

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS**

SERGIO CARVALHO DA FONSECA

NIETZSCHE E O TEATRO
Os apontamentos, peças e a atualidade
teatral presentes em
O nascimento da tragédia

GUARULHOS

2020

SERGIO CARVALHO DA FONSECA

NIETZSCHE E O TEATRO

Os apontamentos, peças e a atualidade

teatral presentes em

O nascimento da tragédia

**Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do grau
de *Mestre em Filosofia*.**

Orientador: Prof. Dr. HENRY BURNETT

GUARULHOS

2020

Fonseca, Sergio Carvalho da

Nietzsche e o teatro, os apontamentos, peças e a atualidade teatral presentes em
O nascimento da tragédia / Sergio Carvalho da Fonseca – Guarulhos, 2020.

91 f.

Dissertação de Mestrado em Filosofia – Universidade Federal de São Paulo,
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020.

Orientador: Henry Martin Burnett Júnior

Título em inglês: Nietzsche and the theater, the notes, pieces and the present
theatrical gifts in *The birth of tragedy*.

SERGIO CARVALHO DA FONSECA

NIETZSCHE E O TEATRO
Os apontamentos, peças e a atualidade
teatral presentes em
O nascimento da tragédia

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de São
Paulo como requisito parcial para obtenção
do grau em Mestrado em Filosofia.

Aprovado em: 11 de março de 2020

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior - Unifesp

Prof. Dr. Ricardo Bazilio Dalla Vecchia - UFG

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro - UFABC

Dedico esta dissertação à Elizabete e Eduarda,
inspiradoras da minha vida.

Agradeço imensamente ao grande artista e professor
Henry Burnett por toda generosidade, bondade e paciência,
fundamentais na elaboração desta dissertação.
Ao professor Oswaldo Giacoia Júnior por ter sido o
apoiador inicial e incondicional deste estudo.
Meu agradecimento a Elizabete Araújo da Silva,
por toda ajuda e companheirismo.

Para apreciar, portanto, corretamente a aptidão dionisíaca de um povo,
devemos pensar não só na música,
mas também, com igual necessidade,
no mito trágico desse povo,
como o segundo testemunho daquela aptidão (NT, 2007, p. 140).

RESUMO

Esta dissertação busca compreender na obra *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche, os elementos e apontamentos relativos ao teatro presentes nessa obra. O método utilizado para compreender e abordar a especificidade da arte teatral em sua obra foi o da diminuição dos comentadores filosóficos e a absorção de textos de profissionais ligados à literatura e ao teatro. Além disso, a leitura das peças dos autores citados por Nietzsche serviu de base para o entendimento das referências acerca das comédias e das tragédias. Nessas particularidades, o comediógrafo Aristófanes e o filósofo Aristóteles são realçados em suas influências sobre Nietzsche e proporcionam uma interpretação mais estendida da arte teatral. O esforço seguinte recai na perspectiva estética nietzschiana de sua primeira obra na contemporaneidade, reconhecendo-a em obras teatrais.

Palavras-chave: Teatro – Nietzsche – Tragédia - Comédia

ABSTRACT

This dissertation seeks to understand in the work *The birth of tragedy*, by Friedrich Nietzsche, the elements and notes related to the theater present in this work. The method used to understand and address the specificity of theatrical art in his work was the decrease of philosophical commentators and the absorption of texts of professionals linked to literature and theater. In addition, the reading of the authors' pieces cited by Nietzsche served as the basis for understanding references about comedies and tragedies. In these particularities, the Aristophanes comdographer and the philosopher Aristotle are highlighted in their influences on Nietzsche and provide a more extended interpretation of theatrical art. The next effort lies in nietzschiana's aesthetic perspective of her first work in contemporaneity, recognizing it in theatrical works.

Keywords: Theatre – Nietzsche - Tragedy – Comedy

Lista de Abreviaturas

As citações às obras e escritos de Nietzsche, presentes nesta dissertação, seguem a convenção proposta pelos Cadernos Nietzsche para o português.

Obras de Nietzsche

NT = O Nascimento da Tragédia

IT = Introdução à tragédia de Sófocles

VD = A visão dionisíaca do mundo

Às citações das obras de Aristóteles foi utilizada a numeração Bekker.

Sumário

Lista de Abreviaturas	9
1 Introdução	11
2 A Comédia	14
2.1 As comédias de Aristófanes para Nietzsche	19
2.2 As comédias basilares	25
2.2.1 <i>Rãs</i>	28
2.2.2 <i>As nuvens</i>	31
3 A tragédia	33
3.1 Apolíneo	34
3.2 Dionisíaco	36
3.3 A tragédia em Nietzsche e Aristóteles	37
3.4 Sófocles	39
3.5 A natureza épica	41
3.6 O Coro	46
3.7 Ésquilo	52
3.8 Eurípedes e o fim das tragédias	57
3.9 Medeia	60
4 Nietzsche e o teatro contemporâneo	72
4.1 A crise do drama	73
4.2 O fim dos gêneros teatrais e os paradigmas de Peter Brook	76
4.3 Incêndios	82
5 Considerações finais	87
Referências	90

1 Introdução

Quando Nietzsche escreveu *O nascimento da tragédia* seu conhecimento extrapolava as influências de Schopenhauer e Wagner. Como filólogo estudou as obras da literatura clássica gregas, entre elas as peças teatrais. Decorre disso uma gama de conceitos voltados à compreensão da escrita teatral tanto da tragédia como da comédia, numa ligação simbiótica entre ambas. Devido a isso, a presente dissertação explora esse viés na obra nietzschiana, suas reflexões acerca do teatro.

As bases às quais Nietzsche recorre são Aristófanes no trato da comédia e Aristóteles na tragédia. Se, no primeiro caso, as referências estão claras e diretas n’*O nascimento*, no outro caso há a necessidade de resgatar as conferências presentes em sua fase como professor da Universidade da Basileia e a interpretação de comentadores sobre esse caminho.

Aristófanes foi – além das suas obras como comediógrafo – o grande crítico da sua época e dos autores trágicos. Adentrar em suas peças é apreender uma nova interpretação do mundo grego e entender que Nietzsche foi influenciado por elas. O caminho para que isto se torne possível é por meio da compreensão do papel da comédia, para que sejamos transportados àquilo que ela representava na história de Atenas. O passo seguinte é analisar as peças *Rãs* e *As nuvens* como modo de interpretar a leitura nietzschiana acerca de Aristófanes, o conteúdo dali extraído e tornado conceito n’*O Nascimento*.

A eleição de Eurípedes como modelo de mau trágico por Aristófanes – e Nietzsche compartilha da mesma opinião – diverge daquilo defendido por Aristóteles em sua *Poética*, já que ele o enxergava como o maior de todos os trágicos. Esse não é o único problema. Nietzsche não se restringe a abordar enfaticamente a influência de Sócrates sobre Eurípedes, mas a compreende como decisiva na criação degenerativa da arte trágica e, para defender essa ideia, desenvolve uma análise pormenorizada dos elementos estruturantes da tragédia. Nas diferenças de abordagem se estabelece o paralelo entre *O nascimento* e a *Poética* e as discordâncias conceituais.

Como modo de adaptação e criação de uma ferramenta de análise da obra nietzschiana sobre o teatro, utilizou-se os dois conceitos principais que norteiam a estética juvenil nietzschiana, o *dionisíaco* e o *apolíneo*. Desse modo, sem a pretensão de buscar aprofundamento nesses temas e apenas com as características básicas encontradas em cada um deles, delimitou-se o *dionisíaco* como representante do conteúdo presente nas peças teatrais e

o *apolíneo* ligado à forma de como um conteúdo deve ser expresso. Há uma ligação necessária entre um e outro, como apresentado n' *O nascimento*, porque não há expressão de conteúdo sem *apolíneo* e não há o que se apresentar como produto artístico sem o *dionisíaco*. A partir disso se construiu essa similitude com conteúdo e forma.

Explorada essa conceituação, o momento seguinte é mostrar as características e as defesas das delimitações pensadas por Aristóteles e Nietzsche quando tratam das tragédias. Importante ressaltar a existência implícita da *Poética* n' *O nascimento* como modo de contra-argumentar acerca das tragédias. O professor Ernani Chaves, em seu artigo *Filosofia e Filologia, Tragédia e Catarse: sobre a presença de Aristóteles na formação do pensamento de Nietzsche*, trata disso:

Há, portanto, uma intensa ocupação de Nietzsche com Aristóteles desde sua época de estudante, ocupação intensificada nos anos que antecedem a redação de seu primeiro grande livro. Em especial, evidentemente, com a *Poética*, tendo em vista a incessante discussão provocada pelo escrito de Aristóteles desde a Renascença (CHAVES, p. 16, 2012).

Sendo assim, este trabalho também apresentará os argumentos de cada filósofo acerca das tragédias, cuja contestação por Nietzsche só foi possível se pondo em conflito com a *Poética*. Posto isto, o modo mais correto e viável para se alcançar o entendimento daquilo que foi defendido por cada filósofo ocorreu perscrutando a tríade de trágicos citada por eles, a saber, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, já que a única opção crível para compreender os elogios e as críticas a esses autores são suas obras, suas peças. O primeiro autor explorado foi Sófocles, o autor de *Édipo Rei*.

Entre os diversos parâmetros conflitantes apresentados por meio dessa peça, entre aquilo defendido por Nietzsche e Aristóteles, dois necessitaram de maior atenção por suas abrangências gerais como concepção e expressão da escrita trágica: a natureza épica, que para Nietzsche é fundamental por ser a essência narrativa do pretérito, enquanto para Aristóteles a tragédia deve ser escrita na forma adotada por Eurípedes, no tempo presente, com as ações no tempo vivido pela plateia; o outro elemento é o coro, representante do *dionisíaco* nas tragédias e que, para Aristóteles, não passava de um adorno, uma parte musical da tragédia. Para ratificar essa interpretação se utilizou a peça *Prometeu*, de Ésquilo, também explicitamente utilizada n' *O nascimento*.

O passo seguinte foi o estudo da problemática teatral presente n' *O nascimento*, Eurípedes. A análise das peças anteriores alicerçou o entendimento dos problemas presentes na

escrita trágica desse autor. Como não havia uma peça específica tratada por Nietzsche, devido às três citações acerca da *ex machina* se escolheu uma peça que, além da grande fama registrada nos registros históricos teatrais, tivesse o uso dessa solução cênica ao final da peça. Portanto, foi utilizada *Medeia* para esse escrutínio.

Após a leitura das citações das peças inumeradas acima, aquilo que se compreende quase de imediato é que Nietzsche faz uma opção pela poesia presente nas tragédias, enquanto a voz de Aristóteles interpretando Eurípedes, e este influenciado por Sócrates, defendem a filosofia sobre os palcos. Enquanto o poeta trágico expressa o dionisíaco por meio do coro, o sujeito surge, verbaliza seu cotidiano, e desenvolve sua retórica individualista. Eis a coincidência histórica do aparecimento da *Poética* na Europa ao mesmo tempo que Descartes estabelece o *ego cogito ergo sum*. A valorização das tragédias euripidianas no renascimento e na filosofia moderna ao mesmo tempo.

Há duas questões que surgem após essas colocações: 1. por qual motivo, dentro do espectro filológico, Nietzsche se movimentou para escrever acerca das tragédias?

É certa que a veneração por Schopenhauer, pensador e influenciador de Wagner com seus escritos acerca das tragédias, tenha sido uma grande influência, assim como o fato de Nietzsche ser um wagnerista confesso e tenha buscado uma maneira de exaltação das óperas de Wagner. Agora, é importante lembrar que isso foi feito pelo ataque à obra de Eurípedes, compreendida como concretude do pensamento socrático-platônico. Por conclusão, pode-se compreender que havia algo representado nos palcos daquela época que se opunha à arte de Wagner e que possuía uma similaridade com a obra de Eurípedes.

2. Que tipo de espetáculos ocupavam a cena naquela época?

Jacó Guinsburg interpreta as reflexões estéticas de Nietzsche *n'O Nascimento*, na crítica a Eurípedes, como a intencionalidade de um ataque às características presentes no gênero do drama, cujas bases foram desenvolvidas pelas peças euripidianas. Posto isso, a explicação mais provável para Nietzsche se debruçar na escrita de sua primeira obra se encontra na abordagem de Peter Szondi acerca da crise do drama, gênero surgido como distorção da tragédia. Ao que parece tanto Nietzsche, quanto Wagner, vivenciavam esse momento e a escrita d'*O nascimento* viria como ressurgimento da qualidade das tragédias gregas ausentes nas produções teatrais daquela época, mas propagado por Wagner como sendo ele o representante artístico dessa revolução trágica.

Dentro desse espectro, haveria alguma contribuição de Nietzsche para o panorama teatral contemporâneo, ou tudo aquilo que ele tratou n’*O nascimento* acerca de teatro são elucubrações ultrapassadas e sem uso prático?

Peter Brook é considerado um dos mais importantes diretores de teatro do século XX. Mas as informações que mais nos interessam acerca dele são as características que se assemelham às de Nietzsche. Das duas, a primeira é admiração por Shakespeare, porque Brook foi um dos diretores da Royal Shakespeare Company. A outra é a desconstrução dos gêneros teatrais – usados nesta dissertação como método de explicação e localização temporal, casos da tragédia, drama e comédia – e opção pela análise da forma e conteúdo. Seguindo essa opção, em sua obra *O espaço vazio* Brook divide as possibilidades teatrais em quatro, com a preocupação de as assentar partindo da receptividade e fruição das peças teatrais pelo público. Essa obra se torna importante nesta dissertação por trazer à tona a importância d’*O nascimento* nessa semelhança de abordagens e preocupações. E a função de ambas, como estopim para pensar o teatro de jeitos diferentes, até mesmo resgatando as peças da tradição grega.

Aquilo que encerra a dissertação é exatamente essa possibilidade, a peça *Incêndios* escrita pelo libanês Wajdi Mouawad, tem a mesma estrutura investigativa acerca do passado presente em *Édipo*, assim como o mesmo destino trágico dos personagens. Todavia o eixo central da peça sai de Édipo e vai se concentrar numa Jocasta revolucionária e fugida dos conflitos presentes no oriente médio. Uma obra rica em poesia trágica, exuberante na força dos seus personagens perante seus fados e rica em elementos dionisíacos, tais quais Nietzsche sonhava ver.

2 A Comédia

Inicialmente, é importante esclarecer que não se pretende relativizar neste trabalho a importância de Richard Wagner, Arthur Schopenhauer ou os românticos alemães, indiscutivelmente presentes na confluência de pensamentos n’*O Nascimento da Tragédia*, mas incluir, além de Aristóteles, foco desta dissertação na relação com o pensamento nietzschiano no trato das tragédias, outras derivações oriundas desse estudo, como o principal criador da comédia no mundo ocidental-europeu, Aristófanes, cujo *conteúdo* das peças foram instigadores de novas compreensões acerca do mundo grego e despertando, por essa razão, o interesse do filólogo Nietzsche.

A importância da comédia é compreendida diametralmente na *Poética*, de Aristóteles, e n’*O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. Enquanto na primeira obra ela foi tão somente interpretada como aquela que representa os homens inferiores, na segunda foi usada por Nietzsche para compreensão e reflexão do mundo grego por meio das obras de Aristófanes. O que se propõe aqui, inicialmente, é perscrutar n’*O nascimento* elementos transversais ligados especificamente ao teatro, cuja importância foi relevada no pensamento aristotélico pelo abandono desse gênero e das perspectivas ali desenvolvidas. Além disso, por meio do tratamento acerca da comédia, necessária à compreensão da primeira obra de Nietzsche, incorre-se na concatenação inicial entre a obra do alemão e a de Aristóteles. Em função disso, a para não aceitar interpretações diversas complicadoras do modo como ela deve ser tratada, o primeiro passo será retomar a conceituação da comédia.

Como demonstração desse erro interpretativo que se quer evitar aqui, basta lembrar que a comédia tem três interpretações mais comuns e, de certo modo, é preciso descartar antes de se optar por outras que serão mais úteis. Isso é importante porque, no desenvolvimento desta dissertação, essas interpretações inadequadas serão usadas para associar e compreender a crítica de Nietzsche às obras de Eurípedes, quando as compara com a Comédia Nova. Visando esse objetivo, recorre-se à obra *Iniciação à Comédia*, de Vilma Arêas, para elucidação desse gênero. A primeira interpretação problemática se relaciona à diferença entre cômico e comédia. A autora afirma que

embora tenha me referido a alguns conceitos sobre o cômico, deixei claro que esta última noção não recobre inteiramente a comédia enquanto gênero, e só uma interpretação desatenta fará coincidir, de uma vez por todas, comédia por riso (ARÊAS, 1990, p. 10).

Ou seja, em outras palavras, um palhaço numa performance circense estará gerando um efeito ligado ao cômico, ao fazer rir. Finalidade não necessariamente vinculada à comédia, segundo a autora. Definir a comédia como algo que simplesmente se contrapõe à tragédia, seu oposto, revela nosso segundo problema de interpretação já que, para Arêas,

devemos ressaltar, antes de mais nada, que a oposição pretendida só cabe numa teoria de gêneros, morada de conceitos puramente ideais, embora nem por isso menos importantes para quem pretenda compreender o drama num sentido geral (ARÊAS, 1990, p. 12).

A explicação das diferenças entre tragédia e comédia, por meio de uma oposição entre elas é, de certo modo, exposta como necessária dentro de um campo teórico, visando o encontro de uma base para dialogar acerca delas. Logo, essas definições são basilares no terreno de qualquer estudo comprometido com aprofundamentos ou relançamentos conceituais frutíferos. O comprometimento dos conceitos ocorre na passagem do abstrato para o concreto, em termos práticos, está no fato de toda trama demandar uma representação cênica, posta no mundo real, e isto culmina no terceiro problema referente a definição da comédia:

Shakespeare, por exemplo, concebeu *O mercador de Veneza* como comédia quando em Londres não existia o problema judaico. A primeira sinagoga da cidade data de 1657, época em que chegou de Espanha e Portugal um grande número de judeus, perseguidos pela Inquisição. Já em 1741, o grande ator inglês Charles Maclin apresentou pela primeira vez o aspecto trágico da personagem shakespeariana com tamanha intensidade, que o público chorava onde antes, com o mesmo texto, tinha rido (Fernando Wagner, 1979, p. 89).¹ Ora, hoje em dia, depois do fascismo, não podemos conceber Shylock como personagem cômica (ARÊAS, 1990, p. 13).

Nesse trecho percebe-se o momento histórico influenciando na compreensão acerca da obra. Mas ainda podem ocorrer outras distorções, como quando “a diversidade de concepção (comédia ou tragédia?) corre por conta dos próprios fatores estruturais, ou do caráter dúplice do cômico” (ARÊAS, 1990, p. 13). Isto posto, tanto um autor pode conduzir para uma dupla interpretação por problemas na tessitura da sua escrita, quanto um ator, performer cômico ou diretor pode conduzir uma peça trágica para uma interpretação distinta daquela prevista por seu autor.

Um exemplo disso, ocorreu a partir de um momento singular da história do teatro. Aconteceu do encontro entre o diretor e pai da técnica de representação do ator, responsável por influenciar diversas escolas e métodos de interpretação, inclusive o cinema americano, o russo Constantin Stanislavski, e o dramaturgo Anton Tchekhov. Conta-se que, logo quando se conheceram, conversaram durante vinte e quatro horas seguidas pensando na reestruturação do teatro russo em todas as suas perspectivas, das estruturais à encenação. Porém, a forte amizade estabelecida entre os dois findou com a montagem de *O Jardim das Cerejeiras*. Enquanto Tchekhov julgava a própria peça uma comédia, Stanislavski afirmava “Esta peça não é nem comédia nem farsa, como você escreveu; é uma tragédia, seja qual for a solução que você possa ter encontrado para uma vida melhor no último ato” (ESSLIN, 1978, p. 75).² Há, nesta citação,

¹ Wagner, Fernando. *Teoria e técnica teatral*. Coimbra, Almedina, 1979.

² ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio, Zahar, 1978.

um diretor compreendendo e afirmando sua interpretação em afronta à concepção do dramaturgo, criador da obra. Isto, a nós, pode parecer incompreensível num primeiro momento, mas remete a uma das abordagens n' *O nascimento*, as óperas de Wagner. A sua preocupação e finalidade principal era apoiar musicalmente os diálogos, para evitar que uma outra interpretação, até mesmo cômica, pudesse acontecer.

Para atingir esse objetivo, Wagner considerava necessário rejeitar a melodia operística típica, que atrai a atenção por si mesma, independentemente do texto, substituindo-o por uma melodia que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e sentimentos contidos no drama (COELHO, 2000, p. 231).

Desse modo, Wagner conseguia filtrar ao máximo as intenções do texto e refinar todo o espetáculo encaminhando a plateia àquilo que ele queria transmitir. A execução musical, na problemática da tragédia que se demonstra aqui, impossibilitaria o caminho de suas obras para uma interpretação equivocada, como a de uma ópera cômica. E ainda mais, o uso de todos os elementos possíveis e disponíveis em uma representação teatral são interligados numa forma única na ópera wagneriana para alcançar sua finalidade. Nisso se pode concluir de imediato um problema, o caráter subjetivo da obra é comprometido com ganho no objetivo. Na terminologia nietzschiana aconteceria um esvaziamento das sensações, da relação com o íntimo do sujeito, do dionisíaco, por meio de uma “descompensação” criada pelas regras do apolíneo. Assunto a ser desvendado mais adiante, na seção que tratará das tragédias.

Expostos os problemas relacionados à interpretação dada à comédia, resta agora analisar as definições construídas por Arêas e pertinentes àquilo que se pode nomear como comédia. Isto se faz necessário com vistas a:

1. Buscar elementos necessários para construir as premissas que levaram à conclusão dos argumentos presentes n' *O nascimento*, naquilo que se refere a um âmbito mais geral de teatro;
2. Trazer o ponto de vista artístico em contraponto ao histórico na interpretação da sociedade ateniense, possivelmente utilizado na escrita nietzschiana;
3. Compreender sua possível importância para o pensamento de Nietzsche acerca da crítica a Sócrates e Eurípedes.

Isto não descarta o fato de que a análise da comédia se torna um estabelecimento antecipatório do que se define por tragédia n' *O nascimento*, ou seja, em certa medida, por meio

do seu oposto. São apresentadas quatro características que auxiliam naquilo que podemos chamar de comédia. A primeira constatação, apresentada por Arêas, refere-se à *forma* da comédia, que

por seu turno, se adere à forma trágica, principalmente no início (a comédia antiga também dispunha do coro, por exemplo), normalmente se caracteriza pela *simetria* de seus elementos, longe da polarização trágica. A multiplicação dos pares ou das situações ao redor do par ou da situação principal cabe nesse item (ARÊAS, 1990, p. 20).

Exemplificando, na trama da tragédia *Antígona*, de Sófocles, cuja protagonista dá nome ao título, ela atua num conflito com o rei Creonte³, parente de sua mãe Jocasta, defensor do enterro de apenas um de seus irmãos. Havia acontecido uma luta entre os dois irmãos de Antígona, que ficaram no poder após o autoexílio de Édipo e acabaram se matando mutuamente. Um seria enterrado com todas as honras e o outro, para que servisse de exemplo àqueles que quisessem usurpar o trono, teria seu corpo abandonado. Antígona exigia o mesmo tratamento a ambos e contestou, veementemente, a nova regra editada pelo rei que os substituiu. Estava estabelecida a polarização que levará ao final trágico de Antígona, soterrada com seu noivo, filho de Creonte.

O início de uma comédia, quando ocorre o estabelecimento da trama da peça para a assistência, pode até ser igual ao da tragédia, todavia, o desenrolar dramático enreda por momentos inusitados, como uma união entre Creonte e Antígona, por exemplo, para saírem em busca do corpo desaparecido, com vários incidentes e peripécias⁴ até o encontro com aquilo que eles buscavam. Uma outra qualidade é o fato de que

a *ambiguidade* da comédia é principalmente exigida pelo jogo – frequentemente político – entre proibido/permitido em relação ao poder e à autoridade, enquanto que a ambiguidade trágica refere-se à escolha do mundo de valores (ARÊAS, 1990, p. 21).

Um exemplo desse jogo em relação ao poder, podemos resumir em *As rãs*, de Aristófanes, que valoriza líderes já mortos, como Péricles e põe na boca dos personagens mensagens aos governantes, como ao tirano ateniense Cleofonte, aconselhando-o à cicuta,

³ O nome do personagem Creonte também é traduzido, mais adiante, por Creon. Especificamente na tradução de Édipo Rei adotada para esta dissertação.

⁴ O mesmo que reviravolta na trama.

corda e espadas. Em outras palavras, à sua deposição de qualquer maneira. Numa tragédia, Cleofonte sofreria algum infortúnio que o faria procurar suas faltas e questionar seus atos.

A terceira é aquela na qual “a *norma moral* (presente na tragédia) é, na comédia, em geral, transformada em superação da escravização mental, sendo seu escopo menos a condenação do mal do que a ridicularização da ausência do autoconhecimento” (ARÊAS, 1990, p. 21). Em outras palavras, a moral é desconsiderada perante personagens desconhecedores de maldade, valores e principalmente de si próprios. Nada mais propício ao dionisíaco, numa primeira análise, dada a relativização de toda construção social. A última característica trata do final de uma comédia.

Por último, como vimos, de um certo ponto de vista a tragédia não admite uma solução ou uma resposta (pensemos ainda no Édipo) e a comédia, sim. Dentro do convencionalismo dos finais cômicos, em geral percebemos uma liberação individual traduzida também, em termos de reconciliação social (ARÊAS, 1990, p. 21).

Terminar um enredo com um final feliz ou onde há uma solução, portanto, é algo próprio às comédias. O que dizer do final de *Medeia*, obra de Eurípedes, categorizada como tragédia, na qual a personagem se vai incólume pela *ex machina*? Nietzsche percebe nisso, além de outros detalhes, a corrupção do gênero trágico feito por Eurípedes, como veremos mais adiante. As quatro características que abordamos – a forma da comédia, sua ambiguidade, a superação da escravização moral e o seu final – se ligam diretamente à *forma* da representação artística. Ou seja, ao exercício do ofício cujo domínio é do artista. Em nosso caso, especificamente, como a comédia deve ser estruturada, sua tessitura, para que possa ser considerada como tal.

2.1 As comédias de Aristófanes para Nietzsche

O próximo passo é compreender o *conteúdo* da comédia nas obras anteriores ao mundo aristotélico e a influência no estudo do filólogo Nietzsche para a sua primeira obra. No teatro grego houve três tipos de comédias, a antiga, a média e a nova.

A diferença fundamental entre a comédia antiga, encarnada em Aristófanes, e a comédia nova, vista através de Menandro, é a que vai do cidadão, entendido como parte do Estado, ao indivíduo, movimentando-se no domínio da família. Não são comuns os exemplos de cotidianidade na comédia aristofanesca. Em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública, para apresentar-se na sua natureza

privada. Passam a segundo plano as cogitações do bem coletivo, para se registrar o comportamento pessoal. A Atenas humilhada do século VI abandonou os ideais grandiosos do século V, contentando-se com a pacata satisfação burguesa. A criatura que se desvincula da noção precípua de cidadania, identificada com a trajetória heroica da *pólis*, mergulha na rotina de uma vida em que importam a sobrevivência e os prazeres sensoriais (Sábato Magaldi, 1963. pp. 58-9).

Depreende-se a mudança radical no *conteúdo* das comédias, a saber, do Estado para o foro íntimo, do homem e suas relações interpessoais ao estereótipo e sua realidade no âmbito familiar, despido de sua máscara social. Importante destacar que não há uma superioridade ou sentido de evolução do gênero com o passar do tempo. Cada comédia guarda em si uma importância para a época na qual foi apresentada e que, de certo modo, tornou-se responsável por nos apresentar: tipos humanos tendo em vista nossa melhoria; novas visões acerca da sociedade e seus principais personagens. Porém,

com a morte de Aristófanes, a era de ouro da comédia política antiga chegou ao fim. Os próprios historiadores da literatura na Antiguidade já haviam percebido quão grande era o declive entre as comédias de Aristófanes e as de seus sucessores, e traçaram uma nítida linha divisória, atribuindo tudo o que veio depois de Aristófanes, até o reinado de Alexandre, o Grande, a uma nova categoria – a “Comédia Média” (*mese*) (BERTHOLD, 2010, p. 124).

É exatamente esse período político ou – como refina Arêas quando trata das duas peças que parecem ter mais ligação com o *Nascimento* – a crítica da vida intelectual contida, por derivação àquilo que se definia por política em Atenas, que Nietzsche se serviu.

Aristófanes embebeu todas as suas comédias em uma extrema preocupação de cidadão quanto aos destinos da *polis*, seja do ponto de vista político (*As vespas*, *Lisístrata*), seja da perspectiva da vida intelectual (*As nuvens*, *As rãs*), da qual a política nunca se afasta inteiramente (ARÊAS, 1990, p. 34).

O comediógrafo ateniense Aristófanes (447 a.C. – 385 a.C.) produziu a peça intitulada *As rãs*, em 405 a.C. O personagem principal de sua obra é o deus do teatro, Dioniso, que sente saudades da qualidade que havia nas representações teatrais na época dos grandes poetas trágicos do passado como Ésquilo, Sófocles e, mais particularmente de Eurípedes, entendido por ele como o maior deles. Aristófanes escreve “Dioniso - Sinto falta de um poeta de talento. É que uns já não existem, e os que existem não prestam” (ARISTÓFANES, 2014, p. 44). A tradutora da peça para a Editora da Universidade de Coimbra, Maria de Fátima Silva, esclarece o impulso de Aristófanes à escrita dessa peça, dado

o efeito causado pela morte recente de Eurípides e de Sófocles (entre 406 e 405 a. C.), os dois poetas mais representativos, após o desaparecimento de Ésquilo uns cinquenta anos antes, da produção trágica, que percorrera, ao longo de todo o séc. V a. C., uma trajetória de sucesso em Atenas (SILVA, 2014, p. 8).

Diante dessa carência é que Dioniso inicia uma jornada visando o resgate de Eurípides do *Hades* para o mundo dos vivos. Todavia, a questão não é tão simples, porque Aristófanes tem um desejo transformado em finalidade por meio da sua peça, que é o de dar destaque àquele que deveria ser aclamado como o maior de todos os trágicos, algo encontrado e transposto ao seu deus/personagem Dioniso. Em sua chegada ao *Hades* ele entra num impasse, quando tem notícias das ações de Eurípides naquele local.

Criado - Quando Eurípides chegou cá abaixo, fez campanha junto dos ladrões, dos carteiristas, dos parricidas, dos assaltantes, que no Hades são mais do que as mãos. E eles, depois de lhe ouvirem os contra-argumentos, as piruetas, as reviravoltas, passaram-se dos carretos e consideraram-no o número um. Nessa altura ele perdeu a cabeça e reivindicou o trono que Ésquilo ocupava (ARISTÓFANES, 2014, p. 99).

Um novo problema se configura na peça a partir desse momento, determinar quem foi o maior trágico, já que o trono ocupado no *Hades* por Ésquilo se tornou o maior desejo de conquista de Eurípides, utilizando-se para tal dos mesmos efeitos e recursos presentes na escrita de suas tragédias, uma certa retórica vil.

Importante ressaltar, novamente, que Aristófanes escreve suas comédias tomando por base a sociedade na qual ele viveu e as inquietações mais latentes, algo perceptível de imediato por meio dos títulos de suas peças. Lê-se na peça *As nuvens* uma crítica à sociedade ateniense em sua relação desmedida e irrefletida com Sócrates, alguém que, segundo o comediógrafo, vivia nas nuvens. Na peça *Rãs*, esses anfíbios estão presentes no rio que corta o mundo dos vivos e dos mortos. São utilizados como artifício cômico numa disputa com Dioniso para saber quem coaxa mais alto, na qual o deus sai “vencedor”. Rãs aladas, diga-se de passagem, criadas com intenção jocosa de mostrar não somente a impossibilidade real dessa travessia, mas o caráter da crença do acesso entre o mundo dos mortos e dos vivos como algo infantil, permeado por animais imaginários.

O gênero comédia não mereceu grande destaque na obra de Aristóteles – Aristófanes foi tratado de forma rápida quando escreve acerca dos modos miméticos na seção 3 em 1448a25

– afinal a comédia é vista como “a mimese de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio” (*Poética*, 1449a35). Portanto, para o filósofo apenas uma parte do pior da alma humana, sem grandes aprofundamentos, pode ser representada numa comédia. Para Nietzsche, isso é diferente, quando ele trata da arte afirma que

só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo (*NT 2007*, p. 53).

Se a tragédia é a expressão artística ligada ao sublime e capaz de domesticar o homem diante do seu fado, à comédia cabe a incumbência de aliviá-lo em seu caminho pela vida, perante a consciência da ausência de finalidade que é viver. Assim, enquanto Aristóteles parece denotar a comédia como algo desnecessário em sua função de melhoramento do homem, já que somente na tragédia é que há “a mimese de homens de caráter elevado por meio de linguagem metrificada” (*Poética*, 1449b5). Nietzsche a considera parte necessária, também, para os homens já moldados, de caráter elevado, portanto.

Homens presentes a partir da modernidade filosófica e retratados por Shakespeare, em sua peça *Hamlet*, algo descrito por Nietzsche como se “na consciência da verdade uma vez contemplada, o homem vê agora, por toda a parte, apenas o aspecto horroroso e absurdo do ser” (*NT 2007*, p. 53). Absurdo que só encontrará alívio por meio do cômico. Nietzsche, ainda, acrescenta:

Tanto o sátiro quanto o pastor idílico de nossos tempos modernos são ambos produtos de um anseio voltado para o primevo e o natural; mas com que garra destemida e firme ia o grego pegar o seu homem dos bosques e quão envergonhado e frouxo brinca o homem de hoje com a imagem lisonjeira de um terno, flauteante e sensível pastor! A natureza, na qual ainda não laborava nenhum conhecimento, na qual os ferrolhos da cultura ainda continuavam inviolados – eis que o grego via no seu sátiro, que por isso mesmo não coincidia ainda com o macaco. Ao contrário, era a proto-imagem do homem, a expressão de suas mais altas e fortes emoções, enquanto companheiro compadecente no qual se repete o padecimento do deus, enquanto anunciador da sabedoria que sai do seio mais profundo da natureza, enquanto símbolo da onipotência sexual da natureza, que o grego está acostumado a considerar com reverente assombro. O sátiro era algo sublime e divino: assim devia parecer em especial ao olhar dolorosamente alquebrado do homem dionisíaco (*NT 2007*, 53-4).

Em primeiro lugar, para entender aquilo que Nietzsche está tratando por sátiro, segue um excerto de Henri Bergson e, segundo ele

[...] a comédia é intermediária entre a arte e a vida. Ela não pode ser desprendida como a arte pura. Ao organizar o riso, ela aceita a vida social como um meio natural; chega mesmo a acompanhar uma das impulsões na vida social. E a essa altura volta as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à simples natureza (BERGSON, 1983, p. 80).

Considerando que Nietzsche e Bergson tratam do mesmo assunto, o sátiro é o responsável por encaminhar o homem às suas origens, a sua ligação com a natureza, desconstruindo as construções sociais que o permeiam e contaminam de valores vãos. Há, também, uma crítica de Nietzsche ao romantismo, que idealiza o sátiro como alguém, de certo modo, pueril, próximo do *bom selvagem* de Rousseau. Em verdade ele possuía na representação grega a força e emoções dessa ligação com a natureza e, nesse retorno ocasionado entre o sátiro e o homem dionisíaco, se geraria a “descarga artística da náusea do absurdo” (NT 2007, p. 53).

Ao que parece, a comédia tem um papel importante na construção do homem dionisíaco. Se na tragédia, no herói trágico d’*O Nascimento*, encontra-se a primeira construção acerca do dionisíaco, ele vem acompanhado da comédia em sua composição, já que

A origem da comédia, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época, eram ainda comuns em muitas cidades. A palavra “comédia” é derivada de *Komos*, orgias noturnas nas quais os cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor (BERTHOLD, 2010, p. 120).

Desse modo, há uma ligação presente e necessária entre a comédia e o dionisíaco, que Nietzsche não poderia, e assim cumpriu, desconsiderar. Pode-se assumir agora a relevância que a obra de Aristófanes, não somente como sátiro, mas como ligação com o dionisíaco, teve como fagulha às críticas elaboradas por Nietzsche, em *O Nascimento*, contra as peças eurípidianas.

O **instinto seguro**⁵ e captante de Aristófanes sem dúvida apreendeu o certo quando conjugou, no mesmo sentimento de ódio, o próprio Sócrates, a tragédia de Eurípedes

⁵ Grifo meu, visando destacar, na compreensão de Nietzsche, não críticas construídas por Aristófanes advindas de conclusões racionais, mas um instinto ligado à natureza do sátiro.

e a música dos novos ditirâmbicos, e farejou em todos esses três fenômenos os signos característicos de uma cultura degenerada (NT 2007, pp. 102-103).

Por meio de Aristófanes, Nietzsche parece alicerçar duas de suas principais críticas presentes n’*O nascimento*:

1. Em *As Nuvens*, percebe a figura controversa de Sócrates na sociedade ateniense, diferente da atribuída a ele na tradição filosófica de até então, como patrono da filosofia;
2. Nas *Rãs* enxerga a crítica às tragédias de Eurípedes mostrando-as como representantes e defensoras de uma sociedade decadente que construiu novos valores morais para se autodefender;

E ainda nessa peça, Maria de Fátima Silva, na introdução da sua tradução de *Rãs*, esclarece quanto a música dos novos ditirâmbicos que

Eurípedes, esse, aberto a todas as influências e permissivo a todas as fontes de inspiração, aderiu a padrões heterogêneos, onde composições tradicionais convivem com ritmos populares, num atentado ao sentido tradicional da música trágica (SILVA, 2014, p. 24).

O estudo do *conteúdo* das comédias parece ter levado Nietzsche a compreender as tragédias e a significação delas para a sociedade ateniense daquela época. Esse estudo não é o foco na *Poética* aristotélica, voltada às tragédias quando trata do campo teatral. Para exemplificar essa afirmação, basta ver que nela afirma-se que “Eurípedes, se deixa a desejar quanto à organização do conjunto da obra, revela-se-nos como o mais trágico dos poetas” (*Poética* 1453a25). Assim sendo, pouco importou para Aristóteles os problemas estruturais nas peças de Eurípedes, porque o fundamental é somente o final nefasto dado por ele aos seus personagens.

Pareceria um desatino, num primeiro momento, pôr em conflito dois filósofos, de forma atemporal, separados por vinte e dois séculos, discutindo acerca das tragédias, seus pormenores e autores. No mínimo um grande equívoco, haja visto uma vantagem no aspecto do tempo para Aristóteles. Todavia, na introdução de sua tradução à *Poética*, Paulo Pinheiro detalha o lugar histórico do Filósofo:

É possível, no entanto, que Aristóteles não tenha aprendido o que modernamente se considerou o autêntico sentido da experiência trágica (a sua *dýnamis* poética, o seu

fundamento, como dizemos hoje em dia, dionisíaco e entusiástico) e que ele tenha nos legado apenas o fruto tardio de um vasto conhecimento que provinha das antigas peças do teatro trágico. Como observa Vernant,

“[...] a tragédia surgiu na Grécia, no final do século VI a.C., antes que se tenham passado cem anos ela já tinha silenciado a sua voz; pois quando, no século IV a.C., Aristóteles resolve, em sua *Poética*, estabelecer a teoria da tragédia, ele não compreende mais o que é o homem trágico, que se lhe tornou, por assim dizer, estrangeiro.”⁶ (PINHEIRO, 2017, pp. 10-11).

O detalhe mais importante que devemos reter é que, de certa maneira, Aristóteles e Nietzsche estariam em pé de igualdade naquilo que se trata da construção de uma teoria estética acerca da tragédia. Afinal, Aristóteles nasceu vinte e dois anos após a morte de Sófocles e Eurípedes e setenta e dois de Ésquilo, sua construção é simplesmente teórica porque se dá por meio da leitura dos textos, do mesmo modo que Nietzsche. Já Aristófanes chegou a presenciar o ápice das apresentações das tragédias de Sófocles e Eurípedes e testemunhou o desaparecimento e a falta desses poetas na sociedade ateniense. Vivência jamais experimentada por Aristóteles, cujo estudo se restringiu às peças escritas e não à encenação sob o acompanhamento de seus autores. Resta, agora, a análise de *As Rãs* e *As nuvens* – dramaturgia das quais Nietzsche se utiliza para estruturar seus argumentos acerca de Eurípedes e Sócrates em *O nascimento da tragédia*.

2.2 As comédias basilares

É importante elucidar que o estudo das comédias, *As Nuvens* e *As Rãs*, de Aristófanes, trazem certos entendimentos não tão usuais, que são interpretações de Nietzsche n’*O nascimento*, e que podem levantar dois tipos de questões:

1. Sendo Aristófanes um conservador podemos atribuir isso também a Nietzsche em seus julgamentos acerca das comédias e tragédias?
2. Por qual razão a escolha somente do primeiro período das comédias atenienses e não os outros?

⁶ Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie em Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, p. 21.

Inicialmente, não se pode olvidar que o alvo predileto de Aristófanes em suas comédias era Eurípedes.

Mesmo Aristófanes, com a fertilidade de sua criação, foi um escritor de ideias fixas, como se diz que há autores de um só tema. Eurípedes obcecou-o permanentemente, e não há comédia em que um verso não lhe seja dedicado (MAGALDI, 1963, p. 34).

Claro que essa dedicação era com a intenção de ridicularizar Eurípedes. Se em diversas peças Aristófanes atacava trechos, clichês e até mesmo sua opção de gênero, em *Rãs* há um trabalho mais sério e detalhado, cuja função é colocar lado a lado as peças de Ésquilo e de Eurípedes e verificar aquilo que foi perdido em qualidade das tragédias ao longo do tempo.

Visando ratificar a importância de Aristófanes para a construção do pensamento nietzschiano, o filólogo Bruno Snell, em sua obra *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*, também verificava a problemática em torno das obras de Eurípedes tratada por Nietzsche, porém acreditando que isso se devia porque

Schlegel, portanto - resumamos -, acusa Eurípides de ser realista, racionalista e imoralista, as mesmas acusações feitas por Aristófanes, e é o próprio Schlegel que deixa claramente entender que seu julgamento deriva de Aristófanes. São temas que retornam na obra do jovem Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*. Sob a influência de Schopenhauer e de Wagner, os problemas são levados por Nietzsche a um outro plano e aprofundados; mas o juízo sobre Eurípides revela sua direta derivação, de Schlegel, ainda que Nietzsche poucas vezes o cite com intenção polêmica. E, através de Schlegel, também ele se reporta a Aristófanes (SNELL, 2005, pp. 122-3).

Desnecessário, e além do mais inútil a este trabalho, tentar provar a influência de Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel no pensamento de Nietzsche, já que aquilo que importa da citação acima se encontra no último parágrafo, ou seja, Aristófanes é a base da conclusão de ambos. Complementando a conclusão dessa citação, considerável é que, apesar das outras influências que não devem ser relevadas, a importância de Aristófanes para Nietzsche é incontestável. Todavia essa influência leva a um problema, já que

O ângulo de Aristófanes é o de um moralista, fincado em crenças tradicionais. Os alvos por ele preferidos podem englobar-se na categoria genérica de corruptores: Cléon, dos costumes políticos; Sócrates, da educação da juventude; e Eurípedes, da tragédia, que havia sido o veículo do ardor heroico de um Ésquilo (MAGALDI, 1963, p. 19).

No *Nascimento* se lê a defesa de Nietzsche da cultura presente na época de ouro ateniense, como algo a ser apropriado pela cultura alemã, e a explanação, muito clara, do fim desse período, para que assim se deva evitá-lo. Seguindo as críticas trazidas pelas comédias de Aristófanes, uma das representações desse declínio se encontra também nas tragédias e o ápice dessa decadência situa-se nas peças escritas por Eurípedes, sob influência de Sócrates, assunto a ser esmiuçado na seção que trata das tragédias.

Porém, levar em consideração um tradicionalismo de Aristófanes, por meio da leitura de suas peças desencadearia, por consequência, uma compreensão cujo tradicionalismo estaria também presente em Nietzsche - já que esse dá pertinência à leitura delas - posto que ele acusa as mesmas personalidades, seus modos de agirem e de se expressarem, da mesma maneira que são fartamente encontrados na obra aristofânica. O argumento necessário para evitar maiores polêmicas acerca do assunto é que Nietzsche e Aristófanes estão em perspectivas diferentes. Enquanto o momento influenciava emocionalmente a escrita de Aristófanes, o tempo e lugar favoreceram a Nietzsche para poder registrar uma opinião fundamentada por séculos de observações e comentários, tanto pela tradição filológica quanto filosófica, como se confirma na seguinte citação da obra de Magaldi:

Deve-se lembrar sempre que a posição do comediógrafo está comprometida. Ele foi membro e partidário da aristocracia, que perdeu o poder para os democratas. Julgando os contemporâneos, Aristófanes utilizou como padrões os valores antigos, abandonados pelos atuais dirigentes (MAGALDI, 1963, p. 18).

Desse modo Aristófanes estava sob a influência e o “calor” do momento, enquanto Nietzsche não. Desse modo, um pode ser definido como conservador diante da sua realidade, o outro, no máximo, como observador anacrônico. Quanto à questão da aristocracia, da qual pertencia Aristófanes, isso parece um tema muito caro a Nietzsche. Lançando o olhar mais adiante, pode-se verificar a gênese de um conceito n’*O nascimento* que, talvez posteriormente, tenha sido desenvolvido por Nietzsche em sua obra *Além do bem e do mal*. Encontra-se no capítulo nono todo um tratamento ligado ao tema da aristocracia e a defesa dela como grupo responsável pela criação, orientação e sustentação de um mundo melhor. Basta lembrar de Péricles, governante e defensor da democracia ateniense, e de certo modo seu instaurador⁷, também era um aristocrata.

⁷ Vide *Oração Fúnebre de Péricles*.

Tratando da segunda questão, na qual só o primeiro período das comédias gregas foi escolhido, Nietzsche fez a escolha por Aristófanes de forma pensada, visto o seu posicionamento dentro da história do gênero cômico e sua distinção em comparação aos outros autores de sua época – lembrando que há três divisões dos períodos pelas quais as comédias se fizeram presentes, a saber, antiga, média e nova. As antigas tratavam de problemas sociais e políticos inerentes à época, ridicularizando membros importantes da sociedade, por exemplo. E, desse modo, cumpriram um papel importante na reflexão e conscientização dos espectadores daquela época. No último período, o da comédia nova, tratava-se tão somente dos problemas de âmbito particular dos personagens, Nietzsche vê as semelhanças estruturais entre as tragédias de Eurípedes e nova comédia, representada por Menandro e Filemon,

Essa luta com a morte da tragédia foi travada por EURÍPEDES; aquele gênero tardio de arte é conhecido como *nova comédia ática*. Nela continuou a viver a figura degenerada da tragédia, um monumento a seu penoso e violento passamento (NT 2007, p. 70).

Eurípedes não somente matou a tragédia como influenciou o desvirtuamento da comédia, influenciando não somente nas formas de montagem dos espetáculos da nova comédia, mas também em seu conteúdo voltado aos problemas domésticos dos cidadãos. Restou a Nietzsche defender aquele que tinha domínio do gênero da comédia, Aristófanes, presente tanto nos períodos da comédia antiga quanto da média, da qual faz parte *Rãs*.

2.2.1 *Rãs*

A morte recente de Eurípedes e Sófocles, com menos de um ano de diferença, e a perda da qualidade das tragédias apresentadas desde então, foram motes para Aristófanes escrever a peça *Rãs*. Nessa peça, mostra-se que o personagem que mais sentiu a falta de qualidade que era presente nos autores finados foi o deus do teatro, Dioniso, que se incumbem de resgatar da morte aquele considerado por ele como o melhor trágico de todos os tempos, Eurípedes. Deixando de lado os elementos cômicos da aventura que antecedem a chegada de Dioniso onde se encontravam os poetas trágicos, Aristófanes organiza uma ordem hierárquica desses trágicos, perto do final da peça, quando Ésquilo responde a Plutão⁸ acerca da convocação de certas personalidades da vida ateniense para virem ao mundo dos mortos:

⁸ Deus dos mortos na mitologia grega.

Ésquilo É o que vou fazer. E tu, põe a minha cadeira à guarda do Sófocles. Ele que a vigie e ma reserve, até eu voltar um dia para cá. Porque, em talento, é a ele que eu atribuo o segundo lugar. Mas lembra-te de impedires esse aldrabão [referindo-se a Eurípedes], esse vigarista, esse safado de, nem que seja por acaso, me apanhar o lugar (ARISTÓFANES, 2014, p. 158).

Ésquilo, ao fim da peça, é resgatado do Hades por Dioniso, ao invés de Eurípedes por ter demonstrado seu valor como trágico. O trono que ele ocupava foi passado àquele considerado o melhor após ele, Sófocles. Já a Eurípedes coube um afastamento de qualquer chance de ser valorizado. Ésquilo, inclusive, o trata com vários insultos. Esta ordem hierárquica, da importância dos trágicos, é aquela que se pode encontrar n’*O nascimento*. Todavia é importante ressaltar que nas palestras proferidas por Nietzsche em sua cátedra em Basileia, e editadas como referências anteriores ao *Nascimento*, há uma predileção por Sófocles, haja visto o próprio título de uma delas, *Iniciação à tragédia de Sófocles*. Mas a perspectiva que transcorre no final da peça *Rãs* é exatamente as diferenças entre Ésquilo e Eurípedes.

Um terço da peça, o final, é dedicado ao embate entre esses dois autores intermediado por Dioniso, que dá início ao desafio pedindo aos autores as orações correspondentes aos seus deuses protetores. Ésquilo ora a Deméter e Eurípedes se recusa a seguir o mesmo ritual com o uso de incenso porque tem deuses particulares, no caso Éter. No pedido realizado por cada um deles se pode observar as características distintas desses personagens. Ésquilo pede o seguinte:

Ésquilo Deméter, tu que alimentaste o meu espírito, faz com que eu seja digno dos teus mistérios (ARISTÓFANES, 2014, p. 108).

Deste modo o trágico se põe como responsável por interpretar o sagrado, os desígnios dados pelos deuses aos homens e a reflexão acerca de tais atos.

Dada a espantosa audácia com que Ésquilo coloca o mundo olímpico nos pratos da balança da justiça, devemos ter presente que o heleno profundo dispunha, em seus Mistérios, de um substrato inamovivelmente firme de pensar metafísico e que podia descarregar nos Olímpicos todos os seus acessos cétricos (NT, 2007, p. 63).

O que Nietzsche apresenta é um substrato necessário à tessitura da escrita das tragédias. O papel do Herói Trágico só é possível como luta contra esses mistérios metafísicos. Aristófanes demonstra que a escrita de Eurípedes, em suas peças, cumpria outra função:

Eurípedes Éter que me alimentas, Eixo da minha língua, Inteligência, e vós, narinas de faro penetrante, fazei com que eu consiga refutar com eficácia os argumentos que me surjam pela frente (Aristófanes, 2014, pp. 108-109).

Lê-se nessa citação aquilo demonstrado por Nietzsche como o uso da dialética socrática nas tragédias, algo que faz surgir o diálogo sem uma motivação anterior, sem *pathos*⁹. Seguindo na leitura da peça lemos o personagem Eurípedes justificando o motivo para este novo modelo de escrita:

Eurípedes [...] quando a peça já ia a meio, saía-se com uma dúzia de mastodontes, daquele palavreado de sobrolho e penacho, uns papões de meter medo, desconhecidos dos espectadores (Aristófanes, 2014, p. 111).

Em outras palavras, a erudição de Ésquilo na escrita das suas poesias evitava o entendimento do espetáculo pela assistência. Eurípedes ainda complementa os motivos das novidades propostas por ele em suas peças:

Eurípedes A seguir, desde os primeiros versos não deixava ninguém de braços cruzados. No meu teatro, falava a mulher, e o escravo não lhe ficava atrás, o patrão, a moça e a velha.

Ésquilo E não era a morte o que tu estavas a pedir por tal atrevimento?

Eurípedes Ora essa! Fazia-o simplesmente em nome da democracia (Aristófanes, 2014, p. 112).

N' *O Nascimento* Nietzsche discorre em referência a esse trecho:

O mérito que Eurípedes atribui a si mesmo em *As rãs* aristofanescas, o de ter libertado com os seus remédios caseiros a arte trágica de pomposa obesidade, isto é algo que se pode perceber acima de tudo em seus heróis trágicos. No essencial, o espectador via ou ouvia agora o seu duplo no palco eurípediano e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem. Mas o caso não ficou somente nessa alegria: cada pessoa por si só aprendeu a exprimir-se com Eurípedes e, ao competir com Ésquilo no concurso,

⁹ Esse conceito será descrito e detalhado na seção 3, Tragédias.

ele próprio se gaba de que agora, por seu intermédio, o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar consequências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticações. Graças a essa transformação da linguagem pública, ele tornou possível, no todo, a comédia nova (NT, 2007, p. 71).

Esse excerto demonstra a adoção de Nietzsche da visão de Aristófanes acerca de Eurípedes quase como se ele apresentasse um verdadeiro testemunho histórico acerca desse autor em sua peça. E percebe a compatibilidade do pensamento socrático com suas peças, naquilo que se refere não somente ao uso da argumentação, mas como destituição do ideal trágico para um tratamento do corriqueiro, do cotidiano, dos conflitos mundanos acerca do conhecimento, que podemos encontrar em grau mais elevado no Sócrates das obras de Platão. Não podemos esquecer que essas características também foram adotadas por influência nas comédias.

No final da peça - após ironias e gracejos quanto a escrita de cada um dos autores - Aristófanes ainda afirma, por meio do coro, a escolha de Ésquilo como o melhor trágico de todos, retirando-o dos Hades para voltar a escrever no mundo dos vivos. O trono que ocupava nessa região da morte será ocupado por Sófocles até o seu retorno. O coro vai concordar com a escolha de Dioniso pelos seguintes motivos:

Coro	Abençoado quem tem miolo! Não faltam razões para afirmá-lo. Este aqui, por exemplo, que deu provas de bom senso, vai voltar para casa, para bem dos seus compatriotas, para bem da família e dos amigos, por ser um tipo com cabeça. É sensato não ficar sentado ao paleio com o Sócrates, à margem da arte, indiferente ao que há de melhor no gênero trágico. Porque perder tempo com paleio fiado e com tretas para boi dormir, é de quem não tem juízo (Aristófanes, 2014, p. 157).
------	---

Ao final dessa citação se encontra o cerne da problemática desenvolvida por Nietzsche acerca da morte da tragédia, a influência de Sócrates em sua escrita. Na seção 4 essa perspectiva será aprofundada. Por ora, é importante ressaltar, novamente, a importância das peças de Aristófanes no desenvolvimento da argumentação nietzschiana. Para isso, apresenta-se mais um exemplo dessa influência na peça *As Nuvens*.

2.2.2 *As nuvens*

Aristófanes acompanhou as principais mudanças ocorridas no mundo grego em sua época. O registro da passagem entre o mundo anterior, defendido por ele, e uma nova

organização social, incluindo a revisão e modificação dos valores antigos, é a razão da escrita de *As Nuvens*. A passagem de um período ao outro encontramos na história da Filosofia na divisão entre pré-socráticos e Sócrates. A explicação dessa divisão decorre do fato de Heráclito, Parmênides e Tales de Mileto se debruçarem na busca pelo entendimento do mundo natural, enquanto Sócrates se dedicou ao mundo dos valores e da ética, problema principal da Atenas em sua época, levando-o a ser denominado, por seus métodos e esforços, o patrono da Filosofia.

Importante lembrar como preparação para a leitura de *As Nuvens* que, nas obras de Platão, os inimigos declarados de Sócrates eram os Sofistas. Os outros interlocutores não tinham esse peso. Na escrita platônica tinham por função principal tão somente apresentar e contra-argumentar suas definições para serem questionadas até a insustentabilidade, dentro da estrutura da retórica socrática. Tudo isso rui com a peça de Aristófanes e, também, em Nietzsche n' *O Nascimento*, que assumi esse novo ponto de vista sobre Sócrates de modo incontestável.

O personagem Estrepisíades está tremendo endividado devido ao seu filho Fidípides, que vive uma vida de esbanjamento nas corridas de cavalos. Ele vislumbra que a solução venha da casa de seu vizinho, Sócrates e apresenta a seguinte descrição:

ESTREPSÍADES

(Declamando.) De almas sábias é aquilo um "pensatório". . . Lá moram homens que, quando falam do céu, querem convencer de que é um abafador, que está ao nosso redor, e nós. . . somos os carvões! Se a gente lhes der algum dinheiro, eles ensinam a vencer com discursos nas causas justas e injustas (ARISTÓFANES, 1980, p. 5).

A interpretação de Sócrates apresentada pelo personagem de Aristófanes é a mesma característica pertinente aos Sofistas, ou seja, de ensinar a argumentar recebendo dinheiro em desapego com a justiça ou injustiça oriundas dos ensinamentos. E desse ensinamento do rompimento com o ético, Estrepisíades quer o ingresso de seu filho como discípulo de Sócrates visando a resolução dos seus problemas financeiros por meio da aprendizagem sofística. Como a ideia é rejeitada pelo filho, o pai decide ingressar em seu lugar.

Após bater à porta da casa de Sócrates, Estrepisíades é recebido por um discípulo que o conduz à presença do Filósofo. Este é encontrado pendurado num cesto e de lá mantém um diálogo expondo a crença em deuses próprios e, principalmente naquilo que dá nome à peça, a crença no poder das nuvens.

SÓCRATES

De modo algum! São as Nuvens celestes, deusas grandiosas dos homens ociosos. São elas que nos proporcionam pensamento, argumentação e entendimento, narrativas mirabolantes e circunlóquios e a arte de impressionar e de fascinar (ARISTÓFANES, 1980, p. 15).

Portanto aquilo que é demonstrado por Aristófanes é uma preocupação com o entendimento da natureza que se pensava inexistente nesse período, posterior aos pré-socráticos. E a partir da segunda linha do excerto o personagem de Sócrates assume não somente as características próprias aos Sofistas, mas aquilo de maior interesse para esta dissertação, os conceitos de Sócrates que os ligam diretamente ao conteúdo das peças de Eurípedes.

3 A tragédia

Os dois termos que fundamentam a estética nietzschiana n' *O nascimento* são o apolíneo e o dionisíaco. A abordagem aqui pretendida é mais geral, porque o intuito desta dissertação não é se aprofundar nesses temas tão debatidos e tratados. Desse modo, a característica do apolíneo que importa é a representação do individual, na arte teatral ligado à produção do belo. Somente por meio dessa possibilidade haverá um resultado que, mesmo se tratando de uma arte coletiva, necessita de um dramaturgo, diretor, encenador, cenógrafo, iluminador etc. Um processo de organização oriundo e característico de um artista que visa a produção de uma obra de arte. Já a característica do dionisíaco é inerente ao coletivo, representação do Uno primordial, a ligação de todos os homens com eles mesmos. Uma expressão fundamental porque liga a arte com a essência de todos os homens, mas é selvagem e convulsiva em sua natureza. Dessa maneira, uma expressão artística só pode ser verdadeira se for dionisíaca, mas para que possa ser possível, e se torne concreta, necessita do apolíneo.

A tragédia, assim como outras expressões artísticas performáticas como a dança e a música, num certo sentido¹⁰, tem dois momentos específicos, a escrita e a representação. Portanto a tragédia é uma escrita pensada no possível efeito que causará sobre um público com reações indeterminadas, dado o subjetivismo como característica das artes performáticas. Esse ato, de pensar a escrita, é aquilo que se pode denominar por domínio apolíneo da *forma*.

¹⁰ Importante lembrar que a execução musical, principalmente na leitura de uma partitura, demanda uma catalização e interpretação do músico quando ocorre sua performance junto a uma plateia.

Para poder abordar a necessidade do trânsito do teatro por essas duas características, apolíneas e dionisíacas, isso precisa ficar o mais claro possível porque na análise proposta por Nietzsche n’*O nascimento* ele se expressa, por vezes de maneira simultânea, acerca delas. Assim sendo, para poder compreender se a questão está relacionada à *forma* ou ao *conteúdo*, recorreremos ao dramaturgo e professor aposentado de estética, já falecido, da Universidade Federal de Pernambuco. Nesse período Ariano Suassuna escreve a obra *Iniciação à Estética* e será por meio dela o modo de entendimento do caráter apolíneo, da *forma*.

3.1 Apolíneo

Por meio da obra de Suassuna, pode-se encontrar uma base comum, que liga todas as áreas artísticas, com a apresentação dos três campos essenciais existentes na realização de quaisquer obras de arte:

[...] para entendermos bem a verdadeira natureza das regras de Arte, temos de verificar que a criação artística, una em si mesma, reparte-se, porém, por três campos, três momentos de importância crescente: o campo do *ofício*, o da *técnica* e o da *forma*, este último tomado no sentido filosófico e que é estreitamente ligado à imaginação criadora (SUASSUNA, 2008, p. 261).

O *ofício* representa o conhecimento básico que se tem no tratamento da arte a ser desenvolvida. No caso da pintura seria o conhecimento do material usado na confecção das telas, quais as bisnagas de cores e o resultado das suas misturas, que tipo de pincel se deve utilizar para cada finalidade. Claro que o simples conhecimento desses princípios não fará que alguém se torne um pintor, existirá a necessidade de que haja um desenvolvimento no exercício da expressão artística, dentro das regras que farão com que uma tela se transforme naquilo que o pintor quer. Isso um artista só conseguirá com o desenvolvimento da *técnica*. Por meio dela haverá o desenvolvimento individual, por meio de uma série de práticas a serem seguidas, para se conseguir o domínio e a possibilidade de um artista ser bem-sucedido em sua arte. O modo de segurar um pincel ou, se posicionar frente àquilo que se deseja retratar, como captar a nuance da luz, são exemplos da *técnica*. Portanto, ela não se caracteriza por uma liberdade absoluta ou um conceito artístico, porque isso caberá à *forma*. Sobre esse conhecimento, descreve assim Suassuna, “... *forma* não significa a aparência exterior de que se reveste o conteúdo, mas sim o

princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do ser” (SUASSUNA, 2008, p. 266). E esclarece ainda que,

[...] no *ofício* e na *técnica* está tudo o que, numa Arte, pode ser ensinado, tudo aquilo que é governado pelas vias certas e determinadas da Arte, coisa indispensável ao iniciante, mas que, no máximo, forma um bom artesão. Mas o terceiro campo, o da *forma*, governado pela regra única e soberana da imaginação criadora, é o que fará o artista, imprimindo indelevelmente sua marca peculiar e original à sua obra (SUASSUNA, 2008, p. 267).

Portanto a *forma* é o resultado final de uma obra. Ela pode ser revolucionária, como vemos nos grandes gênios da arte, porque esses artistas são capazes de impor um novo estilo, ou paradigma, capaz de influenciar uma geração de artistas. Nas artes performáticas, e principalmente no teatro, por serem artes coletivas, encontram-se diversos profissionais que possuem seus conhecimentos dentro dos campos delimitados por Suassuna. Um iluminador, cenógrafo, ator ou diretor, por exemplo, têm conhecimento pleno do *ofício* e da *técnica* das suas artes. Porém o domínio da *forma* não caberá somente ao resultado advindo dos profissionais que dominam a *técnica*, mas também da criação sobre a trama a ser encenada, que em grande parte da história do teatro coube à parte escrita. Esses profissionais que conhecemos hoje por dramaturgos, tratam-se dos poetas que Aristóteles categorizou em sua obra *Poética* como aqueles que escrevem as tragédias e as comédias. Será um desses dois gêneros teatrais, por exemplo, que determinam a *forma* daquilo que será realizado pelos artistas que dominam o *ofício* e a *técnica* da arte teatral, dentro do paradigma que nós conhecemos, mais usualmente no trato com a arte, por estilo. Portanto, se podemos organizar uma hierarquia entre esses campos da arte, ela será descrita da seguinte forma:

Forma → *técnica* → *ofício*

Ou ainda,

Forma → *ofício* → *técnica*

Como vemos, será a *forma* que determinará o paradigma ou estilo que influenciará o desenvolvimento e as características presentes tanto na *técnica* quanto no *ofício* do teatro, e essa

forma é conhecida contemporaneamente como dramaturgia¹¹. Mesmo nos dias de hoje, seja ela escrita ou não, criada coletivamente ou individualmente, não podemos afirmar, diante do que foi exposto, que ela não seja o fundamental e principal elemento para uma encenação teatral. É sobre essa dramaturgia, que é a *forma* do teatro, e em nosso caso especificamente da tragédia, que na obra *O Nascimento* é dado o nome de *apolíneo*. Nietzsche não se preocupa nessa obra em tratar dessa característica com grande profundidade, o apolíneo é exemplificado ao final d'*O nascimento*, pelas óperas de Wagner.

Em outras palavras, optando por uma explicação mais radical, o apolíneo estaria ligado ao ofício artístico enquanto o dionisíaco ao conteúdo e por consequência à fruição da obra de arte por um público. E, isso sim, pode-se estender a qualquer modo de expressão artística ou obra de arte. Portanto, pouco importa ter aprendido e conseguir dominar uma arte, caso ela não tenha interação com o seu público ela não possui aquilo que é o dionisíaco para Nietzsche.

O nascimento da tragédia, dado que aborda de modo mais concentrado o dionisíaco, é uma obra acerca do conteúdo das obras de arte, das tragédias de maneira mais específica e, por conclusão, não é uma obra voltada para leigos, como um manual de como se deve escrever uma tragédia. Mas uma obra que se volta, na maioria das vezes, às questões ligadas à fruição e de sua função como arte. Importante destacar que isso não quer dizer que a obra de arte deve caminhar no sentido de se tornar utilitária¹². É importante salientar que Nietzsche tem uma preocupação ética, por vezes questionável, ligada ao sujeito, e não à moral relacionada ao indivíduo e suas regras na sociedade. O dionisíaco é ligado à natureza do homem, com sua imponderabilidade e fado, eis a busca de Nietzsche na sua obra acerca da tragédia, trazer a reflexão do conteúdo escrito por um trágico que se ligará às possibilidades de fruição do público e as derivações decorrentes desse afeto.

3.2 Dionisíaco

O fato d' *O nascimento* não ser uma obra para leigos, já que não trata dos pormenores do ofício de um artista, mas daquilo que deve conter sua obra, é que se apresenta como uma das dificuldades na leitura pelo viés teatral. A análise de Nietzsche acerca das tragédias não é a de

¹¹ Importante ressaltar que esse termo é conceituado por Aristóteles em sua *Poética*, com o sentido de tessitura da trama.

¹² Modelo de pensamento, presente nos filósofos liberais Jeremy Bentham e Stuart Mill, em cujo homem deve ter suas ações regulamentadas dentro da sociedade visando fins harmoniosos em seus preceitos.

um simples espectador. Possivelmente estão somadas a experiência de assistir às encenações das peças de Wagner e as leituras feitas como filólogo das peças gregas. Mas,

não é para assistir como simples espectador que Nietzsche vai sentar-se no anfiteatro da *tragédia grega*. Não que o espetáculo como tal não o seduza nem lhe apraza. Mas o sentido de seu olhar não se esgota unicamente no jogo da sucessão de episódios e incidentes que forma, como enredo e narração, a superfície aparential da encenação dramática. Tampouco a mera visão do mito trágico lhe basta. A sua mira está além. Busca dar-se em *representação* os atos originais e constitutivos do fenômeno trágico (GUINSBURG, 2001, pp. 56-57).

Algumas impressões se podem tirar da análise de um dos tradutores para o português da obra de Nietzsche, Jacó Guinsburg. Mostra-se Nietzsche fundamentalmente ligado ao conteúdo daquilo que era apresentado como tragédia e, como necessidade disso, desenvolve uma busca pelas origens da tragédia, como fórmula para o resgate de sua importância. Guinsburg complementa afirmando que Nietzsche,

Por isso mesmo não se satisfaz com a contemplação passiva e julga indispensável descer à *orkhestra* para integrar o coro visionário. Tenta ver aí o que este vê, durante a sua atuação ritual e cênico-oracular, na medida em que aspira discernir em sua proto-manifestação o próprio ser daquilo que se faz visão, que se deixa ver (GUINSBURG, 2001, p. 57).

Nietzsche defende a proto-manifestação daquilo que se tornaria posteriormente tragédia, ainda ligada à natureza humana, “na qual os ferrolhos da cultura ainda continuavam inviolados” (NT 2007, p. 54). Depreende-se que a busca por uma cultura não convencional, inata do homem, estaria presente nos primórdios dos coros das tragédias. “[...] o coro é pois, literalmente, a mais alta expressão da *natureza* e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças de oráculo e de sabedoria; como *compadecente* ele é ao mesmo tempo o *sábio* que, do coração ao mundo, enuncia a verdade” (NT 2007, p. 58). O coro é aquele que tem compaixão, não se atendo a conceitos moralizantes, mas extraindo uma sabedoria presente na natureza, na ligação natural entre todos os homens, naquilo chamado por Nietzsche por Uno Primordial.

Eis o conceito de dionisíaco que nos serve para abordar a arte teatral.

3.3 A tragédia em Nietzsche e Aristóteles

Somando-se as informações citadas anteriormente fica mais compreensível a definição de tragédia nietzschiana, quando

Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo. Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, do mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama. Esse substrato da tragédia irradia, em várias descargas consecutivas, a visão do drama, que é no todo uma aparição do sonho e, nessa medida, uma natureza épica, mas que, de outro lado, como objetivação de estados dionisíacos, representa não a redenção apolínea na aparência, porém o contrário, o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial (NT 2007, pp. 57-58).

Portanto, só por meio do apolíneo, da ordem criada por alguém individualmente é que se pode transmitir o dionisíaco, compreendido

como poderes artísticos que, *sem a mediação do artista humano*, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (NT 2007, p. 29).

Considerando, portanto, que ao coro cabe essa representação do dionisíaco, inclusive incitando ao diálogo e como fiel representante, revela-se aquilo que Nietzsche definiu como verdadeiro drama, não como o gênero teatral que se desenvolveu posteriormente à tragédia, mas no sentido da escrita da trama teatral. A definição de tragédia para Nietzsche difere completamente da de Aristóteles.

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (*Poética*, 1449b20-25).

A primeira análise da comparação, que se pode fazer entre a definição de tragédia de Nietzsche e Aristóteles, é que no primeiro se invoca uma metafísica ligada ao dionisíaco, que tenta explicar o conteúdo necessário às tragédias. Enquanto no Filósofo vemos a preocupação com a forma da construção da tragédia, viés muito mais apolíneo. Essa circunstância que pareceria, num primeiro momento, um ponto negativo em Nietzsche, já que o desenvolvimento

das premissas que explicam suas definições de tragédia se assentam numa metafísica, em verdade torna-se positivo porque demanda um estudo, demonstrando que Nietzsche se utilizou das peças escritas para dar assentamento à sua definição de tragédia, esmiuçando-as. Aristóteles utiliza de uma exemplificação geral, citando um detalhe ou passagem mais característico dos poetas, daí a explicação que seu foco represente o título da sua obra, a poética. Portanto, para compreender as duas definições de tragédia, seus acertos e contradições, o mais adequado será por meio do estudo dos textos.

Há dois níveis de análises que podemos fazer entre as definições dos dois filósofos:

1 – Aquelas apresentadas de modo direto, cuja crítica está escrita nas obras da juventude de Nietzsche e nos auxiliam na compreensão daquilo que se apresenta n’*O nascimento*;

2 - E as de modo indireto, que surgem da análise da relação entre as definições nietzschianas e o estudo das obras trágicas que, por serem obras de arte subjetivas, são passíveis de diversas interpretações. E, conseqüentemente, somente isso poderia ser feito nesta dissertação, interpretações.

Será por meio desse último modo que se dará início às nossas comparações entre as definições de tragédia, fundamentalmente porque serão delas que surgirão as diferenças que darão suporte ao entendimento das críticas de modo direto.

3.4 Sófocles

N’*O nascimento* Nietzsche aborda, quando trata das tragédias gregas, os três autores tomados por base daquilo que se descreveu na seção da comédia, Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Feito isso elege uma obra como representante da expressão artística de cada um deles, com exceção de Eurípedes cujo contexto é o geral das suas obras. Na mesma sequência dos autores, *Édipo Rei* e *Prometeu Acorrentado*. A opção por *Medéia* como representação da escrita de Eurípedes neste estudo, tem a justificativa na seção como o mesmo nome. Este estudo se deu, fundamentalmente, pela busca do dionisíaco, que esteve presente nos palcos gregos “[...] até Eurípedes, deixou Dioniso de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dioniso (NT, 2007, p. 66)”. Logo pelo exemplo de *Medeia*, não se encontra

somente o desaparecimento de Dioniso, mas uma reflexão que construiu não somente todo o embate estético quanto ao conceito de tragédia, mas que parece ter construído o pilar do qual se derivou a gênese do filósofo Nietzsche.

Como vimos anteriormente, na seção da comédia, Nietzsche segue a hierarquia apresentada por Aristófanes em *Rãs*, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, mas deixa a predileção por Sófocles e seu *Édipo* transparecer. Isto se comprova por algumas das preleções apresentadas em sua cátedra na Universidade da Basileia e compiladas sob o título *Introdução à tragédia de Sófocles*, livro no qual podemos ver seu conceito acerca dos três autores,

A diferença mais rigorosa entre eles está expressa na frase de Sófocles: Ésquilo faz o melhor, sem o saber. Nisso está expresso o julgamento segundo o qual o próprio Sófocles, conscientemente, sucede a Ésquilo, enquanto pelo mesmo motivo Eurípedes se contrapõe a ele. Sófocles caminha para além da trilha de Ésquilo: até então, era o instinto artístico da tragédia que a impulsionava; agora é o pensamento. Mas em Sófocles o pensamento no seu todo ainda está em concordância com o instinto; já em Eurípedes ele torna-se destrutivo em relação ao instinto (*IT*, 2006, p. 34).

Sófocles, portanto, encontra-se entre duas tendências de trágicos, entre aquela que fundamenta sua criação pelo instinto e a outra que prioriza o uso do pensamento. E parece ser esse o motivo para que Nietzsche trate desse trágico, primeiramente em relação aos outros, n’*O nascimento*.

As lendas e histórias antigas geralmente servem de base à escrita das tragédias. Isso ocorria na Grécia, com Shakespeare, nas óperas de Wagner cuja influência das lendas germânicas se pode perceber em seu período maduro e se pode estender isso como fonte de inspiração aos autores da contemporaneidade, que pode acontecer por meio dos jornais, como para o jornalista e dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues. *Édipo Rei* é uma dessas lendas que recebeu o tratamento da escrita de Sófocles.

A peça tem o seguinte enredo: como rei de Tebas, Édipo, em diálogo com o Sacerdote, relata ao público que enviou seu cunhado, Creon¹³ Menécio, ao Templo de Delfos para que verificasse o motivo da maldição que paira sobre a sua cidade. No retorno Creon traz novamente à tona a previsão dada ao antigo rei, Laio. Nessa previsão, Laio seria assassinado por seu próprio filho e este, depois do crime, assumiria seu trono e se casaria com sua mulher, ou seja, a mãe dele. A trama trágica da peça se realiza na descoberta paulatina de Édipo, do cumprimento do seu desafortunado destino como filho de Laio. Édipo, em suas falas iniciais, transparece todo o

¹³ Aqui aparece a variação do nome explicada anteriormente em outra nota de rodapé, de que Creon e Creonte são a mesma pessoa, tio e cunhado de Édipo, variando conforme a opção dos tradutores.

sofrimento por ver seu reino em desgraça e seu senso de coletividade e respeito para com o outro faz dele alguém muito querido pelo povo. Em seu enfrentamento com seu destino cruel se mantém firme. A consciência da sua transformação de benfeitor da cidade, desde o enfrentamento com a esfinge, para o causador de todas as desgraças devido aos atos cometidos inconscientemente por ele, parece lhe trazer uma dor que só não é maior que o suicídio da sua esposa e mãe. O único gesto de revolta, que na verdade é muito mais um gesto de desafio aos deuses, é a quebra do destino dado a ele já que certamente todos os acontecimentos deveriam levá-lo inevitavelmente ao suicídio, mas ele recusa sua morte e fura seus olhos com a presilha de ouro das vestes de sua mãe-esposa. Para, daí em frente, vagar sem destino pelo mundo acompanhado por sua filha, jornada essa desenvolvida em *Édipo em Colono*.

3.5 A natureza épica

Para poder fruir, lendo ou assistindo a *Édipo Rei*, há dois caminhos. Conhecer previamente a lenda, como o povo grego que conhecia as causas da maldição do pai de Édipo, as perguntas dadas a ele pela Esfinge - elementos que não estão presentes na peça e aumentam a riqueza de informações -, ou passar por outro caminho, que é do desconhecimento da lenda em sua plenitude. Isso não compromete a qualidade da peça, porque há a característica da natureza épica, definida por Nietzsche como um dos elementos necessários para a Tragédia. Anatol Rosenfeld, em sua obra *O teatro épico*, explica esse gênero por meio de suas características.

A estória *foi* assim. Ela já aconteceu – a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é “ele” e em geral não “eu”. Isso cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado. Mesmo quando o narrador usa o pronome “eu” para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito (ROSENFELD, 2014, p. 25)

Na peça de Sófocles são diversos os enviados que, estando na presença de Édipo, narram os fatos pretéritos.

Creon Escutarás tal qual ouvi do deus.
Sem circunlóquio, Foibos¹⁴, pleniluz,

¹⁴ Fobos, na mitologia grega é filho de Ares e Afrodite. Irmão gêmeo de Deimos, simboliza o temor e acompanha Ares nos campos de batalha, injetando nos corações dos inimigos a covardia e o medo que os fazia fugir.

	mandou-nos expulsar o miasma. Aqui cresceu, e há de crescer, se não ceifado.
Édipo	Como nos depurarmos? Qual desgraça?
Creon	Caçar o réu, pagar com morte o morto: que escarcéu faz na pólis este sangue!
Édipo	Quem teve azar da sorte, o deus indica?
Creon	Em tempo idos, Laio mandava aqui, antes de começar o teu reinado.
Édipo	Sei por ouvir dizer; jamais o vi.
Creon	Assassinado. O deus profere claro: punir – não importa quem! – os matadores (SÓFOCLES, 2012, p. 42-43).

Neste momento Creon retorna ao palácio onde está Édipo e narra o encontro com o deus Foibos e traz a afirmação de que todas as desgraças que recaem sobre Tebas se devem à presença naquela terra do assassino de Laio. O conhecedor do mito, no caso o povo grego, sabe que o matador é Édipo e quer sofrer com ele as injustiças do destino assistindo a tragédia. Quem desconhece o assunto, e assiste a *Édipo Rei* pela primeira vez, consegue elaborar pela narrativa do pretérito os fatos e se localizar diante das ações que se desenrolam em cena.

Isso difere completamente da afirmação de tragédia de Aristóteles, afinal para ele a tragédia é uma “mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração” (*Poética*, 1449b25). Para analisar esse trecho devemos resgatar o conceito de mimese para o Filósofo:

a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas (*Poética*, 1448b5).

Depreende-se do trecho acima que mimeses é imitação. Para Aristóteles, portanto, a imitação não pode se realizar por meio da narração, mas somente por meio da ação. Vê-se a contradição dessa afirmação, mais uma vez, no seguinte excerto extraído de uma parte ao final de *Édipo*.

Arauto	Foi ela versus ela. Mas os olhos não presenciaram o ato mais doído. Tanto quanto a memória me permita,
--------	--

Conhecerás seu triste padecer:
 tão logo ultrapassou o umbral do tálamo,
 jogou-se ao leito a dama enfurecida,
 repuxando – ambidestra, a própria coma.
 Entrou, por dentro aferrolhou a câmara,
 Chamando Laio, apenas um cadáver.
 E recordava a gravidez: dali
 proviera a morte dele e a gestação
 de sua degenerada descendência.
 Chorava o leito em que gerara em dobro:
 nato do esposo o esposo; de seu filho,
 filhos. Não sei como ela faleceu.
 Urrando o rei entrou e não pudemos
 testemunhar o perfazer da morte;
 mirávamos os giros de seus passos.
 No vai-e-vem, demanda a própria espada
 e a esposa não esposa, dupla seara
 maternal, dele e de seus filhos todos.
 Ao transtornado, um demo a indica, e não
 qualquer de nós estávamos presentes.
 Com grito horrível, como se o puxassem,
 arremessou-se contra as portas duplas
 e entrou, forçando os gonzos dos encaixes.
 Ali, suspensa, a vimos, nossa rainha,
 pela rosca da corda estrangulada.
 Urro brutal à frente, o rei desata
 o laço aéreo. A pobre então repousa
 e um espetáculo terrível se arma.
 Ele arrancou das vestes de Jocasta
 os fechos de ouro com que se adornava,
 e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos
 golpeou. Gritava então que não veriam
 o mal causado nem o mal sofrido,
 mas o porvir-negror veriam quem não
 deviam, sem conhecer quem lhes faltava.
 Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras,
 golpeava repetidamente os olhos.
 Pupilas rubras banham sua barba.
 Não era um gotejar sanguíneo, mas
 um chover de granizos-melanina.
 O mal rompeu da dupla, e não de um único;
 o mal uniu os dois maritalmente.
 O júbilo de antanho fora um júbilo
 veras. Agora, choro, ruína, Tânatos,
 vergonha, afronta, quanto se nomeie
 da catástrofe, tudo está presente! (SÓFOCLES, 2012, pp. 100-101)

Todos os acontecimentos finais da peça, todo o momento enfático¹⁵, não foram realizados por meio de ações, mas por meio de uma narrativa, de um fato pretérito. Dentre os conflitos de modo indireto tratados nesta subseção outro surge entre Nietzsche e Aristóteles, quanto à compreensão do papel do herói trágico. Utilizando o personagem de Édipo para esse fim, Nietzsche, escrevendo sobre Sófocles, afirma

¹⁵ Um momento enfático, em direção teatral, é aquele mais importante de um espetáculo assistido e que o representará, que estará presente na memória do público quando lembrar a peça.

que o poeta, na medida em que é ao mesmo tempo um pensador religioso, nos quer dizer: como poeta, ele nos mostra primeiro um nó processual prodigiosamente atado, que o juiz lentamente, laço por laço, desfaz, para a sua própria perdição; a autêntica alegria helênica por tal desatamento dialético é tão grande que, por esse meio, um sopro de serenojovialidade superior se propaga sobre a obra inteira, o qual apara toda a parte as pontas dos horríveis pressupostos daquele processo (NT, 2007, p. 61).

A cada descoberta de Édipo, conforme os laços de sua vida vão se desamarrando e ele vai descobrindo seu triste destino, as atitudes que vão destrinchando sua personalidade, levam à representação da virtude presente no povo helênico, a serenojovialidade diante das descobertas, percebido pela passividade de Édipo perante o desenrolar fático. Nietzsche complementa mais adiante.

Em *Édipo em Colono* nos deparamos com essa mesma serenojovialidade, porém elevada a uma transfiguração infinita; em face do velho, atingido pelo excesso de desgraça, que, a tudo quanto lhe advém, é abandonado como puro *sofredor* – ergue-se a serenojovialidade sobreterrena, que baixa das esferas divinas e nos dá a entender que o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança a sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida, enquanto que a sua busca e empenho conscientes apenas o conduziram à passividade (NT, 2007, p. 61).

Nesses termos, Édipo é um herói exatamente por sua passividade, por manter sua serenojovialidade frente ao destino. Aristóteles compreende de outra maneira,

Reviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações, e esta deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário; como ocorre no *Édipo*: o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso (*Poética*, 1452a20-25).

A passagem da qual Aristóteles se refere é a da chegada do Mensageiro vindo de Corinto e sua recepção por Jocasta. A mensagem que ele traz é da morte do pai adotivo de Édipo e o chamado para que ele assuma, devido a isso, o reino. Todavia esse personagem traz com ele a última revelação para esclarecer toda a verdade acerca da origem de Édipo, já que foi esse mensageiro quem recebeu das mãos do servidor de Laio o menino com os pés perfurados e condenado à morte por seu pai. Há, portanto, toda uma narrativa dada no pretérito, como se lê,

Édipo

Fui dom comprado ou fui dom do acaso?

- Mensageiro Te achei no estreito escuro do Citero.
- Édipo Com qual escopo andavas por ali?
- Mensageiro Do rebanho montês me encarregava.
- Édipo Eras pastor e pala paga erravas?
- Mensageiro Teu salvador – diria – àquela altura.
- Édipo Quando me ergueste, eu tinha alguma dor?
- Mensageiro Teus pés dão, por si sós, um testemunho.
- Édipo Por que recordas esse mal remoto?
- Mensageiro Livrei teus pés, furados nos extremos.
- Édipo Infâmia que me avilta desde o berço.
- Mensageiro Fortuna assina no teu nome a sina (SÓFOCLES, 2012, pp. 87-88).

Encontra-se mais uma vez uma narrativa, ou uma característica épica dentro da tragédia, seguindo as definições nietzschianas, que faz as ações progredirem e ocorrerem desdobramentos no âmbito das narrativas. Não há uma inversão das ações, ou reviravolta, como propunha Aristóteles. Para o Filósofo tudo se restringe à imitação, “visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação” (*Poética*, 1448a). A imitação que se torna ação é a base de construção para Aristóteles, ele só compreende os personagens em cena imitando alguém, numa retórica que vai se construindo automaticamente por imitação de algo ou alguém. Desse modo, Édipo é uma imitação de um caráter elevado simplesmente reproduzido por Sófocles na escrita da sua tragédia e posteriormente encenada. Esse problema é uma das principais críticas realizadas por Nietzsche, e agora de modo direto, na *Introdução à tragédia de Sófocles*.

Logo na introdução à tradução, o professor Ernani Chaves, escreve um exemplo dos argumentos utilizados por Nietzsche para refutar Aristóteles, “no §4 <do Nascimento da Tragédia> Nietzsche deduz um aspecto decisivo de sua teoria de tragédia, qual seja, o da importância do *pathos* e não da ‘ação’, como queria Aristóteles” (*IT*, 2006, p. 12). Por *pathos* deve-se compreender o modo pelo qual somos afetados de modo passional. Uma passividade instigadora da ação. Aquilo que Nietzsche pressupõe é que deve existir algo para que ocorra uma ação cênica. “Assim surgia entre *pathos* e ação uma relação altamente tensa, tal como aquela entre efeito e causa: a ação acontecia apenas para esclarecer o *pathos*” (*IT*, 2006, p. 28).

Portanto não são as ações de Édipo, na peça de Sófocles, por exemplo, que vão revelando o *pathos*, mas ele existe anteriormente à ação, como forma, em verdade, para criar as ações.

O *pathos* é tratado por Nietzsche como oposição à ação e ela deixando de existir como se compreendia em Aristóteles, como o elemento primaz do conteúdo trágico. A construção do *pathos* ocorre advindo do mundo, como estímulo e justificativa à vida humana. E, dessa forma, pode-se ler esse estabelecimento tão presente nas tragédias em exemplos como em *Édipo Rei*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakespeare e *Incêndios*, de Wajdi Mouawad, século III a.C., século XVII e XXI sequencialmente. Nessas peças há o mesmo tratamento ligado à temática da tragédia em sua relação com a vida, alimentada pelas circunstâncias externas, responsáveis por despertar o *pathos* e daí então a elaboração das ações.

Até este ponto, pode-se afirmar que estão presentes, de modo indireto, no pensamento de Nietzsche o seguinte acerca das tragédias:

- 1 – A importância dos elementos épicos, ou narrativos, no desenvolvimento da trama trágica;
- 2 – A passividade, advinda da serenojovialidade, como marca do herói trágico.

Já como modo direto se viu:

- 1 – A hierarquização do *pathos* sobre a ação;
- 2- Por consequência a detecção da presença de uma estética apolínea em Aristóteles, mais preocupado com a forma da escrita da tragédia e relevando o dionisíaco, a força do conteúdo trágico, defendido como fundamental por Nietzsche n' *O nascimento*.

O realce dado às diferenças na conceituação das tragédias gregas entre Nietzsche e Aristóteles, mais do que invalidar os conceitos desse último, permitem na verdade, apurar a sua importância nas reflexões estéticas presentes n' *O nascimento*.

3.6 O Coro

O elemento mais importante das tragédias, para Nietzsche, é o coro. Para ele, a “tradição nos diz com inteira nitidez que a *tragédia surgiu do coro trágico* e que originalmente ela era só coro e nada mais que coro” (NT, 2007, p. 49). O coro está ligado, desta forma, diretamente à existência da tragédia. Para Nietzsche o coro grego cumpre duas funções principais. A primeira dela está ligada ao sentido político, já que

o homem civilizado grego sente-se suspenso em presença do coro satírico; e o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza (NT, 2007, p. 52).

Todas as representações sociais são esquecidas perante a força do coro dentro do conjunto que é uma tragédia. Vê-se toda a sabedoria do coro como representação de todos que estão, por fim, num mundo comum a todos.

A segunda função se liga ao sujeito,

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida (NT, 2007, p. 52).

Nietzsche atribui à tragédia grega, e à arte como um todo, a responsabilidade pela formação do homem grego. Isto o fez se manter distante de conceitos religiosos que poderiam lhe dar consolo num mundo de enfrentamentos constantes com as adversidades da natureza, além das guerras constantes com outros Estados.

Um modo de reconforto dado pelo coro, pode-se ler na última estrofe de *Édipo*.

Coro	Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo, decifrador do enigma ensigne. Teve o bem do Acaso – Týkhe -, e o olhar de inveja de todos. Sofre à vaga do desastre. Atento ao dia final, homem nenhum afirme: <i>eu sou feliz!</i> , até transpor - sem nunca ter sofrido – o umbral da morte (SÓFOCLES, 2012, p. 111).
------	--

A tessitura acerca da efemeridade da felicidade, ao final de uma história como a de Édipo, dita pelo Coro, representa muito daquilo que Nietzsche afirma. Eis o nivelamento de

todos os homens, independente da sua importância social, perante a morte. Ao mesmo tempo ter serenidade em saber que a vida é, tão simplesmente, sofrimento que necessita ser vivido.

Aristóteles parece discordar completamente disso. Podemos ler em Nietzsche, na *Introdução à Tragédia de Sófocles*, “Prólogo, Coro / Episódio, Coro / Episódio, Coro / Episódio, Coro, ou seja, quatro etapas. Paulatinamente, cinco etapas: prólogo, três episódios, êxodo. Em Aristóteles, o coro e a música do coro já são ‘ornamentos’” (IT, 2006, p. 27). O trecho que aparentemente Nietzsche está tratando é o seguinte:

O coro deve ser considerado um dos atores; deve ser tomado como uma parte do todo e assim concorrer para a ação, mas não à maneira de Eurípedes, e sim à de Sófocles. Para os demais poetas, as partes cantadas não têm maior relação com o enredo do que com qualquer outra tragédia; eis por que entoam cânticos intercalados, prática cuja origem remonta a Agáthon. No entanto, que diferença há entre entoar cânticos intercalados e transpor, de uma para outra tragédia, uma fala ou um episódio inteiro? (*Poética*, 1456a25-30).

Além do coro se tornar um mero ator para Aristóteles, por que não se pode repetir as partes do coro em outras tragédias? A argumentação presente em Nietzsche, como contra-argumento à obra aristotélica sobre esse assunto, é exatamente pelo desprezo de algo que ele considera fundamental à tragédia, exemplificado resumidamente por Anatol Rosenfeld, quando escreve que o

Representante da Pólis – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos (ROSENFELD, 2014, p. 40).

Aquilo que Aristóteles tratava como ornamento é demonstrado como um elo fundamental do trágico, porque o coro representava as vozes da consciência coletiva acerca do *pathos*. Momento de reflexão da audiência entre as cenas de tudo aquilo que foi visto sobre o palco. Momento, talvez, de nos enxergarmos a nós mesmos. Mas há um elemento interessante na citação de Aristóteles quando trata o coro como um dos atores. Afinal, como conceitua Peter Brook, em sua obra *O ponto de mudança*,

O elemento básico de qualquer peça é o diálogo, que supõe tensão e presume que duas pessoas não estejam de acordo. Temos aí o conflito; se é sutil ou manifesto, não

importa. Quando dois pontos de vista se chocam, o dramaturgo é obrigado a dar a cada um deles um peso equivalente de credibilidade. Se não conseguir fazê-lo, o resultado será fraco. Deve explorar duas opiniões contraditórias com o mesmo grau de compreensão (BROOK, 1995, p. 35).

Parece que Aristóteles está entendendo o Coro como essa função de personagem, já que ele demonstra que isso ajudaria no transcorrer da ação. Novamente vamos nos utilizar de Sófocles, um dos melhores trágicos, para averiguar a possibilidade da definição de Coro para Aristóteles.

Édipo	Quando ágil um conspirador serpeia, devemos decidir com rapidez. Se me acomodo à calmaria, os planos dele dão fruto e os meus tão-só me frustam.
Creon	Qual é a tua meta? Me banir de Tebas?
Édipo	Não quero teu exílio, mas tua morte.
Creon	Mostra então o porquê de teu furor.
Édipo	Pareces resistir ou duvidar.
Creon	Pois vejo claro que não pensas bem.
Édipo	Mas não no que me toca.
Creon	Um peso e duas medidas.
Édipo	Porque és mau de nascença.
Creon	E se erras totalmente?
Édipo	Terei o aval do trono.
Creon	Não para o mau governo.
Édipo	Pólis! Pólis!
Creon	Tebas também é minha, e não só tua! (SÓFOCLES, 2012, pp. 66-67)

Este excerto mostra os moldes dos diálogos nos quais o conflito é o cerne do desenvolvimento da ação. Édipo desconfia de Creon, o primeiro personagem da peça a retornar com informações trazidas do templo de Delfos, já que as notícias parecem acusá-lo. A desconfiança de Édipo se fundamenta, também, no fato de Creon ser seu cunhado, e descobrirá mais tarde que também é seu tio, e na ausência de Édipo ele se tornaria o Rei, já que os filhos de Édipo com Jocasta ainda são crianças.

Vemos não somente a exemplificação daquilo que Brook definiu como estrutura basilar para uma peça de teatro, o conflito, mas aquilo cujo conceito de Coro Aristóteles defende quando o simplifica e reduz, tão somente, a mais um personagem em cena. Para exemplificar o entendimento de Nietzsche acerca do coro numa tragédia, temos o trecho abaixo, diálogo entre o Coro e Édipo logo após ele descobrir o corpo de sua mãe e furar os olhos com as presilhas que adornavam o manto.

Coro	Como pôdes ferir assim teus olhos? Tua ação assombra! Um deus te ensandeceu?
Édipo	Apolo o fez, amigos, Apolo me assina a sina má: pena apenas. Ninguém golpeou-me, além das minhas mãos. Ver – por quê? –, se só avisto amarga vista?
Coro	É exatamente como o dizes.
Édipo	A mim é dado ver, amar? O quê? Tirar prazer de uma conversa, amigos? Levai-me para longe, agora! Levai-me, grão-nefando, amigos! O maldito-mor, o mais odioso face aos deuses.
Coro	Fado infeliz, espírito infeliz. Melhor que não soubesses nada! Nunca!
Édipo	Antes morrera quem meu pés - seja quem for! – livrou das duras travas, no ermo campo. O que ele fez não foi favor. Morto, tamanha dor eu evitara aos amigos e a mim.
Coro	Concordo totalmente.
Édipo	Não teria sido um parricida, de mim ninguém diria: esposo de quem lhe deu a vida. Sem deus agora, filho de sacrílegos, em homogênese com quem me fez. Se prévio a uma mal existe um mal maior, a mim coube vive-lo.
Coro	Difícil aprovar tua atitude. Melhor não ser do que viver na treva.
Édipo	Não venhas com um tom professoral dizer-me o que é melhor, me dar conselhos. Com que olhos poderia encarar meu pai,

além de minha mãe, descendo ao Hades?
 Estrangular-me não faria justiça
 a quanto cometi contrário à dupla.
 Poderia desejar à minha frente
 ter meus filhos, nascidos tais e quais?
 Vedada é essa visão ao meu olhar (SÓFOCLES, 2012, p. 103--104).

O Coro, pelas palavras apresentadas, transparece ser um amigo, alguém que também está chocado com tudo aquilo que aconteceu, tal qual o público na plateia, aquilo que Nietzsche escreve que “A excitação dionisíaca é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercado por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa. Esse processo do coro trágico é o profenômeno *dramático*” (NT, 2007, pp. 56-57). O Coro transmite em cena aquilo, portanto, que toda a assistência queria dizer. Tomemos mais um exemplo, para não parecer que se quer conduzir os argumentos a favor de Nietzsche, retirado do início de *Édipo*, logo após o momento em que Creon trouxe do templo de Delfos as palavras de Apolo.

Coro	No que me toca a imprecisão, afirmo: o rei eu não matei nem sei quem o matou. Apolo nos enviou o enigma; cabe-lhe, pois, nomear o autor do crime.
Édipo	Concordo. Mas humano algum consegue impor aos deuses o que não desejem.
Coro	Pois faço uma segunda sugestão.
Édipo	E uma terceira. Não omitas nada!
Coro	A um magno o magno Foibos aguçou a vista: obtém resposta mais certa quem examina os fatos com Tirésias.
Édipo	Não descurei nem mesmo desse ponto: Instado por Creon, enviei dois homens ao seu encontro. O grande atraso intriga (SÓFOCLES, 2012, pp. 49- 50).

Para que haja um conflito é necessário que dois personagens não estejam de acordo porque isso conduzira à ação em cena. Atentando ao texto supracitado não é com isso que deparamos. É como se o tempo cênico parasse para que se refletisse conjuntamente os passos dados, e os próximos, em direção à verdade. Porém, recordando os conceitos aristotélicos acerca da tragédia, cuja ação é a mimetização de algo natural, Nietzsche afirma que “A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e

qualquer naturalismo na arte” (NT, 2007, p. 51). Quando Aristóteles estava escrevendo sobre o coro, parece que estava simplesmente escrevendo acerca da função que ele ocupava dentro das estruturas das tragédias. Nietzsche, pelo contrário, debruça-se no conteúdo que elas devem apresentar, como se o primeiro estivesse conceituando o apolíneo e o alemão o dionisíaco. Mas não, pois não pode existir beleza sem conteúdo e a única ordem possível e necessária para Nietzsche é “a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NT, 2007, p. 57).

3.7 Ésquilo

O segundo trágico grego apresentado com maior profundidade por Nietzsche n’*O nascimento é Ésquilo* e a obra escolhida foi *Prometeu acorrentado*. Diferentemente de Sófocles, da qual ele escolheu a melhor delas, *Édipo Rei*, Nietzsche recorreu a uma peça de estrutura simples e na qual o talento poético de Ésquilo não se destaca. Albin Lesky, em sua obra *A tragédia grega*, esclarece que “uma das maiores criações da tragédia grega é, sem dúvida alguma, a *Oréstia*, de Ésquilo” (LESKY, 1996, pp. 35-36). A opção por *Prometeu* parece ser a mesma por *Édipo*, a simplicidade na escrita. A concisão nos diálogos, nos quais a poesia serve diretamente àquilo que está se tratando no momento da ação, parece atrair Nietzsche para essas duas peças.

O enredo de *Prometeu*, primeira peça de uma trilogia supostamente existente e atribuída a Ésquilo, possui ainda algo que a diferencia de *Édipo*, uma simplicidade no tema. A peça principia com a chegada de Prometeu ao rochedo junto com Poder, Violência e Vulcano que o aferrolham e prendem às pedras. Logo depois ocorre a visitação do Coro de Ninfas e do pai delas, Oceano. Aparece sem destino Io, filha de Ínaco. Diante das demonstrações de várias premonições¹⁶ e críticas a Júpiter por tê-lo condenado a ficar por toda a eternidade preso junto as rochas com seu fígado sendo diariamente bicado por uma grande águia, aparece o mensageiro dos deuses para repreendê-lo por ordem de Júpiter, Mercúrio. E essa curta peça se encerra. A causa da acusação de Prometeu é o roubo do segredo do fogo pertencente ao mundo dos deuses para ser entregue ao mundo dos homens. Isso, já como teoria helenista, teria mudado os rumos da humanidade porque daí se desenvolveram as artes capazes de dar vida aos homens.

Para Nietzsche, quando trata das características do herói trágico, aponta uma diferença entre Édipo e Prometeu.

¹⁶ Prometeu significa “o providente”, ou o que prevê.

À glória da passividade contraponho agora a glória da atividade, que o *Prometeu* de Ésquilo ilumina. Aquilo que o pensador Ésquilo tinha aqui a nos dizer, aquilo que ele como poeta apenas nos deixou pressentir através de sua imagem alegórico, é o que o jovem Goethe soube nos desvendar nas arrojadas palavras de seu *Prometeu*:

‘Aqui sentado, formo homens
 À minha imagem,
 Uma estirpe que seja igual a mim,
 Para sofrer, para chorar,
 Para gozar, para alegrar-se
 E para não te respeitar,
 Como eu!¹⁷

O homem, alçando-se ao titânico, conquista por si a sua cultura e obriga os deuses a se aliarem a ele, porque, em sua autônoma sabedoria, ele tem na mão a existência e os limites desta (NT, 2007, pp. 62-63).

Enquanto Édipo representa uma passividade frente ao destino, Prometeu é a transfiguração da atividade. Édipo sentia suas dores devido ao flagelo imposto pelo destino, Prometeu sentia as suas pelo destino imposto por ele a ele mesmo. Como no trecho extraído da peça, num diálogo estabelecido próximo à entrada do Coro:

Prometeu [...] Mas eu sabia de tudo isso. Foi por vontade própria, sim, por vontade própria, que cometi a imprudência, não nego. Para socorrer os mortais preparei tais dores. No entanto, não pensava em semelhante suplício, pouco imaginava que iria definhar nesses cumes rochosos, agrilhoadado a um píncaro deserto e solitário (ÉSKUÍLO, 1980, p.21).

Esta parte da peça, somada à última citação de Nietzsche, propõe um herói trágico que se impõe, sem se importar com os limites, já que a finalidade ultrapassa todas as expectativas por ser criada dentro de uma sabedoria própria. Quando Nietzsche trata dos deuses, ele nos dá conta de que eles só existem e têm seus limites devido a nossa crença. Em suma, pode-se tudo.

O fim trágico é apresentado durante todo o tempo da peça e decorre como penalização dos atos. Retornamos a uma situação similar a qual se encontrava Édipo, na busca por compreender o que acontecia a Tebas, e Prometeu, por amaldiçoar, depois de preso, a Júpiter por tudo que acontecia a ele. A diferenças marcadas pela passividade e a atividade.

Mesmo na atividade, em detrimento da passividade, Prometeu, mesmo sendo um deus tem as mesmas características de herói trágico. Se Édipo, da construção da palavra serenojovialidade, tinha exatamente pela passividade ênfase no “sereno”, em Prometeu a sua

¹⁷ Goethe, *Prometeu*, versos 51-57.

força está na “jovialidade”, decorrente do desejo por mudança do mundo e sua força no enfrentamento de qualquer coisa. Encontramos isso em seu diálogo estabelecido com o Coro.

Prometeu Se me calo, não acreditai que seja por orgulho ou teimosia; é o orgulho que rói meu coração ao ver-me assim ultrajado. E no entanto, quem, senão eu, atribuiu a esses deuses os privilégios dos quais desfrutam? Mas sobre isso me calo, pois não vos diria nada que já não fosse do vosso conhecimento. Escutai antes as misérias dos mortais e como, de crianças que eram antes, eu criei seres dotados de razão e reflexão. Quero contar, não para denegrir o homem, mas para vos mostrar com quantos e tais favores minha bondade os cumulou (ÉSQUILO, 1980, pp. 26-27).

Houve uma interferência direta de Prometeu tanto no mundo dos deuses quanto no dos homens e ele se torna representante de ambos. Daquele que construiu o mundo dos homens como um deus e a injustiça perpetrada a ele como se fosse um homem. Em verdade, um grande conhecedor da humanidade e seu desejo em a ajudar.

Esse afã titânico de ser como que o Atlas de todos os indivíduos, e carregá-los com a larga espádua cada vez mais alto e cada vez mais longe, é o que há de comum entre o prometéico e o dionisíaco. O Prometeu esquiliano é, nessa consideração, uma máscara dionisíaca, ao passo que, no profundo pendor para a justiça antes mencionado, Ésquilo trai, ao olho penetrante, a sua descendência paterna de Apolo, o deus da individuação e dos limites da justiça. E assim a dupla essência do Prometeu esquiliano, sua natureza a um só tempo dionisíaca e apolínea, poderia ser do seguinte modo expressa em uma formulação conceitual: “Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado”¹⁸.

Isso é o teu mundo! Isso se chama um mundo! (NT, 2007, p. 66)

O mundo da justiça e injustiça, pela compreensão de Nietzsche, estão presentes como conteúdo fundamental em *Prometeu*, e são elas como mensagem que se entrega a audiência, como representatividade do mundo. Para Aristóteles a peça *Prometeu* é considerada uma tragédia, mas sua preocupação é em classificá-la perante as outras e não tratar do seu conteúdo.

Há quatro espécies de tragédia (tal é também, como dissemos, o número de partes): a tragédia complexa, cujo todo é constituído de reviravolta e reconhecimento, a tragédia patética, como aquelas sobre *Ájax* e sobre *Íxion*; a tragédia de caracteres, como as *Friótidas* e *Peleu*; e, em quarto lugar, a de episódio, como as *Filhas de Fórcis*, *Prometeu* e todas que se passam no Hades (*Poética*, 1455b30-1456a5).

¹⁸ Goethe, *Fausto*, verso 409.

Há dúvidas na tradução da palavra “episódio”, porque segundo Paulo Pinheiro (2017), o tradutor da obra, “o texto encontra-se corrompido” (p.151). Mas, adotando essa tradução, pode-se tomar um episódio como uma parte ligada a algo maior. No caso de *Prometeu*, talvez como algo acessório à história de Prometeu relacionada à descoberta do fogo. O que importa é o reconhecimento de Aristóteles de *Prometeu* como sendo uma tragédia, porque daí se pode abordar as mesmas questões apresentadas na subseção de *Édipo Rei*. Isso se faz necessário para reafirmar as discrepâncias existentes entre Nietzsche e Aristóteles num escopo maior. Quando analisamos novamente a questão da narrativa, combatida por Aristóteles na escrita da tragédia, pode-se ler em *Prometeu*,

Prometeu Escuta o resto, e te espantarás ainda mais conhecendo as artes e engenhos que imaginei. Começo pelo mais importante: quando um homem ficava doente, não tinha nenhum socorro a esperar, nem alimento, nem poções, nem beberagens, e parecia por falta de remédios, até o dia em que mostrei aos homens como misturar doces medicamentos que combatem todas as doenças (ÉSQUILO, 1980, p. 27).

A narrativa trata das artes ensinadas por Prometeu à humanidade. Ora, para que ele estivesse cumprindo uma pena imposta por Júpiter fica evidente que ele deveria a narrar. Não, portanto, como esquematizou Aristóteles, cuja ação é o fator único e necessário a uma tragédia. Além disso, há um *pathos* presente e fortemente anterior à ação, representado, como exemplo, no encontro entre Prometeu e Oceano.

Prometeu Quê? Vieste tu também ver meu suplício! Como ousaste abandonar as águas que levam teu nome e tuas grutas profundas, talhadas pela natureza, para subir a estas montanhas que nada geram senão o ferro? Vieste observar minhas infelicidades e partilhar dos meus sofrimentos? Contemplai o espetáculo! Eu, o amigo de Júpiter, eu, que o ajudei a estabelecer seu domínio, vê a que suplício ele me submete! (ÉSQUILO, 1980, p. 22).

Podemos notar toda uma carga de emoções anteriores que estão antecipadamente no personagem para que ele possa se expressar desse modo e, posteriormente, dar origem ao conflito. De outro modo, um *pathos* que leva à ação. Como explicitado na resposta de Oceano,

Oceano Eu vejo, Prometeu. E por inteligente que sejas, desejo dar-te o mais salutar conselho. Conhece-te a ti mesmo e adota modos novos, pois um novo senhor reina sobre os deuses (ÉSQUILO, 1980, p. 22).

A partir dessa fala é que ocorre o restante do desenvolvimento da cena¹⁹. Mas não esquecendo que foi o *pathos* em Prometeu o causador da ação. Também em *Prometeu* o Coro é fundamental e representante da plateia, carregada de complacência. Numa parte na qual Prometeu descreveu os atos de Júpiter que o levaram àquela situação de aprisionamento, o Coro se sensibiliza e assim se desenvolve o diálogo:

Coro	Prometeu, seria preciso um coração de ferro ou de pedra para não partilhar de tais dores. Eu não desejava ser testemunha desses tormentos; ao vê-los, meu coração se despedaça.
Prometeu	Sim, eu sei. Ofereço para meus amigos um espetáculo lastimável.
Coro	Mas não levaste a bondade ainda mais longe?
Prometeu	Sim. Acabei com os terrores provocados nos homens em vista da morte.
Coro	Que remédio encontraste para esse mal?
Prometeu	Concedi-lhes imensa esperança no futuro.
Coro	É um dom precioso esse que concedeste aos mortais.
Prometeu	Fiz ainda mais. Dei-lhes o fogo.
Coro	E agora o fogo flamejante está nas mãos dos seres efêmeros?
Prometeu	Sim, e dele apreenderão muitas artes.
Coro	Por essas razões é que Júpiter...
Prometeu	Me maltrata com impiedade, sem trégua (ÉSQUILO, 1980, pp. 19-20).

O coro não gera conflitos, tem quase uma função pedagógica de esclarecimento do enredo no trecho acima. Eis o porquê de ele não poder ser entendido, como faz Aristóteles, como mais um personagem. Além da função da sabedoria inerente ao Coro, como define Nietzsche, como podemos ver na seguinte parte:

Coro	Estás submetido a um suplício indigno; e, enganado em tua clarividência, não sabes mais se orientar. Como um mau médico que
------	---

¹⁹ Cena é usada aqui contemporaneamente naquilo que se conhece por “cena francesa” que inicia e acaba com a entrada de um personagem. Explicando-a na estrutura de diálogos, quando se dá início a um conflito e quando ele é interrompido ou suspenso.

cai doente, perdes o ânimo e não encontras remédios adequados para te curar (ÉSQUILO, 1980, p. 27).

Pode-se comparar o diálogo que gerou o conflito entre Prometeu e Oceano e veremos a diferença com o que está posto no trecho acima. O Coro está restrito a uma constatação e um conselho para que se busque uma solução. Diante do que foi exposto até agora é necessário retomar a explicação de Paulo Pinheiro, na introdução de sua tradução à *Poética*, quando detalha o lugar histórico do Filósofo. Ou seja, Aristóteles possivelmente desconhecia o significado do espírito trágico e a representação desse espírito nas tragédias.

3.8 Eurípedes e o fim das tragédias

A partir da colocação “Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dioniso, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado SÓCRATES” (NT 2007, p. 76), encontra-se a raiz da principal problemática de Nietzsche em suas reflexões n’*O nascimento*. Isto porque, parafraseando Nietzsche, Eurípedes não tem *conteúdo* ou *forma* da tragédia e está simplesmente a serviço das ideias de Sócrates. Eurípedes marca o fim das tragédias e não por ele ser o último, já que foi contemporâneo de Sófocles, mas por aquilo que ele apresentou como peça. O grande testemunho disso foi dado por Aristófanes.

Das questões explicitadas até o momento, envolvendo o conflito com a *Poética* de Aristóteles, nenhuma gera maior repercussão, porque Nietzsche apresenta uma discordância mais incisiva, do que a argumentação que apresenta Eurípedes, como o mais perfeito dos trágicos.

A unidade do organismo artístico não era a meta, mas o efeito (escólio 125 da *Oréstia*): o ponto de vista era uma estética do espectador. Como a tragédia exerce seu efeito mais poderoso? Neste aspecto, Aristóteles não se enganou: Eurípedes é o ‘mais trágico dos poetas’. A ‘transformação da felicidade em infelicidade, como consequência de um erro’ tornou-se nele o ponto de partida habitual. O efeito está na *cena* e não no *conjunto*: por isso uma composição rígida não é necessária (IT, 2006, p. 38).

Com um argumento irônico que se aproxima do *ad hominem*²⁰ quando escreve que Aristóteles não se enganou desta vez, Nietzsche mostra o equívoco quando acontece a defesa

²⁰ Robert C. Solomon, em seu artigo “Nietzsche ad hominem: Perspectivism, personality and resentment” da obra *The Cambridge Companion to Nietzsche*, trata da preferência por Nietzsche em optar por insight psicológico

de Eurípedes como o mais trágico dos poetas, porque ele fundamentava suas peças no efeito cênico, pouco se preocupando quanto a obra de arte como conjunto, mas sim naquilo que poderia impressionar o espectador.

Se nos lembrarmos do questionamento de Nietzsche acerca do conceito de unidade, no qual ele apresenta Aristóteles afirmando uma reflexão equivocada da estrutura da tragédia, poderíamos nos enganar agora achando que Nietzsche recua nessa opinião quando explicita que “o efeito está na *cena* e não no *conjunto*” e aquilo que era defeito de escrita em Eurípedes é, posteriormente, virtude na de Shakespeare. Nietzsche esclarece,

Nós temos na linguagem e no delineamento dos caracteres de Shakespeare o irremovível ponto de apoio para tais comparações. Nele podemos encontrar uma sabedoria ética diante da qual o socratismo aparece como algo indiscreto e com uma prudência infantil (VD, 2005, p. 45).

Por meio dessa citação, podemos verificar aquilo que Nietzsche combate na obra de Eurípedes, um vazio de conteúdo. Isto porque logo após um efeito de cena criado por ele, tudo aquilo que se desenvolvia na peça euripídiana era uma dialética socrática. Nada é muito profundo, porque não há o *pathos* gerando as ações, mas exatamente o oposto defendido por Aristóteles, ações criadas e justificadas, e pretensamente imbuídas de *pathos*, através da retórica. No texto, *Sócrates e a tragédia*, presente no livro *A Visão Dionisíaca do Mundo*, Nietzsche explicita não somente a influência de Sócrates sobre Eurípedes, mas o conseqüente nascimento daquilo que conhecemos como drama. Jacó Guinsburg, em sua obra *Da Cena em Cena, Ensaios de Teatro*, explica que “O teatro daí resultante, uma das raízes do drama moderno, não se constitui em um produto com validade intrínseca, para Nietzsche. A seu ver, falta-lhe impulso passional, música do ser e vocação metafísica” (GUINSBURG, 2001, pp. 63-64). Para Nietzsche o socratismo que influencia as obras de Eurípedes traz a racionalidade acima de qualquer outro bem, “tudo precisa ser racional para que seja entendido” (VD, 2005, p. 39). Porque na filosofia socrática “virtude é saber e saber é ser feliz” (VD, 2005, p. 45). Nietzsche, n’*O nascimento*, acrescenta ainda,

espiritoso, ofuscante ou mesmo ofensivo para uma tese filosófica grande “Sua estratégia central, nesse sentido, foi o uso do argumento *ad hominem*, uma técnica retórica muitas vezes rejeitada como uma “falácia”, um ataque sobre os motivos e as emoções dos seus antagonistas, em vez de uma refutação de suas idéias como tal (CAMBRIDGE, 2006, pp. 180-181).

Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental de justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da “justiça poética”²¹, com seu habitual *deus ex machina* (NT, 2007, p. 87).

E sobre a solução *deus ex machina* é importante acrescentar aquilo que Aristóteles escreve acerca dela, que a máquina dos deuses não seria jamais imprópria. Ao que Nietzsche esclarece,

Por fim, o *deus ex machina* de Eurípedes tornou-se um meio seguro para distribuir felicidade e infelicidade às ações segundo o mérito: ele retoma o ponto de vista de Ésquilo, só que nele não se trata do bem-estar das linhagens, dos estados e povos ou mesmo da humanidade (como no *Prometeu*), mas do bem-estar dos indivíduos. Ponto de vista racionalista, também representado por Sócrates. A conexão entre ambos é importante: Sócrates como colaborador filosófico, Sócrates como espectador das tragédias de Eurípedes. Sócrates, o mais sábio ao lado de Eurípedes (IT, 2006, p. 39).

A importância em destacar essa presença do pensamento socrático em Eurípedes, ao mesmo tempo que se pretende estabelecer a interlocução entre Nietzsche e Aristóteles, é fundamental, servindo como forma de detecção do modo como Nietzsche articula a defesa da integridade da tragédia, porque por meio dela acontece a defesa da natureza humana. Este é um problema fundamental em Nietzsche, tratado por Rosa Dias em sua obra *Nietzsche, vida como obra de arte*, sintetizada pela seguinte citação,

Eis a antítese para Nietzsche: o socratismo e o trágico, medidos segundo as leis da vida. O socratismo tem necessidade da lógica, da inteligibilidade abstrata, da ponderação. Toda dialética do homem teórico é signo de decadência, de esgotamento, é resultado da anarquia dos impulsos. Pobre em vitalidade, impotente para agir e dominar o exterior, porque não é mestre dos seus próprios impulsos, o teórico propaga a ideia de que “o pensamento, seguindo o fio da causalidade, pode atingir os abismos mais longínquos do ser e que ele não apenas é capaz de conhecer o ser, mas ainda de corrigi-lo”.²² A filosofia trágica, ao contrário, é produto de uma situação em que predomina a abundância de vida. É uma fórmula da suprema afirmação, um dizer “sim” sem reservas, mesmo ao sofrimento, mesmo à culpa, mesmo a tudo o que é problemático e estranho na existência²³ (DIAS, 2011, pp. 53-54).

As bases para essas conclusões acerca de Nietzsche, apresentadas por Rosa Dias, parecem estar na análise de Nietzsche acerca da *Poética* de Aristóteles inicialmente, e que se efetivará posteriormente em suas obras. A base de uma humanidade presente no *dionisíaco*,

²¹ Trata-se de realizar na obra teatral a justiça de recompensar a virtude e punir o vício.

²² *Ecce homo*, O nascimento da tragédia, § 15.

²³ *Ibid.*, § 2.

como uma necessidade presente e necessária nas tragédias, acabou se efetivando não somente em *O Nascimento da Tragédia*. E, mesmo com as modificações que os conceitos do *dionisíaco* e *apolíneo* foram apresentando ao longo do percurso da vida intelectual de Nietzsche, não deixaram de estarem presentes em todos seus escritos acerca do homem e sua condição no mundo.

3.9 Medeia

Quando trata das tragédias gregas e suas qualidades n' *O Nascimento*, Nietzsche cita diretamente *Prometeu*, de Ésquilo e as duas primeiras peças da trilogia tebana de Sófocles, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*. Todavia, quando expõe as obras de Eurípedes, não apresenta dentre elas uma peça que serviria como guia de estudos para os problemas apontados por ele. Como se seguiu, até este momento, o modo de estudo da exemplificação por meio da obra – compreendido como necessário para abordar aquilo que se refere à escrita teatral, especificamente a trágica – é necessário eleger uma obra que exprima aquilo que Eurípedes buscava como autor e, por consequência, a crítica exposta por Nietzsche em sua primeira obra. A escolha de uma obra, em detrimento das outras, geralmente é fruto de polêmicas porque há por trás dela o gosto de cada pessoa. Tentando um afastamento da inclinação por uma obra, tão somente relacionada ao gosto pessoal, propõe-se uma reflexão rápida para motivar a escolha.

Nas obras de Eurípedes há duas principais peças que se destacam e serviriam como modelo de análise para esta dissertação, *As bacantes* e *Medeia*. Na primeira existe um tratamento a um personagem muito caro a Nietzsche, Dioniso. Se a atenção estivesse voltada ao estudo do dionisíaco seria uma boa possibilidade de aprofundamento neste tema. Contudo, há uma série de termos e conceitos tratados nas subseções anteriores que forçosamente encaminham ao estruturante da escrita trágica, e bem menos ao conteúdo, eis porque se fez a escolha por *Medeia*.

O texto de Eurípedes inspirou numerosas obras, em diferentes épocas, de Sêneca a Pier Paolo Pasolini, passando por Corneille, Jean Anouilh, Heiner Müller, Lars von Trier e Christa Wolf. O vigor do mito pode ser avaliado pela maneira como vários de seus elementos foram reinventados, desde a ocorrência de um Jasão bondoso e uma Medeia sórdida (que, na cena final, aparece sobre o teto de sua casa, com um filho vivo e o cadáver do outro) em Sêneca, até o retorno de uma Medeia imersa em atmosfera sagrada, à qual não lhe falta o elemento onírico, como na cena em que o Sol lhe aparece em sonho, no filme de Pasolini estrelado para Maria Callas²⁴.

²⁴ Nota preliminar de Trajano Vieira em sua tradução de Eurípedes, referenciada na bibliografia, na pág. 11.

Os registros históricos teatrais corroboram essa opção e demonstram essa obra, mais do que qualquer outra, como representante mor da obra euripidiana. Sendo possivelmente a mais aprimorada, para que alcançasse o sucesso, é aquela que demonstra de modo mais contundente o estilo de Eurípedes. Outro fator importante para essa escolha é a referência, em três momentos d'*O nascimento*, do termo *ex machina*. A crítica de Nietzsche a esse uso não é possível com *As Bacantes*. Em *Medeia* esse artifício é usado em toda cena final.

Para o mundo grego, a lenda de Medeia representa a passagem do mundo bárbaro para o civilizado, também conhecido como Era de Ouro. Esse período é conhecido como início da humanidade, naquilo que se refere ao princípio da civilização, ou ao surgimento da razão humana. Desse modo, Medeia seria a representação desse mundo anterior, a Era de prata e Jasão, o líder dos argonautas, o representante da fase posterior. A lenda de Medeia tinha por representação essa passagem entre os mundos, ou a evolução de um último estágio de homem primitivo em homem racional. Na peça de Eurípedes todas as suas ações demonstram essa apropriação da racionalidade e o abandono de uma vida baseada nos instintos, sua civilização.

A lenda, naquilo de maior importância para este estudo, começa quando Jasão queria retomar seu reino, chamado de Iolcos, que com a morte de seu pai passou diretamente do seu avô para o seu tio. Diante da reclamação de Jasão, este propõe a devolução condicionada à entrega do Velocino de Ouro, guardado na distante Cólquida. Jasão constrói sua embarcação e lhe dá o nome de Argo, por ter sido construída em Argos, e seus tripulantes foram chamados de Argonautas. Cólquida era a terra natal de Medeia, filha do Rei Aeëtes e neta do deus-sol Helios. Ela vivia num mundo antropofágico, com rituais, sacrifícios humanos dedicados à fertilidade da terra e a presença de peles de animais mortos para cultos religiosos. Por isso ela era considerada uma bruxa e feiticeira. Jasão é ajudado na conquista do Velocino por Medeia que foge com ele, por medo de seu pai. Na fuga, Medeia mata seu irmão e vai espalhando seus pedaços pelo caminho para atrasar a comitiva de seu pai, que realizou o enterro e os rituais fúnebres a cada pedaço encontrado, para que pudessem chegar a salvo na Argo. Jasão se casa com Medeia e vivem em Corinto. Decorridos dez anos de casamento e o nascimento de dois filhos, Jasão repudia Medeia para desposar Creusa, ou Gláucia, filha de Creonte. A ação da escrita de Eurípedes principia nesse momento da lenda.

Medeia, desde o início da peça, se vê envolvida num único propósito, vingança. Desde o momento no qual toma ciência do casamento de seu marido Jasão, com a filha de Creon, rei de Corinto, passa a planejar, e por fim concretizar, as mortes dessa nova esposa, do pai dela, e

por fim assassina seus próprios filhos, como forma de impingir sofrimento ao seu ex-cônjuge. Qual a motivação de Medeia para essa sequência de ações neuróticas? O posfácio de Trajano Vieira, em sua tradução dessa peça, parece preciso nessa explicação:

Não estamos diante de um crime motivado por ciúme, pois não fica evidente a existência de um elo afetivo forte entre ela e Jasão. Medeia comete brutalmente assassinatos em série por não suportar a ingratidão do ex-marido, personagem cínico, ambicioso e calculista. Não é da manifestação afetiva que Medeia sente falta, mas da manutenção do compromisso²⁵.

Na peça lemos, como justificativa aos seus atos, a colaboração de Medeia em dois momentos das guerras em que Jasão participou. Somando-se isso ao término da sua união conjugal, ver-se-ia, mesmo fazendo um esforço para compreender as ações de Medeia, possivelmente até mesmo pelo pensamento da sociedade grega daquela época, uma motivação suficiente para os assassinatos cometidos por ela? Para Nietzsche, não. Eurípedes estava somente preocupado em criar efeitos cênicos, fazer com que seu texto surpreendesse pela inovação do conteúdo. Medeia vai justificar em cena suas ações extremadas através de um racionalismo socrático. E, através de uma dialética, nos convencer de que parece haver algum sentido nas suas ações. Poderíamos por último supor, em defesa de Eurípedes, que o personagem de Medeia seria uma tentativa de implantar valores femininos na sociedade grega totalmente patriarcal daquela época. Mas o exemplo de Medeia não transfigura algo de positivo em relação ao seu gênero e possivelmente esse tipo de comportamento gerou revolta tanto aos homens quanto às mulheres que assistiram à peça.

Há uma questão a ser levantada. Ao ler com atenção as ações de Medeia na peça de Eurípedes, somente com um conhecimento prévio dos conceitos do *dionisíaco* e *apolíneo*, haveria uma inclinação para interpretá-la como uma personagem puramente dionisíaca por suas ações. Ela lembra uma figura ritualística, ligada às definições de *Uno Primordial*, na qual os instintos e as emoções estão acima da razão. Como exemplo disso, bastaria apresentar seus homicídios e infanticídios. Porém, todos os feitos de Medeia foram assentados em bases racionais, como evidenciado no seguinte trecho:

Medeia	<p>[...] Mulher é amedrontável, ruim de pugna, não suporta a visão da lança lúgubre, mas se maculam a honra em sua cama, não há quem lhe supera a sanha rubra (EURÍPEDES, 2010, p. 47).</p>
--------	---

²⁵ Esse posfácio tem o título de “O destemor de Medeia e o teatro de horror” e o trecho extraído se encontra na página 158 da tradução de *Medeia*.

As ações de Medeia, portanto, apresentam justificativas. A que se encontra acima, em certa medida, é inquestionável quando postas num contexto contemporâneo e eixo central para todas as suas ações. Excluindo a interpretação da neurótica, dada por Vieira, leva-se em conta que o fato da traição, e as reações assassinas devido a isso, deve ser considerada como algo inevitável, necessário e justo, como afirma o coro logo em seguida da fala de Medeia.

Coro É justo que pretenda se vingar
do esposo. Não estranho que lamente
o destino. [...] (EURÍPEDES, 2010, p. 47).

O modo como se interpreta o destino em Medeia difere totalmente daquela do Herói Trágico, que segue adiante e forte. Considerações éticas eram sugeridas pelo Coro a Prometeu ou Édipo. O que se percebe nessa personagem euripidiana é uma construção e defesa de um tipo de mulher, cujos valores também poderiam ser iguais aos dos homens, mas surgiu no âmago das tragédias como uma outra possibilidade, que é mostrada por Nietzsche, n’*O Nascimento*, nas quais se extirpam os valores éticos e se cria uma nova forma de justificar as ações dos personagens.

[...] Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio da razão e contra-razão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão a sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal no espetáculo burguês? (*NT*, 2007, pp. 86-87)

Há, portanto, razão e contra razão nas quais se desenvolvem todo o diálogo euripidiano. Nesse jogo de palavras se constrói um otimismo no qual o espectador se sente capaz de tomar as rédeas de sua vida. Abandona-se o pessimismo das tragédias, cujo fado deve ser aceito com heroísmo para vivenciá-lo. Em Eurípedes o mais importante é a argumentação porque ele sustenta as ações.

Uma pergunta importante aparece ao final da citação. Mas ela já traz consigo a resposta porque encontra-se a fórmula de escrita euripidiana em dramaturgos, principalmente os românticos com influência aristotélica, com obras destinadas para um teatro burguês. Todavia, o conceito de burguesia no texto de Nietzsche está sendo alçado na atemporalidade. Imediatamente a pergunta que surge, dentro do espectro filosófico, é até que ponto existe uma

confluência ou uso do pensamento marxista de Ideologia por trás da escrita de Nietzsche? O primeiro passo é averiguar a tradução de J. Guinsburg para verificar se Nietzsche usou realmente essa palavra, “burguês”. Nas opções das traduções em inglês, encontram-se: “o salto para o drama doméstico gentil”, nesse caso deve-se interpretar gentil como a representação das classes sociais mais altas da Inglaterra no passado; e “pulam para o drama de classe média”. Traduções que parecem, na verdade, não quererem apresentar essa atemporalidade assumida por Nietzsche, porque no alemão se lê “bis zum Todessprunge ins bürgerliche Schauspiel”. Traduzindo, para o salto da morte em espetáculo burguês. Ou seja, Guinsburg fez uma tradução literal dessa passagem. Isso é de uma importância fundamental porque denota, na realidade social de Nietzsche, para quem serviriam os problemas tratados pelas peças de Eurípedes. E parece que é simplesmente isso, descartando o uso conceitual de Marx. Nietzsche ainda tece maior aprofundamento, quando afirma que

A mediocridade burguesa <Die bürgerliche Mittelmäßigkeit>, sobre a qual Eurípedes edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem (NT, 2007, p. 71).

A opção pela escrita de peças visando criar uma ligação com determinada classe social não somente destruiu o sentido trágico, mas também o cômico. É importante rememorar a importância desse último estilo teatral para Nietzsche, dado o fato de Aristófanes ser fundamental na escrita d’*O Nascimento*. E, ainda, lembrar o surgimento da Comédia Nova, como substituição da Antiga e suas precariedades devido a uma ligação íntima dos seus autores com os conceitos euripidianos.

Desse modo, o trabalho realizado por Nietzsche na análise das obras de Eurípedes proporciona o reconhecimento das obras teatrais facilitando sua categorização como tragédia, comédia ou, como será apresentado adiante, uma hipótese acerca do surgimento do drama. Mas, talvez o mais importante é que sua obra provoca uma reflexão estética sincera e deixa as seguintes questões: ao que se presta a arte? Qual o papel que ela ocupa dentro da sociedade? Para quem? Qual o efeito que ele deve causar na assistência?

Retornando à peça *Medeia*, pode-se diagnosticar que, em contraposição à trama trágica, sua protagonista não possui compaixão trágica, somente existem razões para que certas ações devam acontecer. Nessa forma de pensar as tragédias, a finalidade é criar uma empatia direta com um público, uma determinada classe social. Isso se deu porque Eurípedes se imaginava

como espectador, pertencente à classe social que visava abarcar, e para alcançar os efeitos cênicos se colocava “*como pensador, não como poeta (NT, 2007, p. 74)*”. Desse modo,

[...] transportou o mundo todo de sentimentos, paixões e experiências, que até então se apresentava no banco dos espectadores como coro invisível em toda representação festiva, para a alma de seus heróis cênicos; cedeu a suas exigências quando procurou, para esses novos caracteres, também nova palavra e novo tom; [...] (NT, 2007, p. 74).

Nessa sanha complexa e inalcançável de representar a todos em cena, Nietzsche descreve o efeito, produzido por Eurípedes, no público, já que

[...] a maioria, e com eles os melhores, só tinha a oferecer-lhe um sorriso desconfiado; ninguém conseguiu explicar-lhe por que, em face de suas dúvidas e objeções, os grandes mestres estavam, não obstante, certos. E nessa dolorosa situação ele encontrou *o outro espectador*, que não compreendia a tragédia e por isso não a estimava (NT, 2007, p. 75).

Toda a temática eleita por Eurípedes foi tratada pelos grandes trágicos e a sabedoria no trato dos temas era considerada a certa. Restou, por consequência uma parte do público, a burguesia e um outro espectador que era propagador da definição “Tudo deve ser consciente para ser bom” (NT, 2007, p. 81), Sócrates.

A Sócrates, porém, parecia que a arte trágica nunca “diz a verdade”: sem considerar o fato de que se dirigia àquele que “não tem muito entendimento”, portanto não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado (NT, 2007, p. 85).

Para Sócrates não há verdade nas tragédias porque não há uma dialética com essa finalidade. Consequentemente, o enredo de uma peça deveria ser escrito para ser questionado somente por alguns que têm capacidade para analisar a verdade apresentada, os filósofos. Ora, nada mais anti-dionisíaco nas tragédias euripidianas. “No esquema lógico crisalidou-se a tendência *apolínea*; como em Eurípedes, cumpre notar algo de correspondente e, fora disso, uma transposição do dionisíaco em afetos naturalistas (NT, 2007, p. 86)”. Essa é uma questão nodal no desenvolvimento do pensamento nietzschiano acerca do teatro. Um afeto naturalista é construído pelas relações cotidianas entre as pessoas, consequentemente reproduzido nos personagens. Não há mais uma preocupação com uma temática elevada, como a força do homem diante de seu fado, como em *Édipo Rei*. Tudo decorre das preocupações cotidianas e seus percalços, como a traição do marido de Medeia. Jacó Guinsburg, na sua obra *Da Cena em Cena*, no capítulo *Nietzsche no Teatro*, analisa essa mutação.

O teatro daí resultante, uma das raízes do drama moderno, não se constitui em um produto com validade intrínseca, para Nietzsche. A seu ver, falta-lhe impulso passional, música do ser e vocação metafísica (GUINSBURG 2001, pp. 63 e 64).

Portanto, em Eurípedes, há a raiz do nascimento do drama burguês e, conseqüentemente, não um autor trágico, mas sim dramático. Neste momento descortina-se a diferença no estilo, ou paradigma, que deve orientar a *forma* do teatro. Se, portanto, *Édipo Rei* é uma tragédia e *Medeia* um drama, a desqualificação de *Medeia* do gênero trágico a exclui conseqüentemente daquilo que podemos chamar de teatro, porque se trata somente de seu subproduto. A raiz desta afirmação encontrar-se-á no tratamento do “eu” dado pelo drama em contraponto ao do herói, representado nas tragédias. Se o drama mostra que a vida é minha, “faço dela o que eu bem quiser e dou os argumentos para isso”, o que Nietzsche vai chamar de pensamento típico burguês, na tragédia teremos o herói que, diferentemente do conceito relacionado a ele nos dias de hoje, não vence ao final, mas enfrenta, de frente, os percalços da vida, servindo de exemplo para quem o assistisse. Essa conclusão sobre o pensamento de Nietzsche acerca da Tragédia e do drama parece coerente, afinal, há uma necessidade de se conformar com o que se é e criar argumentos para sustentar essa afirmação, ou deve-se tornar herói perante a vida? Aqui reveja, se for melhor a 1ª pessoa, desconsidere.

Sábato Magaldi, crítico e historiador teatral, em sua obra *O Teatro no Teatro*, apresenta que “O próprio Sófocles, segundo a *Poética*, de Aristóteles, explicou que Eurípedes representava os homens tais como são, enquanto ele, como devem ser”. (MAGALDI 1989, p. 9) Ao encontro dessa citação, vemos que o argumento de Nietzsche converge ao do autor trágico. E para ambos o teatro tem uma função principal, a de formar os indivíduos e conseqüentemente a sociedade. Isto não deve acontecer através de um sentido metafísico impresso na vida que se deve aceitar, mas através da conscientização dada pelos exemplos dos heróis trágicos dentro de suas tramas, cuja consciência passada é de que a vida é feita de imprevistos e improvisos, os quais devem ser superados. Nisso está a diferença entre a tragédia defendida por Nietzsche no teatro, com sua função como arte bem definida, e as suas ressalvas quanto ao surgimento do drama. E, diante do que foi apresentado, parece ser difícil não concordar com ele.

O coro na tragédia representava para Nietzsche a sabedoria, a função de apresentar uma visão dionisíaca acerca do mundo e de apaziguar e dar entendimento das aflições pelas quais passavam os personagens. Em *Medeia* o coro assume outro papel, Eurípedes “já não se atreve a confiar ao coro a porção principal do efeito, porém restringe de tal modo o seu domínio que o coro parece agora quase coordenado com os atores, como se tivesse sido alçado da orquestra

para o interior da cena” (NT, 2007, p. 87). Função coincidente com aquela definida, como visto anteriormente, por Aristóteles. No exemplo que se segue, o coro não somente afiança aquilo que é decisão de Medeia mas acaba servindo, também, como mero personagem para Eurípedes.

Coro Triste senhora!
 Tua dor, em que ela frutifica?
 Aonde irás?
 Algum país te acolhe?
 Há domicílio que mitigue tua angústia?
 Um deus te encabeça, Medeia,
 À aporia de um pélagos sinistro! (EURÍPEDES, 2010, p. 57)

Pode-se, sem qualquer pudor, substituir a indicação do “Coro” por Dama de companhia, Alcoviteira ou Pajem, cujas falas nada acrescentam, afinal Medeia toma ações totalmente distintas. Outro problema estrutural apresentado por Nietzsche, quanto a obra de Eurípedes, está no prólogo.

Nada pode haver de mais contrário à nossa técnica cênica do que o prólogo no drama de Eurípedes. Que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu à ação, o que aconteceu até então, sim, o que no decurso da peça há de acontecer – isso um autor teatral moderno tacharia de renúncia propositada e imperdoável ao efeito de tensão (NT, 2007, pp. 78-79).

Analisando o prólogo em *Medeia*, ele servirá de exemplificação daquilo que Nietzsche rechaça. A personagem escolhida para abrir a peça, como era hábito em Eurípedes dar voz às pessoas comuns, é a Nutriz, pessoa que amamenta ou simplesmente cuida dos filhos de um casal. Logo na sexta linha da peça ela se apresenta como lido abaixo:

Nutriz [...] longe das ameias de Iolco,
 Medeia ficaria, e eu com ela,
 sem que eros, por Jasão, a transtornasse!
 Nem Pélias jazeria pelas mãos
 das filhas convencidas por quem sirvo (EURÍPEDES, 2010, p. 23).

A personagem, então, serviu às filhas de Pélias, uma das quais Medeia, e hoje serve a ela. Logo depois esclarece o que precedeu à ação que ocorrerá em cena

Nutriz [...] ela <Medeia> viveria com os filhos
 e o marido no exílio de Corinto,
 sempre solícita com os daqui,
 jamais em discordância com o cônjuge (EURÍPEDES, 2010,
 p. 25)

A Nutriz estabelece a cidade em que ocorrerão as ações, as atitudes de Medeia na relação com a cidade e com o marido. O que a personagem pretende, logo no início, é dar concordância ao que irá acontecer, por ser Medeia uma boa cidadã e fiel ao esposo. Quando Nietzsche afirma que Eurípedes, por meio dos seus personagens, antecipa aquilo que irá ocorrer, cortando o efeito da surpresa em cena, aquilo que se verifica no caso desta peça é que isso não ocorre. São dadas as informações possíveis daquilo que poderia acontecer, mas não como uma certeza, como vemos abaixo:

Nutriz	[...] Ao ver os filhos, tolda o cenho com desdém. Tremo só de imaginar que trame novidades. Sua psique circumspecta suporta mal a dor. Conheço-a de longa data e não descarto hipótese de que apunhale o fígado, depois que entrou sem voz, rumo ao leito... ou será que mata o rei e o marido, agravando o quadro mais? Ela é terribilíssima. Ninguém que a enfrenta logra o louro facilmente (EURÍPEDES, 2010, pp. 26-27).
--------	--

O que se lê são possibilidades de ações possíveis para Medeia decorrentes do casamento de seu marido com outra mulher. Suspeitas que prendem o público pela curiosidade das decisões que serão tomadas no decorrer da peça. Quanto a essa previsibilidade cênica que Nietzsche atacava, mas que não aparece nesta obra de Eurípedes, existem as possibilidades: de um caminho de aprimoramento que se efetivou na escrita dessa peça; Nietzsche simplesmente ter adotado o ponto de vista crítico adotado por Aristófanes em suas comédias em relação a Eurípedes; a não leitura dessa peça especificamente; ou a adoção de uma compreensão geral pela frequência de uso desse recurso na maioria das peças escritas. Adotando essa última hipótese como a mais provável, Nietzsche esclarece ainda que, diferentemente das peças de Eurípedes,

O efeito da tragédia jamais repousava sobre a tensão épica, sobre a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas antes sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética do protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio (NT, 2007, p. 79).

Na estruturação do prólogo euripídiano demonstrasse, também, uns dos principais problemas das suas obras, que as distanciavam da tragédia, a relação entre *pathos* e ação. Nietzsche apresenta que nas tragédias

Tudo predispunha para o *pathos* e não para a ação, e aquilo que não predispunha ao *pathos* era considerado reprovável. O que, porém, dificulta mais fortemente a entrega aprazível a tais cenas é um elo que falta ao ouvinte, uma lacuna no tecido da estória precedente; enquanto o ouvinte tiver ainda de calcular o significado desta ou daquela personagem, quais os pressupostos deste ou daquele conflito dos pendores e intenções, sua plena imersão no sofrer e no agir dos protagonistas, a dor e o temor compartilhados a ponto de se perder o alento ainda não são possíveis (NT, 2007, p. 79).

Ou seja, tudo aquilo que foi antecipado excluí a concentração do espectador, na revelação dos precedentes que levaram à encenação. O *pathos* é algo que está presente antes da ação se desenrolar, compreendendo ação como algo que se dá pelo uso da palavra, já que a ação teatral só assim é possível. Retomando a cena inicial de Édipo, há um problema que o aflige e isso o impulsiona ao texto, à ação. No caso de Medeia, a ação antecipa o *pathos* e todo o envolvimento com o público se esvai, como exemplificado no trecho a seguir:

Medeia	Está traçado, amigas: mato os filhos e apresso a fuga. Não existe um ser - um ser somente! – que suporte ver o braço bruto sobre os seus. Não tardo: o fim dos dois se impõe e a mãe os mata, se é isso o que há de ser (EURÍPEDES, 2010, p. 135).
--------	--

Desse modo, apresenta-se a ação antes do *pathos*. Isso é inadequado para Nietzsche porque se desconstruiu a atenção e envolvimento do público. Quando a mãe estiver transtornada pelo que fez e ocorrer o sofrimento do pai das crianças, nada disso terá força, *pathos*, porque a imaginação do público já desenvolveu esse momento mentalmente, pela certeza apresentada na fala de Medeia.

Como a antecipação das ações cênicas já estão previamente apresentadas em suas obras por meio de diversos personagens, Eurípedes se tornou um autor voltado a desenvolver e criar reviravoltas, momentos inesperados, como modo de captar a atenção do público. Dois exemplos podem ser dados por meio de *Medeia*. O primeiro é o infanticídio cometido pela personagem principal da trama. Alguns autores sugerem uma deturpação da lenda, na qual são os coríntios que, após descobrirem a morte de seu rei e filha, perseguem Medeia e os filhos e, por não serem tão rápidos quanto a mãe que os abandona, acabaram sendo assassinados pela população da cidade. Seja qual for a versão, Trajano Vieira ratifica essa possibilidade quando afirma que “se tomarmos como base as fontes e as referências remanescentes, somos levados a crer que o assassinato dos filhos de Medeia é fruto da criação de Eurípedes”²⁶.

²⁶ Nota preliminar de Trajano Vieira em sua tradução de Eurípedes, referenciada na bibliografia, na pág. 10.

O outro exemplo de efeito se refere ao *apò mēkhanés théos*, mais conhecida na sua formulação latina *deus ex machina*. “na Antiguidade greco-latina, o recurso dramático *apò mēkhanés* consistia, originariamente, na descida em cena de um deus cuja missão era dar solução arbitrária a um impasse vivido pelas personagens”²⁷. Para isso eram utilizados certos equipamentos elaborados e construídos com a finalidade de trazer os deuses de outro lugar que não fossem as fugas presentes no espaço cênico utilizadas pelos personagens. Ao longo do tempo *ex machina* simbolizava algo que ocorria de forma inesperada, imprevista e engenhosa (no sentido de artificial). Na peça *Medeia* Eurípedes foi radical no uso desse recurso. Quem surge sentada na *machina* é Medeia, com os filhos mortos junto a ela. Como não há rubrica nesse trecho a dedução se faz por meio do texto da personagem

Medeia	Por qual motivo moves os ferrolhos e atropelas os pórticos? Procuras a assassina e os cadáveres? Sou útil em algo? Não encontrará em mim, pois meu avô, o Sol, providenciou-me a carruagem que afasta a mão hostil. (EURÍPEDES, 2010, p. 143).
--------	--

Medeia ironiza a busca de Jasão, que derruba as portas da moradia em busca dos filhos mortos, mostrando que ela está na carruagem dada pelo deus Hélio. Trajano Vieira, dada essa informação, introduz nesse trecho da peça uma nota de rodapé explicando uma possível rubrica cuja redação explicaria que “sobre o centro do palco, Medeia aparece numa carruagem, provavelmente puxada por dois dragões alados”. Carruagem e animais mitológicos representativos do deus Sol. Em outras palavras, o final da peça de Eurípedes ocorre com pela *ex machina*. Importante destacar que o surgimento de Medeia nesse mecanismo é só o primeiro momento da cena final na qual há uma longa retórica travada com Jasão onde nada acontece. Medeia somente reafirma todas as explicações construídas anteriormente de modo “racional”. Cabe ao Coro o papel de ratificar, de forma infame como demonstrado por Nietzsche na seção específica, as ações de Medeia.

Coro	De inúmeras ações Zeus é ecônomo; deuses forjam inúmeras surpresas. O previsível não se concretiza; o deus descobre a via do imprevisto. E assim esta performance termina (EURÍPEDES, 2010, p. 155).
------	--

²⁷ Nota de rodapé do tradutor da *Poética*, Paulo Pinheiro, presente nas páginas 129 e 131. Obra referenciada na bibliografia.

Ao final da sua peça Eurípedes descarta qualquer possibilidade de existência do destino, tudo aquilo que é apresentado ao homem está sob seu controle. Se Édipo enfrentou seu fado com heroísmo isso é raso, porque poderia ter tomado as rédeas da sua vida e a controlado. Essa solução como trama é tão ruim, que há um consenso entre Aristóteles e Nietzsche acerca desse assunto. Lemos na *Poética*

É tão evidente que o desenlace do enredo deve surgir do próprio enredo e não da intervenção do *deus ex machina*, tal como ocorre na *Medeia*, e na *Ilíada*, no momento do reembarque; tal artifício ao *deus ex machina*, pelo contrário, só deve ser utilizado nos acontecimentos exteriores ao drama, seja naqueles que ocorrem precedentemente e aos quais é vedado ao homem conhecer, seja naquele que ocorrem posteriormente e que precisam ser preditos ou prenunciados; pois creditamos aos deuses o dom de ver todas as coisas (*Poética*, 1454a37-1454b7).

Aristóteles justifica essa opção necessária às tragédias, já que “Nada deve haver de irracional nos acontecimentos dramáticos e, se não for assim, que ocorra fora do contexto da tragédia, como no *Édipo* de Sófocles” (*Poética*, 1454b8). A conclamação pelo racional se deve ao fato de uma assassina e infanticida se livrar de todo o julgamento fugindo numa carruagem alada. Quanto à referência da peça de Sófocles como solução a algo dado como irracional, possivelmente Aristóteles se refere à Esfinge, responsável por colocar Édipo no trono de Tebas, mas que não possui nenhuma cena descrevendo esse fato, somente o resgate da lenda é posto em cena. Nietzsche trata a solução do *deus ex machina* como algo relacionado ao otimismo socrático.

E agora não vamos ocultar de nós mesmos o que se acha oculto no regaço dessa cultura socrática! O otimismo que se presume sem limites! Agora é mister não assustar-se se os frutos desse otimismo amadurecem, se a sociedade, levedada até as suas camadas mais baixas por semelhante cultura, estremece pouco a pouco sob efervescências e desejos exuberantes, se a crença na felicidade terrena de todos, se a crença da possibilidade de tal cultura universal do saber converte-se paulatinamente na ameaçadora exigência de semelhante felicidade terrena alexandrina, no conjuro de um *deus ex machina* eurípidiano! (*NT*, 2007, P. 107)

Portanto, a busca pela felicidade, e a racionalidade como modo de alcançá-la, distanciou o homem da sua natureza coletiva. Os valores não são mais os comuns e próximos ao *dionísíaco*. Tornaram-se individuais e seletivas de certa classe social. Havia, para Nietzsche, a representação da universalidade humana que existia nas tragédias e foi desfeita pela força vulgar dos dramas. Nada deve ser enfrentado, tudo pode ser resolvido por saídas *ex machina*. Isso é felicidade.

4 Nietzsche e o teatro contemporâneo

A primeira consideração a ser apresentada no início desta seção é que se está tratando, quando se usa o termo contemporâneo, também do estilo artístico apresentado pelas produções teatrais atuais, da dramaturgia seja ela escrita ou não, como acontece, por exemplo, nos grupos que têm um processo de construção coletiva de um espetáculo. Mas a abordagem do contemporâneo não está tão ligada aqui à forma do espetáculo, mas ao seu conteúdo. Importante lembrar da indissociabilidade entre esses dois elementos, porque ambos se influenciam mutuamente. Para esta empreitada, é importante lembrar a categorização das obras de Eurípedes como um subproduto da tragédia, chamadas por Jacó Guinsburg como o gênero teatral conhecido por Drama. Esse Drama surgiu por volta de 1600, na Europa, e o fato que motivou o aparecimento desse gênero foi a *Poética*, de Aristóteles.

Acontece que depois de ter permanecido marginal ou desconhecida durante todos esses séculos, trazida pelos bizantinos que chegaram a Veneza fugindo dos turcos, a *Poética* conquista, durante o Renascimento italiano um lugar preponderante no pensamento sobre a arte poética do Ocidente, desempenhando o papel de autoridade principal através de edições gregas, traduções latinas e italianas, além de comentários e poéticas de inspiração aristotélica (MACHADO, 2006, p. 30).

É inegável a influência da *Poética* nas peças dos autores renascentistas. Pode-se reconhecer isso nas peças pela divisão em três atos, por todos os acontecimentos transcorrerem no período de um dia, 24 horas, e outros conselhos, seguidos pela maioria como determinações certeiras, rígidas e infalíveis, presente nessa obra. O que os autores buscavam era alcançar a excelência na produção das suas peças.

Importante destacar que Aristóteles não vem sozinho, traz com ele aquele cujas peças caracterizam fidedignamente seus preceitos, Eurípedes. O impacto é tão grande que Shakespeare, autor admirado por Nietzsche por sua escrita trágica e seus personagens *dionisíacos*, é relegado por Goethe.

Peça de “gêneros grego”, como diz Goethe a Schiller em carta de 19 de janeiro de 1802, *Ifigênia* é o primeiro resultado prático de sua nova concepção da obra de arte. Ela permite compreender exemplarmente a mudança que se processa nessa época no grande poeta, como um abandono de uma dramaturgia de bases shakespearianas e uma volta às fontes clássicas: os gregos e até mesmo Racine. A mudança de postura de Goethe em relação a Shakespeare ilustra bem a ruptura formal que se processa em sua concepção de teatro (MACHADO, 2006, p. 14).

Essa forte influência na escrita teatral de diversos autores estabelecerá o Drama e os problemas advindos desse tipo de obra.

4.1 A crise do drama

Há uma atualidade na obra de Nietzsche acerca da discussão artística, e mais precisamente da arte teatral, que parece ter sido realçada pela geração dos anos 60 do século XX, na qual se encontravam Szondi e Berthold, e ter trespassado para as discussões atuais.

Portanto, a questão incitada por Nietzsche na sua obra *O nascimento da tragédia*, deve ser considerada ainda hoje, frente a uma expressão teatral que a cada dia aparenta estar mais rica em influências e incorporação de outras vertentes artísticas, porém mais vazia de público. E talvez o motivo suscitado para isso seja o problema da *forma*, a peça escrita.

Repensar o teatro através da obra de Nietzsche é instigador, dado os fortes argumentos que ele apresenta e o estímulo gerado para uma discussão estética. Diante dos problemas teatrais contemporâneos apresentados acima isso é fundamental. E a função principal daqueles que escrevem acerca da arte é estimular os artistas a pensarem constantemente seus ofícios. Nietzsche, com *O nascimento da tragédia*, tem esse papel e importância. Uma demonstração dessa relevância é a coincidência da escrita da primeira obra de Nietzsche com aquilo que, posteriormente, será diagnosticado como a Crise do Drama.

O especialista em literatura comparada, o hegeliano Peter Szondi, em sua obra *Teoria do drama moderno*, faz um levantamento histórico do drama entre 1880 e 1950. O principal objetivo desse autor é abordar a crise que se abateu sobre o gênero teatral nesse período e a solução que foi se buscando, dentro do mundo teatral, por novos conteúdos, como tentativa de salvá-lo.

Szondi retrata que os conflitos existenciais pessoais, recheados de retóricas e que tratam principalmente do universo restrito à particularidade de certos grupos sociais, são as principais características, idênticas às tratadas n' *O nascimento*, causadoras dessa crise. Esse autor segue um caminho histórico desde 1880, no qual descobre o início do problema do drama com Ibsen²⁸, segue com Tchekhov²⁹, e depois de diversos autores, encerra a discussão em 1950, com o estilo literário teatral chamado Teatro do Absurdo. Apressadamente poderíamos criticar esse tipo de afirmação apresentada por Szondi, afinal seria absurda a afirmação que toda a produção de

²⁸ Henrik Ibsen (1828-1906) foi um dramaturgo norueguês.

²⁹ Anton Pavlovitch Tchecov (1860-1904) foi um médico, dramaturgo e escritor russo.

setenta anos seria tão somente uma tentativa de salvação do gênero dramático. Mas, por meio da obra *História Mundial do Teatro*, podemos reafirmar esse momento de crise de uma forma mais ampla, porque se pode verificar a abrangência dessa constatação e o fato dela estar replicada para todo o mundo teatral ocidental e, desse certo modo, expandida além do Teatro do Absurdo pelas características de sua problemática.

[...] quando o público fala de uma crise no teatro, ele o faz não tanto com referência a condições externas, como à substância da representação teatral. O drama moderno parece não ter pé nem cabeça, e assim o palco surge como um espelho deformante a refletir uma imagem que o público não está preparado para aceitar (BERTHOLD, 2010, p. 522).

Importante ressaltar, nessa citação, o drama como problema central da crise teatral descrito por Berthold, porque logo adiante ela descreve um modelo possível como solução. “O teatro, quando alcança a perfeição, é igualmente a mais antiga e mais contemporânea representação da vulnerabilidade do homem diante de forças inescrutáveis (BERTHOLD, 2010, p. 538)”. Por aquilo exposto até este momento, poder-se-ia atribuir essa definição, presente na citação de Berthold, a um gênero teatral, a tragédia. Tamanha similaridade com os conceitos e a defesa da tragédia, também presentes na obra *O Nascimento*, sugeriria que Berthold fosse uma nietzschiana. Todavia, toda a sua obra parece se fundamentar em outras bases de pesquisa, como a interpretação de peças, montagens e dados históricos, com as virtudes da realização em pesquisas abrangentes e consistentes.

Talvez se possa concluir que, quando Nietzsche está escrevendo acerca do nascimento da tragédia, quer estabelecer as regras da essência do teatro. Quando tece fortes críticas às obras de Eurípedes, que escrevia sob a influência de Sócrates, consegue enxergar a origem dessa crise do teatro no Drama. Quando delimita o Uno Primordial, o *dionisíaco* e o *apolíneo*, Nietzsche antecipa o pensamento de Eugène Ionesco³⁰ presente na obra *História Mundial do Teatro*.

Ionesco fala do processo criativo do dramaturgo como um ‘empreendimento de pesquisa’. Não promete descobrir terra nova. Ao contrário, o objetivo da vanguarda dramática deve ser descobrir, não inventar, ‘as forças eternas e os ideais esquecidos do teatro em seu estado mais puro. Precisamos romper com os clichês’, continua ele, ‘fugir do *tradicionalismo* tacanho. Precisamos redescobrir a única, verdadeira e viva tradição’ (BERTHOLD: 2010, p. 523).

Ionesco é um dos representantes mais importantes do Teatro do Absurdo e isso remete à possibilidade de a crise do drama ter ultrapassado esse estilo teatral e não ter se solucionado.

³⁰ Eugène Ionesco (1909-1994) foi um dos maiores dramaturgos do teatro do absurdo.

Na citação ele estimula uma redescoberta já proposta, apresentada e realçada por Nietzsche em sua obra *O Nascimento da Tragédia*.

Por meio da perspectiva apresentada até o momento, parece que Nietzsche possivelmente teve uma sensibilidade artística capaz de detectar exatamente a Crise do Drama presente em sua geração e antecipando-a em 1872. Aquilo que Szondi trataria somente em 1965 e Berthold afirmaria em 1968. Por meio da obra de Nietzsche também podemos perceber que Szondi talvez não tenha se atentado que o problema da crise do drama estava na origem do teatro ocidental, na Grécia, e não em 1880³¹. E ela só existiu, e talvez exista, porque parece que somente o conteúdo trágico, dentro da trama de uma peça teatral, parece ser aquilo que necessariamente deve ser a forma do teatro, seu conteúdo, sua trama. Mas, quais foram as implicações que a Crise do Drama possuiu, para se mostrar tão importante na obra de Nietzsche?

Sábato Magaldi, crítico e historiador teatral, em sua obra *O Teatro no Teatro*, apresenta que “O próprio Sófocles, segundo a *Poética*, de Aristóteles, explicou que Eurípedes representava os homens tais como são, enquanto ele, como devem ser”. (MAGALDI, 1989, p. 9) Ao encontro dessa citação se nota que o argumento de Nietzsche converge ao do autor trágico e a representação dos homens como eles são é a característica do Drama. Para ambos o teatro tem uma função principal, cuja característica não é encontrada nesse gênero teatral, a de formar os indivíduos e conseqüentemente a sociedade. Isto não deve acontecer através de um sentido metafísico impresso na vida, mas através da conscientização dada pelos exemplos dos heróis trágicos nas tramas teatrais, que tornam os espectadores cômnicos de que a vida é feita de imprevistos e improvisos que devem ser superados da forma mais positiva possível. Isso faz com que Nietzsche defenda a necessidade de um teatro universal, que não trate tão somente de problemas individuais ou de uma classe social.

A mediocridade burguesa³², sobre a qual Eurípedes edificou todas as suas esperanças políticas, tomou agora a palavra, quando até ali o semideus na tragédia e o sátiro bêbado ou o semi-homem na comédia haviam determinado o caráter da linguagem (NT, 2007, p. 71).

Para descobrir por que o mundo não está bem hoje, basta constatar que aquilo que somos está muito distante do que deveríamos ser. Nisso está a diferença entre a tragédia defendida por

³¹ Curioso, senão irônico, que no capítulo II intitulado “A Crise do Drama”, Szondi em sua obra *Teoria do Drama Moderno* vem alicerçar toda a sua argumentação sobre essa crise, usando as obras de Sófocles e Ésquilo como fundamento para começar questionando os dramas de Ibsen.

³² O esclarecimento do uso desse termo, assim como a sua tradução, encontra-se na página 64.

Nietzsche no teatro, com sua função como arte bem definida. E a sua advertência quanto ao surgimento do Drama, que simplesmente criou argumentos para o nosso modo de ser.

4.2 O fim dos gêneros teatrais e os paradigmas de Peter Brook

Talvez nada gere mais confusão do que a definição de gêneros teatrais. Lembrando que uma obra dramática não deixa de ser, também, literatura, Anatol Rosenfeld afirma que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2014, p. 16). Não há artista da escrita que define o gênero daquilo que irá escrever. No teatro do século XX o gênero se tornou quase obsoleto porque um espetáculo pode incorporar todos os elementos que quiser. Apesar de *O Nascimento da Tragédia* tratar de tragédias, ele não está consolidado num gênero, mas principalmente naquilo que Nietzsche queria que uma tragédia representasse, o *dionisíaco*. Mas como analisá-lo nas montagens contemporâneas diante do desuso na classificação de gêneros dramáticos?

O mais usual, quando se trata de obras de arte, é sua separação dentro daquilo que se determina como estilo. Renascentista, Barroco e Clássico estão entre as diversas classificações presentes e, de certo modo, necessárias porque estão focadas na *forma* pela qual um artista expressa sua arte. Assim sendo, um artista do século XXI pode produzir uma obra da renascença, porque para isto basta que ele domine essa técnica, haja uma apropriação do estilo. Na arte teatral esse modelo de divisão, por estilo, também está presente, mas há uma problemática nisso. Diferentemente de uma pintura a óleo, por exemplo, que está estagnada sobre um cavalete ou afixada dentro de uma moldura em alguma parede de um museu, a encenação de uma peça de teatro se torna viva, novamente, no momento de sua encenação. Imagine, neste momento, alguém desconhecedor da história ou de estilos artísticos vá assistir uma tragédia grega com figurinos atuais, irá reconhecer elementos com a mesma atualidade do seu mundo. Algo que não ocorreria se fosse ver uma exposição de telas, esculturas ou mesmo fizesse a leitura da obra de um escritor qualquer (incluindo uma peça teatral), o fator histórico estaria presente e isso não aconteceria. Portanto uma encenação teatral é sempre uma renovação da obra escrita e o foco do seu alcance ou qualidade começou a ser medido, no teatro contemporâneo, pelo efeito junto ao público. E um dos artistas mais representativos dessa busca é o diretor inglês Peter Brook.

A leitura do seu livro *O espaço vazio*³³ causa uma estranheza e incompreensão inicial do sentido proposto por Brook. Porque não há uma divisão por períodos históricos e nem por estilos, mas daquilo que ele reconhecidamente assume como influência da ciência para a sua escrita e devido a isso se ousa interpretar nesta dissertação por paradigmas. Como esse termo foi resgatado do grego e conceituado amplamente por Thomas Kuhn é importante elucidá-lo brevemente por esse viés contemporâneo.

Ao ler *O espaço vazio*, o primeiro estranhamento que se sente é a inexistência de uma ordem cronológica no momento que Brook realiza uma abordagem do conteúdo. Ou ainda, a falta de uma divisão por assuntos com seus temas específicos sendo discorridos em longos parágrafos. Mas existe uma divisão ali que se analisada pelo prisma da obra de Thomas Kuhn, é paradigmática.

Não se tecerá certezas da influência da teoria kuhniana sobre a obra de Brook, porém algumas informações são importantes para averiguar as possibilidades da existência de um modo de pensar similar. Talvez uma primeira coincidência se apresente no fato da edição de *A Estrutura das Revoluções Científicas* ter acontecido em 1962, ter se tornado um “Best seller” e na mesma década, no ano de 1968, *O Espaço Vazio* ter sido editado. Além disso, *A Estrutura* representou um marco no conhecimento científico e influenciou a todos que gostavam de ciências. Esse apreço pela ciência é reconhecido por Peter Brook na sua autobiografia, na qual declara que

Quando li pela primeira vez um livro sobre Einstein, a noção de relatividade tomou imediatamente minha imaginação porque mostrava o quão intrínseco dentro de cada medida era um fator que a física clássica havia ignorado e que o inabalável dois mais dois que eu aprendera desde a infância só somava quatro de maneira relativa (BROOK, 2000, p. 93).

Se nessa afirmação Brook deixa clara a importância do papel da ciência em seu pensamento, mais adiante ele explicita o seu uso. “Tudo o que me importava era quebrar as divisões entre ciência, arte e religião e uni-las em uma mesma experiência observável e compreensível” (BROOK, 2000, p. 94). Esta importância se demonstrará novamente alguns anos depois com a estreia da peça *The Man Who*, que inaugurou um estilo de teatro conhecido por científico. Mas talvez aquilo que, leve ao encontro desta possibilidade científicista em seu trabalho, se mostre com mais força na própria obra de Brook que será analisada e, nessa

³³ O nome da obra adotado aqui foi dado pela tradução em Portugal, certamente mais próximo do original, *The Empty Space*, do que a tradução brasileira, que deu o título de *O teatro e seu espaço*.

compreensão do seu conteúdo, após ser averiguada pela influência da obra de Thomas Kuhn em seu pensamento artístico.

A obra *O Teatro e Seu Espaço* é dividida em quatro partes: O Teatro Morto, O Teatro Sagrado, o Teatro Rústico e o Teatro Imediato. Numa primeira análise, pareceria descabido falar de um *paradigma* teatral, quando se apresentam quatro possibilidades diferentes de teatro. Porém, durante o desenvolvimento de cada uma dessas partes, vê-se que Brook analisa as possibilidades de arte teatral e que algumas delas são, em alguns casos, apenas um enraizamento, por parte de alguns artistas, de teorias teatrais absurdas ou obsoletas como se ainda hoje na ciência persistissem cientistas querendo provar as teorias do movimento de Aristóteles. Existe ainda a possibilidade da existência de diversos *paradigmas* dentro do conceito de teatro, como se lerá mais adiante.

O Teatro do Aborrecimento Mortal é aquele que se baseia na tradição. Porém, a palavra tradição aqui não tem, por concomitância, um sentido positivo, que se pode traduzir como aquilo que merece ser visto e revisto continuamente. É muito mais um fazer teatral dentro de uma fórmula que parece ser certa e correta, mas carrega uma *crise* que, se na ciência surge quando um *paradigma* não se encaixa mais às novas descobertas, no teatro ela está relacionada ao desinteresse do público por este tipo de teatro e a conseqüente baixa procura por ingressos.

O Teatro Sagrado é a apresentação daquelas peças que fizeram sucesso em algum momento, principalmente quando elas estrearam. E os grupos, ou produtores teatrais, optam por repeti-las continuamente, com ênfase de que nada pode ser modificado, para parecer tanto ao público quanto aos atores que a interpretarem, que um pedaço memorável de uma sagrada arte sempre se repetirá e se tornará imprescindível na memória de todos que estiverem presentes às apresentações. É a crença de que há, segundo Brook, um “Teatro do Invisível-Tornado-Visível” (BROOK, 1970, p. 39). Aquele teatro que conta “tecnicamente” com algo de místico e misterioso para que possa dar certo e agradar ao público. No terceiro capítulo d’*O Espaço Vazio* o autor trata do Teatro Bruto. Aquele que é o teatro popular e basicamente se contrapõe aos teatros ricos.

Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de plateias em pé, bebendo, sentadas ao redor das mesas, plateias participando e respondendo ao espetáculo (BROOK, 1970, p. 65).

Estes elementos são alguns daqueles que Brook considera importantes para que se tenha um local teatral muito vivo. Para manter continuamente um espaço arquitetônico que possa garantir essa vida, Brook afirma ser “este o mistério do teatro, mas na compreensão deste

mistério está a única possibilidade de organizá-lo como ciência” (BROOK, 1970, p. 65). Esta necessidade de uma organização científica, não o faz pensar tão somente nos elementos que são geradores da emoção no teatro contidos nesse teatro bruto, mas também numa forma da não dependência de um teatro místico para que possa dar certo, como aquele apresentado no Teatro Sagrado.

No último capítulo do seu livro, Brook trata do Teatro Imediato. Nele, o que pareceria ideal a ser feito num primeiro momento não acontece, que é a apresentação de uma receita quase infalível, ou um método preciso e certo, que fizesse um espetáculo se tornar um sucesso de público. O autor coloca o leitor simplesmente diante de alguns de seus méritos, sucessos e principalmente suas falhas e equívocos. Ressalta nesse capítulo a importância da coesão no trabalho coletivo do teatro, o qual ele considera um exemplo para a estrutura social.

Qualquer pessoa interessada em ciências naturais seria bem recompensada estudando a situação do teatro. Suas descobertas seriam muito mais aplicáveis à sociedade em geral do que o estudo de abelhas ou formigas (BROOK, 1970, p. 103).

Brook exalta aqui o envolvimento de todos aqueles que participam da realização de um espetáculo e o pleno conhecimento que eles têm da sua importância nessa microestrutura social. O autor apresenta também o aspecto negativo contra o qual se deve lutar na arte teatral, quando descreve seu real papel numa sociedade onde, para ele “A maioria das pessoas poderia viver, perfeitamente, sem nenhuma arte – e mesmo que lamentassem a sua ausência, isto não impediria de maneira alguma que elas continuassem a viver e trabalhar normalmente” (BROOK, 1970, p. 102). Caberia então ao que ele chama de teatro imediato a representação dessa força teatral capaz de atrair o público e em consequência mostrar sua importância dentro da vida e do cotidiano de cada indivíduo.

Quais seriam os motivos para Peter Brook realizar estas quatro divisões apresentadas em sua obra? Pode-se chamá-las de estilos teatrais? Se se analisar o que significa um estilo artístico, será perceptível que quando se fala de um Van Gogh não se está falando de um artista que foi seguido por todos os seus pares na sua época. Porque afinal, mesmo que se tivesse um grande desenvolvimento técnico para a pintura de quadros e se tentasse seguir um “vangoghismo”, não se conseguiria fugir do estilo próprio, que é inerente a cada indivíduo, como a assinatura. Dentro de um trabalho em grupo, como é a arte teatral, isso também existe e é apresentado a partir do dia da estreia do espetáculo, em que o resultado de uma interpretação de uma peça afinada com todos os indivíduos de um grupo. E, portanto, definitivamente não se

encontram nesses capítulos uma divisão por estilos teatrais gerados pela escrita singular de um dramaturgo. Verifica-se ainda que os títulos das divisões realizadas por Brook não remetem a uma nomenclatura que represente aquelas usualmente utilizadas no teatro e que esclareça um momento histórico, como Expressionismo Alemão, Teatro do Absurdo ou Teatro Pobre. Conclui-se que estas divisões só puderam ser feitas por Brook, e para isto basta analisar o conteúdo que foi apresentado dentro dos capítulos, através do conceito determinado por Thomas Kuhn, como *paradigma*.

Brook, ao descrever seus conceitos sobre o teatro do aborrecimento mortal, sagrado, bruto e imediato, mostra os grupos ou produtores reunidos num tipo de fazer teatral, naquilo que eles acreditam e defendem, e que acabam levando à frente. Pode-se inicialmente fazer uma analogia com o conceito de *ciência normal* de Kuhn. Para isto, é necessário verificar primeiro o que ele esclarece sobre esse termo:

ciência normal significa a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas. Essas realizações são reconhecidas durante algum tempo por alguma comunidade científica específica como proporcionando os fundamentos para sua prática posterior (KUHN, 2000, p. 29).

Utilizando novamente o conceito de Brook, de que tudo no fazer teatral deve ser convertido em ciência para que possa ser estudado e posto em prática, e dando nome aos fatores dessa arte, atores, diretores, cenógrafos, iluminadores, entre outros, de cientistas, é quase impossível não vê-los também dentro de algo similar ao conceito de *ciência normal*, porque também estão inseridos dentro de uma teoria aceita, um tipo de teatro/*paradigma*. Como pensar, todavia, quando Brook analisa problemas em alguns desses paradigmas por eles pertencerem a conceitos equivocados ou de gostos duvidosos? Kuhn esclarece mais uma vez, explicando que “enquanto os paradigmas permanecem seguros, eles podem funcionar sem que haja necessidade de um acordo sobre as razões de seu emprego ou mesmo sem qualquer tentativa de racionalização” (KUHN, 2000, p. 74). O mais importante a destacar nesta citação é que Brook também não atribuiu um motivo ao porquê destes grupos ou produtores teatrais se manterem dentro de um dos conceitos que ele analisou. Simplesmente eles se fixam ali, como explicado por Kuhn na referência aos cientistas. Há ainda outra coisa que se pode questionar quanto à obra de Brook, naquilo relacionado à necessidade de se criarem quatro capítulos mostrando os *paradigmas* (diante do exposto até agora, é um equívoco considerar um problema o uso deste termo neste contexto), quando se poderia falar tão simplesmente de teatro. Novamente há algo na *Estrutura das Revoluções Científicas* que pode ajudar a entender isto:

Em suma, embora a Mecânica Quântica (ou a Dinâmica newtoniana ou a teoria eletromagnética) seja um paradigma para muitos grupos científicos, não é o mesmo paradigma em todos os casos. Por isso pode dar origem simultaneamente a diversas tradições da ciência normal que coincidem parcialmente, sem serem coexistentes. Uma revolução produzida no interior de uma dessas tradições não se estenderá necessariamente às outras (KUHN, 2000, p. 75).

Fazendo novamente o exercício de substituir as palavras que tratam de ciência por aquelas que falam de teatro neste trabalho, não existirá maiores dificuldades em compreender que podem existir diversos paradigmas dentro do teatro e estes paradigmas não dependem uns dos outros, nem têm a necessidade uns dos outros para coexistirem e a evolução, dentro de um desses paradigmas, não influenciará no outro por consequência. Essa evolução, que se dá por aquilo que Kuhn chama de revolução, só acontecerá num momento de *crise*, que como já dito anteriormente, no teatro é representado pela baixa arrecadação da bilheteria, e na ciência por um paradigma não se sustentar mais diante das novas descobertas.

A descoberta começa com a consciência da anomalia, isto é, com o reconhecimento de que, de alguma maneira, a natureza violou as expectativas paradigmáticas que governam a ciência normal. Segue-se então uma exploração mais ou menos ampla da área onde ocorreu a anomalia (KUHN, 2000, p. 78).

Esta exploração é a que se apresenta na obra de Brook, precisamente no seu capítulo final, o teatro imediato, porque “as crises são uma pré-condição necessária para a emergência de novas teorias” (KUHN, 2000, p. 107). Então, parece que Brook talvez não esteja criando um novo paradigma, mas assentando as bases de alguns já existentes. Ele não realiza isto tão somente através da sua obra tratada neste trabalho, mas também através dos espetáculos que vem montando há décadas nessa busca de um teatro contemporâneo que venha atender essas expectativas de solucionar essa crise no meio teatral, que se perpetua num maior espaço de tempo do que o da sua carreira. A este tipo de ação, Kuhn dá o nome em sua obra de *ciência extraordinária*. “Quando... uma anomalia parece ser algo mais do que um novo quebra-cabeça da ciência normal, é sinal de que se iniciou a transição para a crise e para a ciência extraordinária” (KUHN, 2000, pp. 113-114). E este é o papel representado por Brook com sua obra.

Desse modo, Brook está escrevendo sua obra analisando as encenações teatrais pelo *conteúdo* apresentado ao público. Uma perspectiva *dionisíaca* e atemporal, demonstrada por Brook como sempre presente na ligação entre peça e público, independente da época, que coincide com a necessidade mostrada por Nietzsche n’*O nascimento*.

Brook, ao mesmo tempo que afirma a necessidade da existência de elementos teatrais muito próximos àquilo que Nietzsche trata por *dionisíaco*, ainda traça características do *apolíneo* em sua obra. Isto se processa por meio de paradigmas que estão ligados diretamente à reação do público e não a uma satisfação individual do artista. Cabe lembrar que Peter Brook é considerado um dos maiores especialistas em Shakespeare – foi durante décadas diretor da Royal Shakespeare Company – e as peças desse autor servem de demonstração aos paradigmas “positivos”, tal qual Nietzsche se utilizou de *Hamlet* como modelo de herói trágico n’*O Nascimento*.

Aquilo que se pretende mostrar até aqui é que, em um dos expoentes teatrais mundiais contemporâneo, se encontra muito do que Nietzsche tratou em sua primeira obra. As soluções buscadas pelas vias não comerciais de teatro, do chamado Teatro Experimental, confluem para a busca de algo inato ao homem, àquilo que Nietzsche tratava por *dionisíaco*.

Importante ressaltar a importância dada por Brook ao que ele nomeia por Teatro Imediato. A descrição da necessidade de os atores de um grupo estarem em sintonia com a sociedade na quais eles vivem é a proposta do retorno à sabedoria representada pelo Coro grego, do *dionisíaco*. Então, a produção coletiva, por meio dos atores, assume o papel do escritor trágico e fornece elementos suficientes para alguém escrever uma tragédia. Será isso possível?

4.3 Incêndios

A tragédia contemporânea *Incêndios* vem mostrar que sim.

O diretor e dramaturgo Wajdi Mouawad esclarece isso em seu processo de trabalho.

A escrita então começou a andar e o trabalho de ensaio seguiu. O trabalho cenográfico também teve que se adaptar ao fato de que o texto ia sendo escrito aos poucos e, ao longo desse período, tive o sentimento de que se tratava antes de tudo de uma trupe de teatro, com seus técnicos e seus atores, que se empenhavam em abrir caminho para a escrita. Sem essa escuta, sem essa participação, sem esse engajamento ativo por parte de cada membro da equipe, eu não teria podido escrever. É importante dizer, importante fazer com que se ouça: *Incêndios* nasceu desse grupo, fui atravessado por sua escrita. Passo a passo, até a última palavra (MOUAWAD, p. 9, 2013).

O teatro contemporâneo, principalmente o experimental, é o *dionisíaco* se fazendo presente novamente nos palcos. Isso só é possível, como afirma Brook, quando os atores não estão somente presos nas salas de ensaio, mas junto ao mundo para poderem trazer as possibilidades trágicas do homem contemporâneo. O modo de compreender como esse

processo é possível e realmente mostra as qualidades trágicas esperadas, é possível pela leitura e compreensão da peça.

Em seu testamento, Nawal deixa um encargo aos seus dois filhos gêmeos, Simon e Jeanne, encontrar um pai julgado morto e um irmão de quem eles nunca ouviram falar. Esse é o mote inicial da peça *Incêndios*, de Wadji Mouawad, estreada em 2003. Além do grande sucesso obtido nos palcos sua versão cinematográfica foi indicada ao Oscar, de 2010, como melhor filme estrangeiro.

Nawal era uma menina de quatorze anos quando teve um filho com seu namorado. Cuidada pela avó em condições miseráveis, cujo analfabetismo de todos da família é um dos maiores indicadores dessa miserabilidade, ao nascer a criança foi levada pela parteira a um orfanato. No momento da despedida, Nawal esconde um nariz de palhaço, dado a ela por seu namorado, na fralda da criança. Antes da morte da sua avó, Nawal promete que estudará para retornar e escrever seu nome na lápide e, além disso, procurar por seu filho. Isso se cumpre e Nawal, após cumprir sua promessa, percorre seu país no Oriente Médio durante quase três décadas em busca do filho. Passados vinte e cinco anos de sua vivência junto aos conflitos entre refugiados e milicianos ela resolve assassinar o chefe das milícias. Ela é presa e torturada até alcançar a liberdade ao final dos conflitos. Durante sua temporada na prisão é constantemente estuprada por seu torturador e acaba dando luz a gêmeos dentro de um balde que é entregue ao guarda da prisão para que jogasse os bebês num poço e se afogassem. Com dó pelo choro dos bebês e pelos gritos da mãe o guarda resolve entregar as crianças a um camponês que voltava com seu rebanho à casa. Nawal é a única sobrevivente entre os presos em sua saída. Ela se encontra com o camponês que entrega os seus filhos já crescidos. Nawal se refugia na Europa e, devido aos seus traumas, começa a acompanhar nos tribunais os julgamentos dos assassinos da guerra que aconteceu em seu país. Num deles ela é convocada para testemunhar contra seu antigo carrasco e, em dado momento de seu discurso no qual assume toda a culpa pelas torturas e mortes, ele saca a única lembrança que guardou da sua infância, dado no passado pela sua mãe que nunca conheceu e buscou incessantemente, um nariz de palhaço. Nawal se cala nos próximos cinco anos após essa descoberta e, ao fim desse período, morre. Deixa no testamento uma carta que deverá ser entregue por sua filha ao pai e uma para seu filho entregar ao irmão. Duas pessoas que eles nem imaginavam existir e são descobertas no decorrer da peça como uma só pessoa.

Nawal é uma Jocasta tornada protagonista da história na procura incansável por seu filho. Seu filho Nihad é um Édipo construído em meio a todos os valores destruídos pela guerra,

deixando-se levar pela vida. Os filhos de ambos são como os emissários de Édipo em busca pelo resgate do passado e da cura pelo ressentimento criado pela mãe ausente, que os evitava constantemente como frutos de um estupro.

Do mesmo modo que *Édipo*, a busca pelo passado será uma reconstrução dos elementos capazes de entender o presente dos personagens e a personalidade conturbada da mãe. O diretor da peça na versão brasileira da peça, Aderbal Freire-Filho³⁴, comenta na orelha da contracapa da tradução brasileira o seguinte:

Estamos diante de um autor com um domínio impressionante sobre os recursos, dramáticos e épicos, que o teatro explorou e desenvolveu ao longo de sua história, e vem certamente daí a admiração com que é visto hoje no mundo inteiro. Em *Incêndios*, ele consegue quase o impossível, isto é, reconquistar a força que a tragédia teve na antiguidade. Poucas peças terão se aproximado tanto do poder de identificação (comunicação com a pólis) e catarse, que o teatro ocidental teve na sua origem grega (MOUAWAD, orelha da contracapa, 2013).

Partindo do resumo e das afirmações de Freire-Filho, lembrando das modificações e desenvolvimento ocorridos durante a história do teatro, principalmente nos quase cento e cinquenta anos entre a escrita de *O nascimento e Incêndios*, é que se vai exemplificar nessa peça as premissas das estruturas trágicas nietzschianas encontradas principalmente em *Édipo* e descritas entre as seções 3.4 e 3.6, como maneira de exemplificar o valor dos argumentos ali apresentados.

Nas tragédias gregas se encontravam as lendas como base para suas escritas. A presença dos deuses era recorrente numa ligação simbiótica com os homens. Na obra de Mouawad as lendas são construídas a partir da vida das pessoas.

Abdessamad No cemitério, ainda tem a pedra onde, segundo a lenda, Nawal gravou o nome da avó dela. Letra por letra. Primeiro epitáfio do cemitério. Ela tinha aprendido a escrever. Depois ela foi embora, Sawda com ela, e a guerra chegou. Nunca é bom sinal quando a juventude foge (MOUAWAD, p. 82, 2013).

Ainda numa outra parte da peça, tratando do momento no qual Nawal estava presa.

³⁴ Aderbal Freire-Filho é diretor de teatro, autor, dramaturgo, dramaturgista e tradutor. Nascido em 1941 está envolvido com o teatro desde 1973. “Distingue-se entre os diretores brasileiros por aliar a busca constante por novas formas de teatralismo a uma encenação que prioriza o ator como agente principal da linguagem e da comunicação das idéias do texto”. Além disso, “Sua prática na criação de espetáculos combina-se a um progressivo desenvolvimento de reflexões que dão origem a textos sobre teatro, a palestras e a oficinas. O ensino é uma atividade paralela presente na sua trajetória: leciona na [Casa das Artes de Laranjeiras](http://www.casaartesdearanjeiras.org.br/), na Escola de Teatro Martins Pena e na Faculdade de Letras da UFRJ. Na Escola de Comunicação da UFRJ, coordena um curso de pós-graduação lato sensu”. Informação extraída do site <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18028/aderbal-freire-filho> em 02/02/2020.

Guia [...] Ali é a cela mais famosa da prisão de Kfar Rayat. Cela nº 7. As pessoas vêm em peregrinação. Era a cela da mulher que canta. Detida durante cinco anos. Quando os outros eram torturados, ela cantava. [...] Não se sabia o nome dela. Todos tinham um número de matrícula. Um número. A mulher que canta era o número 72. É um número famoso aqui (MOUAWAD, p. 85, 2013).

O autor quer transparecer, pelas buscas dos filhos gêmeos, que o passado da sua mãe foi tornado lenda, dando base, da mesma maneira que os gregos, à origem da escrita de sua peça.

O resgate do passado na construção da história, a estruturação épica, é recorrente em *Incêndios*, assim como em *Édipo*. Sejam nas cenas em flashback simples, ou intercalado com as ações do presente cênico, é, como se viu, a fórmula possível de construção da tragédia que acontece logo da segunda cena em diante, na qual um dos gêmeos nos apresenta o passado mais recente da mãe.

Simon Como é que você pode levar a sério? Quero dizer! Durante dez anos ela passa o dia inteiro no tribunal assistindo a processos infundáveis de malucos, de tarados, de assassinos de todos os tipos, e aí, de um dia pro outro, ela se cala, não diz mais uma palavra! Cinco anos sem falar, é longo pra danar! Nenhuma palavra mais, nenhum som, um parafuso, dá um curto-circuito, se você preferir, e ela inventa um marido ainda vivo, morto há séculos, e um outro filho que nunca existiu, historinha perfeita do filho que ele queria ter tido, do filho que ela teria sido capaz de amar, essa vaca, e aí ela quer que eu vá buscar! Se depois disso você ainda for capaz de me falar das últimas vontades... (MOUAWAD, p. 31, 2013).

Quando num dos flashbacks Nawal pergunta a um médico o motivo da guerra, ocorre mais um exemplo dessa estrutura épica.

Médico Para se vingar. Há dois dias, os milicianos enforcaram três adolescentes refugiados que se aventuraram fora dos acampamentos. Por que os milicianos enforcaram os três adolescentes? Porque dois refugiados do acampamento tinham violentado e matado uma garota da aldeia de Kfar Samira. Por que esses dois caras violentaram essa garota? Porque os milicianos tinham apedrejado uma família de refugiados. Por que os milicianos apedrejaram essa família? Porque os refugiados tinham tacado fogo numa casa perto do morro do tomilho. Por que os refugiados tinham tacado fogo na casa? Para se vingar dos milicianos que tinham destruído um poço aberto por eles. Por que os milicianos tinham destruído o poço? Porque os refugiados tinham queimado uma colheita ao lado do rio do cão. Por que eles tinham queimado a colheita? Deve certamente ter uma razão, minha memória para aqui, não consigo ir mais longe, mas a história pode continuar ainda por muito tempo, uma coisa levando a outra, de fúria em fúria, de dor em tristeza, de estupro em assassinato, até o início do mundo (MOUAWAD, pp. 65-66, 2013).

Essa estrutura demonstra o refinamento na utilização do épico por Mouawad, levando o leitor, ou público, a uma construção mental dos fatos que não poderiam ocorrer cenicamente. A questão do Herói Trágico partilha do mesmo refinamento do autor. O herói é na verdade uma heroína, que tem seu filho arrancado no dia do parto e que o procura por quase três décadas pelo país, que mata o líder das milícias para o bem do seu povo e que canta diante dos horrores da prisão. E quando descobre o enredo do seu fado, seus repetidos estupros por seu filho que gera o nascimento dos outros dois, se cala. Assim como Édipo cegou seus olhos como revolta ao destino impingido a ele pelos deuses, quando o esperado era se acovardar e tirar a vida. Nawal se isola, dentro de si mesma, do mundo.

Na compreensão nietzschiana das razões para a existência de uma cena, o *pathos* se sobrepõe à ação. Numa cena de forte apelo poético, Jeanne, a filha gêmea, apresenta as razões que a levarão em busca do passado da mãe largando todo o resto.

Jeanne Eu disse que estava cagando pro meu doutorado! Tem alguma coisa no silêncio da minha mãe que eu quero compreender, que EU quero compreender (MOUAWAD, p. 60, 2013).

Após ouvir diversas gravações realizadas pelo enfermeiro de sua mãe durante o silêncio de cinco anos, a descoberta de toda história da peça só foi possível partindo do motivo por alguém se silenciar. Não há razões lógicas ou alguma ação que leve a sensibilização da personagem, somente o *pathos* de um silêncio. Por fim, resta tratar do elemento mais importante da tragédia, aquele que porta a representatividade da voz dionisíaca para Nietzsche e se compadece dos heróis trágicos e os inspira por meio de bons conselhos, o Coro.

Ao longo de um século e meio a cisão entre aquilo que é ópera e teatro se tornou mais incisiva. Na tragédia de Mouawad ele não existe na forma pensada por Nietzsche, com música acompanhando os versos, mas se apresenta como conteúdo. Desse modo as suas funções são exercidas por um personagem em *Incêndios*. Sabedor dos acontecimentos pretéritos e instigador do *pathos* que desencadeará o futuro. Hermile Lebel é o tabelião amigo de Nawal que se põem entre os desejos da mãe e a revolta e ressentimento dos filhos. Um exemplo de apaziguamento típico dos Coros gregos se pode ler no excerto abaixo:

Hermile Lebel [...] A morte é algo que não dá pra prever. A morte é algo que não tem palavra. Ela destrói todas as suas promessas. A gente pensa que ela virá mais tarde e ele acaba vindo quando quer (MOUAWAD, p. 22, 2013).

É importante lembrar que o Coro é a representação coletiva do *dionisíaco*. Todavia Mouawad faz uma atualização para o mundo contemporâneo e o conteúdo expresso pelo coro se dá por apenas um personagem, Hermile Lebel. Ele assume esse papel adaptado àquilo que se pode compreender como um homem hoje, atrapalhado pela ineficiência dos serviços públicos e privados, em constante atrito pela solução dos problemas burocráticos. Uma das cenas que representa isso é no enterro de Nawal. O último pedido dela, com referência ao seu enterro, é que fossem seguidas as tradições da sua aldeia onde se jogam três baldes de água sobre o corpo nu, virado de costas dentro da cova. Falando ao telefone, primeiramente Lebel é informado que houve uma descrença e que tal providência não foi tomada. Depois é sugerido que se use uma balde só. Logo após desligar o telefone ele toca novamente e se descobre que os três baldes foram parar num outro enterro. Independente disso, a Lebel cabe outra característica vista acerca do Coro, seu companheirismo. Essa demonstração se encontra no trecho a seguir:

Hermile Lebel Não, sério, Simon! Sarwane! Vamos! Vamos ver e vamos talvez achar seu irmão! Nunca se sabe! Talvez ele seja tabelião como eu, esse seu irmão! Vamos poder falar de minutas e certidões. Ou talvez quitandeiro, dono de restaurante, sei lá, veja Trinh Xiao Feng, ele era general do exército vietnamita, acabou vendedor de hambúrguer na avenida Cure-Labelle, depois Hui Huo Xiao Feng casou em segundas núpcias com Real Bouchard! Quero dizer, nunca se sabe! Talvez seu irmão esteja casado com uma americana rica de San Diego, tenham oito filhos e você seja oito vezes “titio”. Não dá pra saber. Vamos continuar! (MOUAWAD, p. 115, 2013)

Diante daquilo que foi exposto, as palavras de Freire-Filho expressam bem a finalização desta seção, quando afirma que “Wajdi Mouawad afasta-se do teatro burguês para voltar ao lugar do teatro antigo, valendo-se de uma dramaturgia quatro vezes viva: épica, dramática, presente, eterna (MOUAWAD, orelha da contracapa, 2013)”. É difícil conhecer algo mais genuinamente nietzschiano que essa afirmação.

5 Considerações finais

O professor Henry Burnett, em sua obra *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*, afirma que [...] é preciso dizer em linhas firmes: trata-se de um livro escrito por um artista, dedicado a um artista e destinado aos artistas. Vêm daí sua força e sua energia cega (BURNETT, p. 9, 2012). Que o artista é Nietzsche, dedicando sua primeira obra a Wagner, já se sabe. Mas

quais artistas poderiam ser contemplados por essa obra? A opção nesta dissertação foi dar ênfase àqueles que, como eu, dedicam suas vidas ao Teatro.

Para dar subsídios a essa interpretação busquei por profissionais ligados à literatura e à arte teatral. Afinal, seriam eles os concretizadores das ideias estéticas nietzschianas? As reflexões encontradas nos textos desses comentadores apontaram que sim, haja visto a escrita da obra de Nietzsche coincidir com a crise do drama moderno.

O caminho tomado por Nietzsche para a escrita da sua primeira obra, quando trata de teatro, é irônica. Ele se utilizou daquilo que Aristóteles defendia, que “a comédia procurava imitar os homens piores e a tragédia, melhores do que geralmente são” (MACHADO, 2006, P. 25) e lendo as comédias de Aristófanes encontrou dois dos piores para esse autor, Eurípedes e Sócrates. Em certa medida, utilizou os ataques que o comediógrafo proferiu e encontrou a base das discrepâncias, principalmente, em Aristóteles, filósofo depois de Sócrates mais afinado com a escrita de Eurípedes tanto na *forma* quanto no *conteúdo* de suas peças. Nietzsche defende, veementemente, o modelo clássico de tragédia e permite sua atualização por Shakespeare. Mas encaminha o nosso entendimento para a descoberta de um subproduto teatral conhecido como Drama. Importante ressaltar que ele não faz essa categorização do gênero e o trata por subproduto da tragédia. Utiliza de modo claro somente os dois gêneros que representam o teatro, a tragédia e a comédia.

O problema é que quando lemos nesta dissertação o detalhamento acerca da *forma* e *conteúdo* do tipo de escrita inerente ao Drama, fica-se surpreso e, em certa medida, incrédulo. Afinal, a grande maioria das artes performáticas que fruímos possui tais características e o nosso gosto artístico parece ser refutado. Uma novela, principalmente, é uma estrutura totalmente dramática, porque representa os problemas sociais de uma certa camada da sociedade e todos os núcleos de personagens secundários têm voz. Todos os diálogos são construídos sobre polêmicas do cotidiano pelos quais os personagens estão em conflito constante apresentando argumentos racionalizados para envolver e cativar os telespectadores. Novelas cômicas têm as mesmas características, fruto das comédias novas influenciadas por Eurípedes. O teatro burguês, características idênticas. É claro que todos os gêneros, ao longo do tempo, foram se assentando e se desenvolvendo não somente no teatro, mas como exemplificado acima foram encontrando novos veículos de comunicação com os quais se encaixaram melhor. Mas aquele de que se tem menores exemplos de adaptação e aceitação é a tragédia. O Drama ou uma comédia são mais simples de serem elaborados, são construções de ações e diálogos do nosso dia-a-dia. A tragédia se encontra num outro patamar, como

exemplificado pela peça *Incêndios*, o da poesia. Pode-se dizer que se Nietzsche nos deixou um legado, n' *O Nascimento da tragédia*, ele é o motivo por ter acontecido, de forma concreta, o desaparecimento da poesia trágica. E talvez isso, como um pequeno resumo desta dissertação, pode ser dito como fator crítico às sucessivas crises e insucessos do mundo teatral. Quando o professor Henry Burnett trata da cegueira do jovem Nietzsche quanto ao entendimento equivocado das qualidades das óperas de Wagner, afirma que a causa é “a de que o Nietzsche de *O nascimento da tragédia* é antes um poeta que um filólogo, antes um artista que um filósofo” (BURNETT, 2012, pp. 18-19). Aceitando essa proposição, aquilo que mais foi sentido como ausência tanto por Aristófanes quanto em Nietzsche foi o desaparecimento de um encantamento poético provocado nos espectadores das tragédias. Poesia do Coro, do *dionisíaco*, do Uno primordial que Nietzsche pressentiu que se esvaiu do Homem e este não teve o esperado amparo da arte para que isso não acontecesse.

Importante ressaltar que as opções de Brook e Mouawad pelo trabalho coletivo se devem ao fato que vivemos num mundo mais complexo do que aquele vivido pelos poetas trágicos gregos. Antes se podia compreender o *dionisíaco* e transformá-lo em poesia a ser representada nas tragédias por meio do Coro. Hoje é o Coro que elabora a representatividade dionisíaca, representado por seus atores.

Referências

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia* – Rio de Janeiro – Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

ARISTÓFANES. *Rãs* – Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima Silva – Coimbra - Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

_____. *As Nuvens* - Tradução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski - São Paulo - Editora Abril Cultural, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética* – Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro – São Paulo – Editora 34, 2017.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes: escritos sobre teatro*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERGSON, Henri. *O Riso* – Tradução Nathanael C. Caixeiro – Rio de Janeiro – Zahar Editores, 1983.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro* – Trad. de Maria Paula V. Zurawki, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia – São Paulo – Editora Perspectiva S/A, 2010.

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*, Trad. de Carolina Araújo, BCD União de Editoras S/A, 2000.

_____, Peter. *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes – Lisboa – Orfeu Negro, 2011.

_____, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais* – Trad. de Antônio Mercado e Elena Gaidano – Rio de Janeiro – Civilização Brasileira, 1995.

_____, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*, Trad. de Oscar Araripe e Tessy Calado. Editora Vozes Limitada, 1970

BURNETT, Henry. *Para ler O Nascimento da Tragédia*. São Paulo – Edições Loyola, 2012.

CHAVES, Ernani. Filosofia e Filologia, Tragédia e Catarse: sobre a presença de Aristóteles na formação do pensamento de Nietzsche. AISTHE, vol. VI, nº 9, 2012. ISSN 1981-7827.

COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Alemã* – São Paulo – Perspectiva, 2000.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2011.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado* – Trad. de Alberto Guzik – São Paulo, SP – Abril S/A Cultural de Industrial, 1980.

EURÍPEDES. *Medeia* – Trad. de Trajano Vieira – São Paulo, SP – Editora 34 Ltda, 2010.

GUINSBURG, J. *Da Cena em Cena: Ensaios de Teatro* – São Paulo, SP – Editora Perspectiva S/A, 2001.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo, SP, Brasil. Editora Perspectiva S.A. 2000.

LESKI, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Gusik – São Paulo – Editora Perspectiva S/A, 1996.

MACHADO, Roberto (org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro – Jorge ZAHAR Editor, 2005.

_____. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro – Jorge Zahar Ed., 2006.

MAGALDI, Sábado. *Temas da História do Teatro* – In: Coleção Ensaios (Caderno 2) URGs – Porto Alegre – Tipografia Santo Antônio, 1963,

MOUAWAD, Wajdi. *Incêndios*. Trad. de Angela Leite Lopes – Rio de Janeiro – Cobogó, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos* – Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade – Rio de Janeiro, RJ – Editora 70, 1995.

_____, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia, Proveniente do Espírito da Música* – Trad. de Erwin Theodor – São Paulo, SP – Ed. Cupolo, 1948.

_____, Friedrich Wilhelm. *A Visão Dionisíaca do Mundo – e outros textos da juventude* – Trad. Maria Cristina dos Santos de Souza e Marcos Sinesio Pereira Fernandes – Ed. Martins Fontes, 2005.

_____, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal* – Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza – São Paulo, SP – Companhia da Letras, 2014.

_____, Friedrich Wilhelm. *Introdução à Tragédia de Sófocles* – Apresentação, tradução e notas de Ernani Chaves – Rio de Janeiro, RJ – Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.

_____, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* – Trad. J. Guinsburg – São Paulo, SP – Companhia da Letras, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico* – São Paulo, SP – Perspectiva, 2014.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet* – Trad. Millor Fernandes – São Paulo, SP – L&PM Editores S/A, 1988.

SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. Trad. Pérola de Carvalho – São Paulo – Perspectiva, 2005.

SÓFOCLES, *Édipo Rei*. Trad. de Trajano Vieira – São Paulo, SP – Editora Perspectiva, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética* – Rio de Janeiro, RJ – Editora José Olympio, 2008.