fundo e se libertar da subjetividade onde ela soube encontrar sua forma mais bem acabada. Trabalho esse que o mito, que se recusa a descrevê-lo em termos de progresso, traz à luz o manancial. Pois, se é preciso, para que Dédalo seja declarado o inventor das imagens, que ele seja simultaneamente designado como o construtor do Labirinto, então é necessário – assim exige inicialmente a percepção – *que só haja figura em relação a um fundo*. A arte carrega consigo mais coisas além das formas, da obra, do homem, da ordem, da medida e do *contorno* – traz também aquilo que os contesta, que os nega, como lugar onde coloca seu apoio: o informe, a existência anônima, a palavra selvagem, a ausência da obra. Mas a recíproca é verdadeira e justifica o propósito de Nietzsche, que diz que o Todo deve se repartir em indivíduos, e o Ser, se ligar à aparência, para que eles encontrem na arte sua justificativa final: mesmo se considerarmos que as figuras a ele retornam e são reabsorvidas no final, o fundo deverá ter aparecido e ter sido visto, tendo sido alvo das suas invasões, dos seus surgimentos improváveis.

Portanto, é forçoso acordar que o conflito da figura e do fundo, e, se quisermos, do apolinismo e do dionisismo, habita de alguma maneira a escultura em si, ou ao menos a assombra: a forma tendo

que ser conquistada a cada instante sobre o informe, e a figura sobre o fundo. O mito, sob esse ponto de vista, talvez vá mais longe do que a lenda e a tragédia (se concebermos que a estrutura pode aparecer primeiro em relação aos desenvolvimentos lendários e trágicos que a história de Dédalo adquiriu mais tarde, contemporaneamente ao filho de Laios, desse *Édipo* com o qual o mito esclarece as origens da cultura), pois não se trata tanto de reconciliar dois instintos contrários quanto de os fazer aparecer como complementares e de amarrar o conflito em torno da pessoa do criador das “imagens”, ou nas imagens elas mesmas: estranhas estátuas um tanto gesticuladas e articuladas demais, como as que Platão – que por sinal as havia considerado grosseiras e feitas para provocar o riso – relata que era preciso amarrar e prender, por medo de que fugissem.¹⁵ Obras bastante curiosas e que respondem mal à exigência de plenitude e de serenidade contemplativa na qual Hegel via a regra da arte clássica: adequadas a fazer eclodir o riso que perturba a ordem e o equilíbrio das figuras, cujo sorriso em que se isolam protege os deuses.

Pode-se ir mais adiante? Que privilégio, transcendência ou prioridade é concedida ao fundo sobre as figuras? Mas as figuras, a seu turno, também não reclamam prioridade sobre o fundo, uma vez que toda figura se perfila necessariamente sobre um fundo,

manifestando-se e desdobrando-se até ofuscá-lo, jogando-se umas em relação às outras como se fossem o fundo? A função do mito – talvez sua sabedoria – é fazer com que a pergunta, de forma literal, não alcance sentido em seu próprio círculo. Porém a regra do método que comanda o mitólogo, a de não propor ao mito questões que esse precisamente se recusa a atingir, não pode impedir o espírito de nesse ponto reivindicar o Labirinto como sua obra. O Labirinto não é o fundo, mesmo ele se substituindo, para manter o equilíbrio do mito, ao fundo do ser mais obscuro e subterrâneo – mais explicitamente, à caverna, ao antro original, ou infernal –, mas sua metáfora ou figura, assim como o arabesco é o da matéria onde toda forma nasce e fenece. A prova é que foi preciso que Dédalo o *construísse*, utilizando para isso todos os recursos de uma arte que tinha, por excelência, parte ligada à figuração: pois Dédalo, diz Apollodoro, construiu o Labirinto porque era um arquiteto sem igual e *o primeiro inventor das imagens*.¹⁶ Mas desse edifício incongruente o próprio autor ignorava o plano (desenho), e quando Ariadne veio lhe pedir ajuda para auxiliar Teseu a retornar, todo engenhoso que fosse, o artista só pode lhe aconselhar a usar um stratagema muito eficaz, mas muito desdenhoso sob o ponto de vista do espírito. Solução muito mais à altura do espírito foi dada quando ele mesmo precisou escapar dos seus corredores utilizando a

força dos ventos, porquanto resignara-se à impossibilidade de refazer seu traçado e desesperançara-se de conseguir obter dele sua medida – introduzindo em um sistema de duas dimensões uma terceira coordenada –, pois os labirintos antigos, como Plínio tomou cuidado em nos advertir, eram cobertos e dissimulavam suas estruturas da vista tanto quanto de todo pensamento de *sobrevoos*.

Podemos conceber agora qual pode ter sido a função dessa figura na história do espírito, qual o peso decisivo e irrecusável que ela continua a exercer, pois se o espírito se esforça incansavelmente para combinar modelos que o ajudem a encontrar sua forma e seu equilíbrio, é preciso ainda que ele elabore labirintos onde reconheça e constitua dimensões de experiência que não são *dadas* na intuição. Labirintos dos quais as matemáticas, assim como a arte, oferecem alguns exemplos famosos: como o do *fundo*, cuja noção empresta-se a paradoxos e antinomias muito próximas daquelas onde esbarra a teoria dos conjuntos; esse fundo indiferenciado que o espírito, assim como a vista, se esgota querendo alcançá-lo sem desvios nem intermediários, mas vê surgir por meio das suas construções, no intervalo e no jogo dos seus meandros, as lacunas que revelam suas superposições. Construído segundo os caminhos da arte, o Labirinto do mito é a figura que contradiz a noção de contorno e de forma, assim

como a noção de fundo, e ao mesmo tempo se torna o instrumento lógico de um discurso que trabalha para ultrapassar a oposição, senão a distinção, entre figura e fundo, para então inscrevê-la em uma figura. Figura além (ou aquém) de toda figura, onde o espírito se enclausura para aprender dela condições que são do pensamento e, antes, da linguagem, por esse privilégio que faz o Pensamento aparecer como o *outro* do espírito (segundo os termos próprios de Hegel) e como o fundo de todos os pensamentos: seja escolhendo ficar atento para não *perder o fio* e parar nas figuras sucessivas e sempre provisórias que o labirinto desenha, nas suas visões parciais, seja, pelo contrário, deixando escapar o fio e cedendo ao puro desejo do fundo; o espírito se rende deliberadamente à essa figura que é sua obra e sua casa, mas da qual ele não sabe nem o plano/desenho nem a extensão.

NOTAS

- 1** Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, xi, 4.
- 2** Plutarco, *Thésée*, 21.
- 3** *Iliade*, XVIII, 590-600.
- 4** *Odyssée*, XL, 321-325.
- 5** Apollodoro, *Epitome*, I, 9-11.
- 6** Cf. Pierre Demargne, *La Crète dedalique, les origines d'une renaissance*, Paris, 1947.
- 7** Paus, X, xvii, 4 e IX, xi, 4-5. (Referência à obra citada Pausanias, *Description de la Grèce*, N.T.)
- 8** Plínio, *Histoire Naturelle*, XXXIV, 19 e XXXVI, 19.
- 9** Cf. Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les anciens*, 1^{ère} partie, ch. I, 6-7; 2^{ème} partie, 1^{ère} section, I -1.
- 10** Hegel, *Esthétique*, trad. Jankelevitch, t. 3, I, p.177.
- 11** *Ibid.*, p.43.
- 12** Damisch utiliza aqui uma transliteração do termo grego *kouroi* - plural de *kouros*. Segundo Gisela M. A. Richter, o termo grego κοῦρος é usado geralmente para designar homem jovem. A tipologia Kouros se tornou um tema recorrente da estatuaria arcaica grega: "The scheme adopted was always the same—a nude youth, generally broad-shouldered and narrow-waisted, standing erect in a frontal pose, one leg, usually the left, advanced, the weight evenly distributed, the arms, at least in the earlier marble statues, hanging by the sides, the hands either clenched or, more rarely, laid flat against the thighs" (RICHTER, 1970, p. I). (N.T.)
- 13** Plutarco, *Thésée*, 16, 3.

14 Eu mostrarei em uma próxima ocasião que, longe de pensar que a arte encontrou seu fim com a arte romântica, Hegel proporá em termos explícitos, e singularmente penetrantes, a questão da arte *moderna* e de seus destinos.

15 Platão, *Hippias Maior*, 282a; *Eutyphron*, 11b; *Ménon*, 97d-e. Aristóteles (*De Anima* I,3) faz eco, por sua vez, à tradição segundo a qual Dédalo teria tornado móvel sua Afrodite de madeira ao lhe derramar mercúrio.

A referência correta ao texto de Platão *Eutyphron*, na qual Damisch recupera a ideia de movimento das estatuetas de Dédalo, seria, na realidade, *Eutyphron*, 11c. (PLATON, 2008). (N.T.)

16 ἦν γὰρ ἀρχιτέχτων ἀριστος καὶ πρῶτος ἀγαλμάτων εὐρετής (Bibliothèque, III, xv, 8).

Essa citação de Damisch refere-se à obra *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien*. De acordo com E. Clavier, tradutor da obra para língua francesa, o trecho possui outra tradução: “*Daedale étoit un excellent architecte, et il fut le premier qui trouva l'art de faire des statues*” (CLAVIER, 1805, p. 403), “Dédalo era um excelente arquiteto e foi o primeiro a descobrir a arte de fazer estátuas”. (N.T.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLAVIER, Étienne. **Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien** - Traduction Nouvelle. Paris: Imprimerie de Delance et Lesueur, 1805.

COUTINHO, Luciano. **Educação arquitetônica da humanidade**. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Dédale**: mythologie de l'artisan en grèce ancienne. Paris: François Maspero, 1975.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The Myth of Dedalus: On the Architect' s métier. In **Timely Meditations**: Selected Essays on Architecture - Volume 1. Montreal: RightAngleInternational, 2016, p. 1-22.

PLATON. Euthyphron / trad. Luis-André Dorion. In BRISSON, Luc (org). **Platon - oeuvres complètes**. Paris: Éditions Flammarion, 2008, p. 393-414.

RICHTER, Gisela M.A. **Kouroi: Archaic Greek Youth**. New York: Phaidon Publishers INC., 1970.

SALZSTEIN, Sônia. Passagens: Hubert Damisch. **ARS**, São Paulo, vol. 16, n. 32, p. 29-35, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/143599>. Acesso em: 7 jul. 2022.

SOBRE A TRADUTORA

Claudia Afonso é doutoranda em arquitetura e urbanismo (FAU/UnB), mestre em Arquitetura e Urbanismo (UnB, 2019) e engenheira eletricista (UnB, 2000). Professora Colaboradora Voluntária do Departamento de Teoria, História e Crítica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília desde 2020 atuando nas disciplinas de estética e história da arte e em orientações de alunas na disciplina de Ensaio Teórico. Membro do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica - NEHS (PPGFAU/UnB) e da Associação Brasileira de Estética - ABRE. Integra a equipe de pesquisa coordenada pelo prof. Dr. Luciano Coutinho no projeto de pesquisa "Arquitetura e Psiquê" e sua pesquisa de doutoramento está relacionada à essência criativa humana nos projetos arquitetônicos, discutindo a relação entre o salto criativo e as emoções sob os âmbitos da filosofia e da neuroestética aplicada à arquitetura.

Artigo recebido em 18 de julho de 2022 e aceito em 25 de abril de 2023.