

UMA BREVE DISCUSSÃO SOBRE A MORTE DA TRAGÉDIA SEGUNDO FRIEDRICH NIETZSCHE

Dr. Nelson Marques (UERJ)

Resumo: O presente artigo discutirá sobre a importância do discurso nietzschiano a respeito dos tragediógrafos Ésquilo e Eurípides. Pensar sobre os possíveis porquês que levaram Nietzsche a enxergar em Eurípides aquele que não soube manter a harmonia entre Dioniso e Apolo é um dos pontos principais dessa breve discussão. Esperamos assim trazer novas reflexões acerca da tragédia ática - criação poética que continua a ser encenada pelos mais variados diretores teatrais do mundo.

Palavras-chave: Nietzsche, tragédia, Ésquilo, Eurípides

A BRIEF DISCUSSION ON THE DEATH OF TRAGEDY SECOND FRIEDRICH NIETZSCHE

Abstract: This article will discuss the importance of the Nietzschean discourse on the tragediographers Aeschylus and Euripides. To think about the possible causes that led Nietzsche to see in Euripides one who did not know how to maintain the harmony between Dionysus and Apollo is one of the main points of this brief discussion. We hope to bring new insights into the attic tragedy - poetic creation that continues to be staged by the most varied theatrical directors in the world.

Keywords: Nietzsche, tragedy, Aeschylus, Euripides

Tragédia s.f. Poema dramático cujo assunto é o mais das vezes tomado à lenda ou à história, e que põe em cena personagens ilustres, em ação destinada a inspirar terror e compaixão pelo espetáculo das paixões humanas e das desgraças que desencadeiam. / Fig. Acontecimento funesto (HOUAISS: s.d., 840).

É assim que o dicionário de Antônio Houaiss nos define o que seria tragédia. Quem dera pudéssemos ficar fechados no que essa ideia, de inspirações aristotélicas, oferece-nos. E por que não podemos nos prender a ela? Simplesmente porque o gênero trágico é muito mais do que uma definição de algumas linhas. E como esse mesmo gênero conseguiu ultrapassar os limites de seu próprio tempo, as fronteiras de sua geografia inicial e se manter exalando frescor durante tantos séculos? Será que os deuses gregos estariam por trás dessa longevidade, dessa vida sem fim das tragédias gregas?

Das primeiras manifestações nos ditirambos antigos até Téspis intitular-se o próprio deus Dioniso, muita coisa aconteceu. Foram diversas também as mudanças entre o período de Ésquilo ao de Eurípides. São muitos os focos nos quais poderíamos

nos deter; são muitas as contradições nas quais poderíamos nos perder. É por este motivo, que apesar de todas as hipóteses já formuladas, iremos circundar as discussões travadas no fértil século XIX alemão, mais precisamente naquela na qual Friedrich Nietzsche acusa Eurípides de assassino do gênero trágico. O filósofo constrói a argumentação como em um tribunal, expondo seus argumentos contra o tragediógrafo de forma tão apaixonada que é impossível não nos deixarmos levar por tamanha complexidade de suas teorias. Quais as posições que levaram Nietzsche a enxergar em Eurípides aquele que não soube manter a harmonia entre Dioniso e Apolo? Como essa desarmonia acabou por enterrar, segundo o filósofo, um processo de criação poética que até hoje traz calorosas discussões? Como terá sido o desenvolvimento histórico desse movimento poético tão intenso e complexo trazido à luz pelos gregos antigos, e tão minuciosamente analisado por teóricos de todas as épocas? Perguntas diversas e em série... Estamos iniciando uma intrincada rede de informações e esperamos poder oferecer aos leitores, assim como Ariadne ofereceu um novelo a fim de ajudar Teseu a sair do labirinto do Rei Minos, um fio condutor para que cada um possa alcançar suas próprias reflexões.

Há toda uma tradição afirmando que a origem da tragédia está intimamente ligada às manifestações religiosas, aos ditirambos dionisíacos, isto é, temos a obrigação de fitar este coro trágico como verdadeiro primitivo (NIETZSCHE: 2005, 48). O comentário deliberadamente provocador de Nietzsche, orienta-nos a ter cuidado com qualquer tipo de afirmação acerca das origens da tragédia. Seja por falta de registro histórico convincente, seja por falta de uma máquina do tempo que nos leve até aquele período, o fato é: as manifestações religiosas realmente têm o seu lugar de destaque nas distantes fases embrionárias daquilo que conhecemos por tragédia, mas independentemente daquele obscuro e longínquo instante original, devemos estar atentos para o momento em que podemos perceber a tragédia enquanto literatura, e nesse aspecto a tragédia somente adquiriu existência literária a partir do momento em que ela se inspirou (...) nos fatos de que já se ocupava a epopeia, em outras palavras, se a festa criou o gênero trágico, foi a influência épica que fez dele um gênero literário (ROMILLY: 1998, 19).

Outro fato a ser compreendido é a presença do aspecto político na consolidação desse gênero dentro da sociedade grega antiga. Ao longo do caminho percorrido por ele, é necessário ressaltar que em dois pontos cruciais dessa jornada a política esteve presente. Em 600 a.C., Arion de Lesbos percebendo a força daquelas procissões e de

que como a mesma influenciava toda uma multidão, usou de seu prestígio frente ao governante Periandro de Corinto, notório amante das artes, para organizar tais manifestações religiosas, dando o primeiro passo para aquilo que duas gerações depois conheceríamos sob o nome de tragédia. Já em 534 a.C. foi a vez do tirano Psístrato promover as artes e fundar em seu regime as Panateneias e as Grandes Dionisiacas. Com seu nome e influência por trás, os movimentos foram ganhando *status* de esplendor e credibilidade, chegando cada vez mais perto de um sistema que funcionaria como uma verdadeira máquina política, cultural e filosófica.

Entramos agora na dialética estabelecida por Nietzsche entre os deuses Apolo e Dioniso. Do mesmo modo que política e a religião são dois fortes pilares na construção de uma gênese trágica, a dialética entre esses dois deuses, segundo o filósofo, é o motor de toda uma complexa engrenagem. A tragédia seria uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisiacos (WILLIAMS: 2002, 61). Apolo e Dioniso são opostos, enquanto o primeiro tem como base a ordem e a razão; o segundo encontra-se em perfeita sintonia com a desordem e a desrazão. O que um organiza, o outro desorganiza; um deixa sonhar o outro faz do sonho a própria realidade. Apolo é o deus de todas as formas criativas, das formas plásticas; o deus de tudo aquilo que é palpável. Dioniso é o deus das formas musicais, do êxtase, do invisível, daquilo que liberta. É da junção destas duas forças, paradoxalmente antagônicas e complementares, que a poética trágica, segundo o filósofo alemão, tem forças para nascer e se posicionar dentro da sociedade ateniense, formando aquilo que ele chama de harmonia, ou seja, a unidade do homem com a natureza.

Ao mergulhar em um mundo tão amplamente complexo e espetacular como o mundo trágico, Nietzsche está resgatando não apenas a força daquele período antigo, mas buscando situar a arte como paradigma fundamental para se entender todo o resto. Segundo ele, somente através da arte é possível entender a gravidade da existência; é preciso aceitar ser a arte a preocupação mais elevada e a verdadeira atividade metafísica desta vida (NIETZSCHE: 20005, 24). E para reforçar essa sua tese, ele foi buscar em Schopenhauer o significado de tragédia, e dessa busca acaba concluindo que o mundo, a vida, não poderiam dar satisfação real, e que, portanto, nosso apego (a vida) não teria valor: nisto consiste o trágico (idem, 19). Apegar-se ao absurdo da existência é, para o homem trágico, uma forma de resistência, por isso a necessidade de se jogar em uma busca incessante por uma verdade absoluta. Perceber-se vivo e capaz, faz parte dos domínios apolíneos; ultrapassar os próprios limites dessa verdade e atirar-se em pleno

desconhecido é a contribuição dionisíaca na vida do homem trágico.

Retomemos, por fim, à questão dos mitos. Como já vimos anteriormente, é somente com a posse dos mitos que a tragédia poderá ser fixada como gênero literário. Vale a pena também ressaltar que é através dos mitos que o homem grego antigo pôde atingir um intrincado mecanismo que o levou diretamente ao âmago de seus mais remotos medos, atirando-o em um mundo onde as lendas tradicionais são vistas através das mais íntimas convicções da atualidade (JAEGER: 2001,298). Muitos destes mitos foram reaproveitados de formas diferentes pelos três grandes dramaturgos da antiguidade que conseguiram chegar até nós – Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Cada um deles utilizou-se dos mitos da forma que mais lhes pareceu conveniente. As características particulares que cada um deles imprimiu às suas obras acabou por fazer com que as tragédias vivessem em uma constante transformação, em uma intensa e desconcertante inovação.

Se pensarmos em tempo cronológico, a distância de mais ou menos vinte e quatro anos que separa o nascimento de Eurípides e a morte de Ésquilo, nem é tão significativa assim. Mas o século V a.C. não foi um período comum, pelo contrário. O chamado século do Iluminismo antigo é de uma efervescência tão ricamente transformadora que foi até capaz de gerar dois dramaturgos tão díspares e geniais como Ésquilo e Eurípides.

Por outro lado, Nietzsche também não foi o primeiro a querer evidenciar as diferenças entre os dois poetas, mas talvez ninguém tenha sido tão veemente ao acusar o autor de *Medeia* como o verdadeiro assassino do gênero trágico na Antiguidade. E para reforçar, ou não, essa radical teoria do filósofo alemão iremos aqui, de modo sucinto, levantar alguns pontos de vista em relação a essas diferenças e assim estabelecermos um pequeno painel de um século que tanto trouxe para a história do mundo ocidental.

Politicamente falando, o século V a.C. mostrou-se bastante aberto a inovações de todos os tipos, mas foi nas tragédias que o período acabou encontrando uma ótima forma de desenvolver na prática suas ideias e fundamentos. Ésquilo, logo no início deste tempo de mudanças, soube entender a importância deste novo meio de comunicação, afinal de contas, é na tragédia de Ésquilo que pela primeira vez se manifesta em toda a amplitude a crise do tempo (JAEGER: 2001, 386).

Nesse início de século, Atenas ainda vivia sob uma forte influência religiosa e onde as palavras designavam os mais altos valores (JAEGER: 2001, 390). O poeta soube adaptar as antigas sagas às representações e aos anseios de seu próprio tempo.

Sua estrutura dramática alia todo um rigorismo formal a um conservadorismo típicos de um regime aristocrático; dizemos aristocrático porque, embora a cidade estivesse vivendo no que hoje podemos teorizar como embrião do atual conceito de democracia, os seus governantes continuavam a pertencer a uma origem nobre, enfim a cidade era governada em nome do povo, mas no espírito da aristocracia (HAUSER: 2003, 82).

O que fica claro, ao ler cada uma das sete obras do autor que chegaram até nós, é que seus enredos obedecem a um padrão de distanciamento, isto é, era necessário haver uma separação clara a respeito daquilo que se via no palco. Ésquilo não estava interessado em aproximar público e espetáculo por meio de seus personagens, e justamente aí que Nietzsche afirma estar a verdadeira majestade do poeta, porque a ponte entre espetáculo e espectador se dava na presença marcante do coro, o mesmo que algum tempo depois seria praticamente abolido por Eurípides. E como então essa aproximação acontecia? De acordo com o filósofo, sendo o encantamento a condição de toda a arte dramática (NIETZSCHE: 2005, 55), só seria possível a integração do mundo irreal apresentado nos palcos através desse encantamento, e o coro é o responsável direto por fazer com que o público alcance o êxtase dionisíaco, afinal de contas, o coro enquanto espectador ideal, consegue contemplar o mundo mítico daquelas visões da cena. O mais fascinante dessa carpintaria esquiliana é perceber que a ação posta em cena por ele, encaixa-se perfeitamente com aquilo que Nietzsche chama de o próprio deslumbramento dionisíaco, isto é, a magnitude do coro, seus grandes heróis e deuses criam a ilusão necessária para que a plateia tenha o distanciamento necessário e possa absorver daquela experiência onírica o máximo de encantamento, o tipo de encantamento que apenas a harmonia total entre o deus dos sonhos e o deus do êxtase pode transpor aos espectadores.

Passaremos então a Eurípides, aquele que faz parte de um mundo novo, isto é, a Atenas de seus dias já não é mais a mesma daqueles dos tempos vividos por Ésquilo. E, para falar em Eurípides, é imprescindível para nós falarmos aqui da aproximação do poeta junto ao mundo dos sofistas. Deixando as pilhérias feitas pelos comediógrafos sobre esses pensadores, o fato é que junto com a sofística surgiu um todo um novo pensamento questionador acerca do que era uma sociedade democrática; mesmo porque é difícil para uma sociedade tão misticamente entranhada em tantos deuses se deparar, por exemplo, com essa máxima de Protágoras: O homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são (LESKI: 1996, 190).

Estava na hora de buscar outros caminhos e Eurípides usaria o seu talento como

tragediógrafo para externar todos os novos desafios em busca da verdade, o problema é que naquele momento uma investigação da verdade não é nada mais do que a destruição do mito (JAEGER: 2001, 397). E matar o mito, foi para Nietzsche o crime inafiançável de Eurípides. Suas tragédias, um pouco como Sófocles já havia prenunciado, colocaram o coro, aspecto fundamental para o bom entendimento do espírito trágico, segundo o filósofo, em uma posição secundária, ou seja, o coro já não era mais responsável pelas decisões importantes para a trama dos espetáculos. Por fim, não havia mais como enxergá-lo como o espectador ideal.

Enquanto Ésquilo era um soldado a serviço do Estado, Eurípides se colocava como um erudito retirado do mundo. Um buscava na grandiloquência o seu contato com o público; o outro preferiu mergulhar na dor de seus personagens para atingir a audiência. Mas retirando toda essa gama de diferenças, temos apenas dois poetas, buscando retratar as mudanças do tempo em que viveram. Portanto, é simplista e por demais fatalista considerar o criador de *As Troianas* como um pensador ateu ou alguém sem o misticismo religioso grego. O próprio Nietzsche, de certa forma, o redime com as considerações que faz a respeito da derradeira obra do autor, intitulada *As Bacantes*. O fato é que naquele instante histórico era necessário um questionamento acerca do poder dos deuses sobre os homens, e Eurípides se deixou ir a fundo nesse papel. Para ele, o verdadeiro centro de todo acontecer é o homem, e é esse embate que está no centro do teatro euripídiano.

O véu erguido por Ésquilo para fazer suas tragédias pairarem pelo onírico mundo dos deuses foi violentamente arrancado por Eurípides, e esse despir acabou trazendo à tona um mundo completamente novo, um mundo labiríntico povoado por paixões patologicamente humanas. E mais uma vez Friedrich Nietzsche não deixará essa atitude passar impune, mas como o próprio filósofo atesta, Dioniso e o mundo religioso estavam sendo retirados de cena pela descoberta de um mundo subjetivo e um conhecimento racional da realidade (JAEGER: 2001, 408).

O século V a.C. é um século contraditório; um tempo que evoluiu com a velocidade da luz. Mudanças que acabariam fazendo com que este século fosse fortemente marcado por um caráter fortemente especulativo e contraditório. Lá mesmo na Antiguidade, Aristófanes se colocava como porta voz de toda a população que se dizia incrédula perante as transformações trazidas pelo gênio de Eurípides. Levar homens comuns, mulheres apaixonadas e até mesmo mendigos, foi considerado pelo referido poeta cômico como algo abusivo, desnecessário e perigoso. E os deuses, os

heróis de outrora? Era realmente necessário se levar aos palcos pessoas tão ordinariamente comuns? Aristófanes e muitos da sociedade daquele tempo podem ter achado que não, mas a democracia ateniense agradecia sensivelmente tamanha audácia. E não isso de que a arte é feita, de audácia?

Nietzsche, alguns séculos mais tarde, vai retomar essa audácia e considerá-la como um assassinato do gênero trágico. De acordo com ele, Eurípides não soube manter o equilíbrio das forças dionisíacas do pensamento heraclitiano. O filósofo acreditou que a história da tragédia ganhou um ponto final com a entrada da cultura socrática em cena. Pelos seus estudos, Eurípides aliado a Sócrates, iniciou uma guerra contra a arte trágica, tornando-se assim o poeta do socratismo estético, ou seja, tudo devia ser consciente para ser bom (NIETZSCHE: 2005, 75)! Uma das possíveis vertentes para se atingir as entrelinhas dessa afirmação, está na questão do pseudo-idealismo em cena, artifício que grande parte de seus contemporâneos idolatrava como natural e verdadeiro e ao filósofo soava tão incômodo. Segundo ele, a arte genuína estaria bem distante desse museu de cera imposto por tal naturalismo imaginado pelos artistas ditos inovadores de seu tempo. O teatro grego imaginado por Ésquilo teria alcançado a excelência da arte trágica justamente por não querer se mascarar de realidade. Indo mais além, segundo ele, a arte não deve ser obrigada a estabelecer este tipo de relação com a vida. E foi essa a heresia de Eurípides, pois ao trazer mendigos, mulheres e todo o tipo de gente para a cena dramática, ele estava decretando o fim de qualquer espécie de arte. Para Nietzsche, isso não foi apenas catastrófico para o espírito trágico, mas também um ato absurdamente anti-artístico.

O filósofo alemão pode estar correto em alguns desses pontos, mas será mesmo que Eurípides estava abrindo mão da harmonia entre Dioniso e Apolo? Será que a apaixonada Medeia não foi aquela que invadida pelo êxtase deixou-se levar pela escuridão de sua paixão? E o que dizer de Hécuba, a mulher que mergulhada em uma dor incomensurável, foi obrigada a sair de si e mergulhar nos seus mais terríveis pesadelos? Não podemos ver aí nesses sentimentos toda a voracidade do aniquilamento dionisíaco? Talvez por sentir que seu tempo necessitava acordar para uma nova realidade, ele tenha buscado diferentes possibilidades; ousou trilhar os intranquilos caminhos da alma de seus personagens. Eurípides foi um revolucionário de seu próprio tempo, como antes já o haviam sido Sófocles e Ésquilo; não importa, o fato é que ao abrir determinadas portas, o homem não pode mais voltar atrás. Nietzsche foi um gênio em querer esmiuçar questões tão pertinentes acerca de um gênero tão complexo como o

trágico, mas querer voltar no tempo e amarrá-lo a determinados grilhões é coisa que nem o próprio século V a.C. conseguiu.

As esclarecedoras palavras de Werner Jaeger servem para fecharmos esse pequeno estudo e podem nos ajudar a entender melhor essa avalanche de transformações, causada por essa espécie de desatino euripídiano: O prejuízo causado por Eurípides ao teatro ateniense é compensado pela sua incalculável ação sobre os séculos seguintes (JAEGER: 2001, 413).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Fernando Monteiro de. *A subversão de Dioniso*. Caderno Seminal. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2000. Ano 7, n° 9, p. 126-39.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERÁCLITO DE ÉFESO. Fragmentos. In: *Os pré-socráticos*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HOUAISS, Antonio. *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larrouse*. Rio de Janeiro: Larrouse do Brasil, s.d.

JAEGER, Werner. *Paideia. A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LESKI, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega. O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2003.

ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Brasília: Editora UNB, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia proveniente do espírito da música*. São Paulo: Masdras, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

