

A MORTE DA TRAGÉDIA

Sandra Mara Moraes Lima

Doutoranda em Linguística Aplicada – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Apresentação da morte da tragédia, quando um novo gênero, com pressuposto diferenciado, passa a orientar a arte, o racionalismo socrático, presente na obra de Eurípides. Nesse contexto, apresenta-se breve leitura de *Medéia*, obra cujas características determinam a morte da tragédia ática, deixando uma lacuna com esse fenecimento.

Palavras-chave: Tragédia grega – Gênero literário. Eurípides – *Medéia*. *Medéia* – Crítica e interpretação.

Abstract: Presentation of the tragedy's death, when a new gender with a distinguished purpose begins to orientate the art, the Socratic rationalism, which is present in Euripede's work. In this context, a short reading of *Medeia*, work whose characteristics determine the death of Attic tragedy, leaving a lacuna with this ending.

Keywords: Greek Tragedy – Literary Genre. Eurípides – *Medéia*. *Medéia* – Criticism and Interpretation.

Em seu livro *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz um percurso, mergulhado na cultura grega, para apresentar o que considera o nascimento da tragédia, na demonstração de uma concepção estética que denomina metafísica estética, desconstruindo as certezas do racionalismo científico, propondo uma nova forma de enfrentamento com o real. Neste trabalho, o objetivo é fazer um recorte desse percurso, no intuito de esclarecer como se deu a morte da Tragédia Ática, a partir dos pressupostos nos quais Nietzsche baseia-se para explicitar o nascimento da tragédia, colocando como a base desse gênero de arte, duas forças entrelaçadas, a força apolínea e a força dionisíaca, o que caracteriza a origem da tragédia numa perspectiva ontológica e não histórica. E, assim, partindo do nascimento da tragédia, descrevemos como se processou a morte dessa tragédia a partir do surgimento de uma nova estética, inaugurada pela obra de Eurípides, que teve como fundamento os princípios racionalistas de Sócrates. Nesse sentido, apresentamos uma breve leitura de *Medéia*, situando as características dessa obra que apontam para uma direção diferenciada da tragédia, e promovem a ruptura dos laços entre as forças apolíneas e dionisíacas

presentes na antiga tragédia, demonstrando assim que a obra de Eurípides já não é mais arte dórica, tragédia Ática, é intitulada por Nietzsche de nova comédia Ática.

Ressaltamos que o texto ora empreendido comporta conceitos filosóficos que tentamos, na medida do possível, ir situando. No entanto, concebemos um caminho a seguir e algumas concepções são tocadas de forma superficial para que não nos perdêssemos da trilha proposta que é descrever, na perspectiva de Nietzsche, o fenecimento da tragédia Ática, sem, contudo, adentrar em todas as concepções que esse autor aborda para apresentar o que é, para ele, o nascimento e a morte da tragédia Ática.

A tragédia, na concepção em que foi construída no livro *O nascimento da tragédia*, teve seu ocaso deixando uma lacuna em seu lugar, embora apareça a partir dela um novo gênero, a nova comédia Ática. Isso ocorre porque, segundo Nietzsche, esse novo gênero comportará os traços que identificam exatamente a morte da tragédia.

Como explicita Nietzsche, no referido livro, a tragédia é caracterizada pelo forte laço entre as forças apolíneas e dionisíacas, uma fortalecendo a outra, tendo como fio condutor, por assim dizer, a sabedoria mítica, sendo, então, a tragédia um misto de poesia, linguagem mítica, louvor dionisíaco, de modo que qualquer tentativa de destruição de algum desses elementos, destruiria conseqüentemente a tragédia, desfazendo o laço entre Apolo e Dionísio.

Segundo Nietzsche, o fim da tragédia Ática iniciar-se-á com Eurípides que instaurará um espetáculo diferenciado, trazendo a cena o homem cotidiano, situado e não mais o herói mítico. No entanto, consideramos necessário apresentar, ainda que brevemente, o que caracteriza para Nietzsche as forças que constituem a tragédia Ática, antes de explicitar a obra de Eurípides como um gênero diverso dessa tragédia.

Numa proposta que denomina de metafísica estética, Nietzsche, a partir de duas divindades gregas, Apolo e Dionísio, caracteriza as duas forças ou impulsos criadores que se apropriam do homem no fazer artístico. Nesse sentido a arte não seria do âmbito humano, mas é do âmbito da natureza e, portanto, não há, segundo o filósofo, arte subjetiva, pois ela transcende ao arbítrio, não é deliberativa. Até mesmo na arte lírica em que se presume uma subjetividade, diz Nietzsche: “O ‘eu’ do lírico soa portanto a

partir do abismo do ser: ‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão.” (1992, p. 44, grifos do autor).

Esse ato artístico, resultado de forças da natureza, que transcende o arbítrio e leva o ser a um mergulho na essência das coisas e à integração como o Todo (Uno primordial)¹, será presidido por dois impulsos que Nietzsche designa como força apolínea e dionisíaca.

O impulso apolíneo caracteriza-se, sob a ordem de Apolo, deus do sol, o iluminador, o revelador da “bela aparência”, o princípio da individuação e da imagem como pressuposto de toda arte figurativa: as artes plásticas e parte da poesia, a épica. Nesse sentido, a épica, precursora dos romances em terceira pessoa, é o enredo, a cena que se mostra, onde vemos a presença do herói épico, caracterizando a força apolínea, uma vez que traça limites e individuações através de uma história vinculada no eixo espaço/tempo. E, nesse caso, Nietzsche refere-se a Homero, grande poeta épico, como um artista apolíneo por apresentar uma obra plena de caracteres figurativos, centrada no enredo, na cena.

A arte apolínea expõe a imagem do mundo, no entanto, é oportuno considerar que não se trata de uma imagem ordinária, mas a imagem que induz a um prazer estético em que se é partícipe do ato criador, uma vez que ao se contemplar uma arte figurativa se percebe ou se cria limite, individuação, mas numa instância diferente da percepção de limites estabelecidos no cotidiano, na cena ordinária. É a apresentação de um olhar transfigurador sobre coisas e através dele vê-se revelada uma outra face dos objetos.

Apolo é o princípio da visibilidade e exerce um poder ordenador voltado para a ética: nada em excesso e conhece-te a ti mesmo. Esses princípios de individuação e conhecimento do real, próprios do impulso apolíneo, proporcionam uma configuração esplendorosa, produzindo gozo no conforto de se perceber com clareza as fronteiras dos indivíduos e das coisas, salvando, por assim dizer, do mar proceloso que é a perda da individualidade, a não individuação. Apolo significa a vontade helênica de por ordem e medida, estabelecendo a manutenção dos limites, apresentando, segundo Nietzsche, ética e estética.

Completamente oposta a essa força apolínea, apresenta-se a força dionisíaca. Enquanto a apolínea nos salva do mar proceloso, da não individuação, a força dionisíaca é o que provoca embriaguez e a destruição de limites, fronteiras.

Aqui cabe considerar a figura de Dionísio como o centro das festividades antigas gregas² em que a natureza vence a cultura e o homem se libertava dos limites impostos pela ética, dando vazão aos impulsos instintivos da sexualidade e da crueldade através da embriaguez. Nesses cultos, os indivíduos, ao se libertarem dos limites estabelecidos pela civilização, onde cada um era dotado de uma identidade, mergulhavam embriagados no primitivismo natural, onde não há princípio de individuação, mas uma integração total com a natureza, uma libertação dos limites, um mergulho no êxtase do Todo primordial. Isso se dava nas celebrações a Dionísio, quando as pessoas se entregavam ao vinho e ao relaxamento das convenções. Nessa condição a lei, as delimitações da realidade ficam enfraquecidas e esquecidas de tal modo que a aparência do real figura como ilusão e o véu cai, revelando a verdadeira realidade, a essência das coisas. A partir dessas celebrações fica mais fácil compreender a essência da força dionisíaca, caracterizada pela embriaguez, perda de individuação, fusão com o Todo, estágio de torpor em que a vida se mistura com a morte, levando ora ao prazer, ora ao terror. Esse impulso produzirá, na concepção de Nietzsche, a música, a dança e a poesia lírica, artes que, a princípio, estão ligadas à busca de integração, à busca da condição universal humana.

Partindo desses impulsos mencionados, Nietzsche demonstra quatro estágios na arte grega. Num primeiro momento, esses impulsos a se reforçarem mutuamente, dominaram o caráter helênico; a seguir desenvolveu-se o mundo homérico, sob o signo de Apolo, com seu esplendor ingênuo, sendo engolido, posteriormente, por uma torrente dionisíaca e por fim o desenvolvimento da arte dórica (tragédia) como culminância desses dois impulsos, num enlace dessas duas forças, uma síntese em que, por assim dizer, a tese e a antítese continuassem intactas e a se reforçarem uma na outra. Desse encontro nasce e vive a tragédia.

A tragédia promove o casamento entre Apolo e Dioniso permitindo através do mito o despertar da aparência e através da música o entregar-se ao sentimento orgiástico. Na tragédia essas duas forças se completam, se reforçam e se maximizam: “O mito nos

protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade.” (NIETZSCHE, 1992, p. 125).

Trazendo em bojo o mito e a música, a tragédia expõe em seu tecido os fios de Apolo de Dionísio. O mito, assim como a própria tragédia, é como o sonho, apresentando uma história no eixo tempo/espaço. Tem o mito o papel de fazer conhecer, revelar à criatura verdades da vida. Coloca na linguagem a realidade, o mundo. É Apolo com seu carro do sol a iluminar, a desvendar e dar limites. Esse desvelamento traz a piedade por revelar a condição efêmera, perecível de ser e a crueldade inerente à natureza e à vida. Mas ao mesmo tempo em que revela o modo particular da condição do homem, produzindo piedade, o mito também traz o horror dionisíaco da não individuação, uma vez que apresenta uma realidade universal inerente ao ser humano e, portanto, traz Dionísio com sua febre do indissociável, demonstrando a impossibilidade de fragmentação do Todo, enfocando o homem numa condição comum, parte de uma grande teia.

Compreendida a tragédia Ática como o enlace dessas forças, tendo em sua estrutura o mito e a música, observa Nietzsche que com Eurípedes, como já mencionado, inaugura-se um outro gênero, diverso da tragédia, apresentando uma obra que aponta diretamente para a realidade social particular e imediata, trazendo o espectador à cena, ou seja, o homem cotidiano passou a ser tema de seu espetáculo:

[...] O homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco (p. 73) [...] No essencial, o espectador via e ouvia agora o seu duplo no palco euripídico e alegrava-se com o fato de que soubesse falar tão bem (1992, p. 74).

O espectador, agora, não se reencontra no coro de forma universal, mas se identifica com o herói de forma particular, pois o herói terá características humanas contextualizadas historicamente.

Eurípedes, preocupado com a clareza e a sobriedade, procurará “Expulsar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente” (NIETZSCHE, 1992, p. 78). Dessa forma, Eurípedes tentará colocar a arte a serviço da realidade imediata, da consciência e da clareza, baseado no princípio socrático de que somente o entendimento racional é que “salva o homem” e produz o belo. Assim passa a fundar uma nova estética, uma

estética mais comprometida com o social imediato, mais “engajada”, se assim podemos dizer.

Eurípides substitui, assim, o herói mítico, que era Dionísio sob diversas máscaras, pelo homem cotidiano, expondo um espetáculo saturado da vida privada, centrado principalmente nos pequenos dramas cotidianos, apontando para o tipo de pensamento teórico, racionalista. Ocorre, dessa forma, uma grande revolução na arte trágica. Luzia Gontijo Rodrigues esclarece a esse respeito:

A crença de Eurípides na importância da clareza do entendimento era originária de um mundo distante daquele habitado tanto pela estética apolínea quanto pela dionisíaca. Impulsionado por esse credo, Eurípides pretende, por meio do esclarecimento para o espectador do desenrolar do drama, por meio da dissipação daquela, para ele equívoca, obscuridade enigmática permitida por todos os poetas até então, transformar o teatro em veículo para uma pedagogia para a consciência [...] dando origem a um "teatro naturalista" a serviço de uma pedagogia para a verdade [...] (1998, p. 69-70).

A arte, a partir de Eurípides, passa a servir ao princípio fundante da civilização ocidental, baseado nos princípios de Sócrates. Desse modo, tudo deve ser inteligível para ser belo, só o sabedor é virtuoso, e, nessa concepção, o herói, representando esses princípios, passa a expressar o laço entre virtude e saber, mas, se assim o personagem não se expressa, a tônica é a de que assim deveria ser. Em outras palavras, o personagem deve estar a serviço do esclarecimento, de promover a inteligibilidade do real com fins pedagógicos, e, mesmo que não o faça, o acabamento final da obra terá esse escopo. A arte de Eurípides passa a "obedecer" a um novo impulso, racionalista e não mais aos impulsos apolíneos e dionisíacos. Segundo Nietzsche, esse movimento constitui uma força demoníaca destruidora dos saberes de até então, principalmente a sabedoria mítica.

Sócrates foi o arauto dessa voz “racionalista”, incentivando a todos de seu tempo, mais de perto Eurípides, a contrapor o instinto pela razão: “O ‘influxo socrático’ para a verdade e correção do saber promoverá a erradicação do que para os gregos foi sonho, embriaguez e arte” (RODRIGUES, 1998, p. 33).

Sócrates apresenta para o grego uma nova arma contra a dor da existência: a “racionalidade”, ou seja, a felicidade está no saber, na consciência de si e da realidade, somente o conhecimento racional justifica a existência.

Como já foi observado, essa postura racionalista é fundante de nossa cultura ocidental e Nietzsche lamenta o curso dessa história e questiona como pode se crer nos poderes limitados da razão. Segundo Nietzsche, constitui um erro a crença entre verdade e ilusão e coloca-se, ele, contra esses princípios, fazendo ruir a certeza racionalista de se determinar o real, separando-o do que seria ilusão ao estabelecer o princípio da lógica racional (científica) como detentora da verdade. Nietzsche, nesse estudo, aponta para a fragilidade do pensamento racional que sequestra para si a legitimidade de uma visão verdadeira do real, como se fosse possível limitar a verdade a uma vertente de pensamento que poderia vislumbrar a totalidade do ente pela determinação conceitual. Não aprofundaremos aqui essa questão, muito embora não possamos resistir e asseverar que concordamos com Nietzsche e acreditamos que a arte consegue atingir a "verdade", algumas vezes, de forma mais pujante que a razão científica. Mas não vamos entrar nessa discussão. O nosso propósito, nesse momento, é tentar esclarecer em que medida a obra de Eurípidés apresenta diferenças em relação à tragédia, laço entre Apolo e Dionísio.

Eurípidés institui uma nova linguagem, focalizando o teatro como um espaço em que a palavra e o argumento passam a ter grande importância. É o que se pode ver em *Medéia*, onde a protagonista usa a palavra para convencer. Isso fica patente no debate estabelecido entre Medéia e Jáson nos versos 630 a 715. Trazemos um pequeno fragmento (versos 665 a 679) desse debate em que se pode constatar o poder dado à palavra:

Sem dúvida sou diferente em muitas coisas
da maioria dos mortais. Assim, entendo
que alguém, se além de mau é hábil no falar
merece punição ainda mais severa,
pois confiado no poder de seus discursos
para ocultar os maus desígnios com palavras
bonitas, não receia praticar o mal.
Mas ele não é tão solerte quanto pensa.
Pára também de me impingir tua conversa
cínica e artificiosa. Uma palavra
apenas é bastante para confundir-te.
Não fosses tu um traidor e deverias

ter começado por tentar persuadir-me
antes de consumir teu novo casamento,
em vez de ser omissivo com tua amiga (EURÍPIDES, 2001, p. 41).

Dessa forma, além de o público se ver no palco, não se reencontrando no coro, mas no herói, também: “[...] o povo aprendeu a observar, a discutir e a tirar conseqüências, segundo as regras da arte e com as mais matreiras sofisticacões” (NIETZSCHE, 1992, p. 74). É o aspecto pedagógico invadindo o espaço da arte, no caso, o teatro. Era a tentativa de levar o espectador ao palco a fim de habilitá-lo para a verdade e iniciar um juízo sobre o drama, a ação.

Essa postura de Eurípides pode sugerir um avanço deste em relação a Sófocles se analisada simploriamente. Segundo Nietzsche a idéia de que “Eurípides levou o espectador ao palco, a fim de torná-lo verdadeiramente apto ao ajuizamento, era apenas uma afirmação provisória, e que devemos procurar uma compreensão mais profunda de sua tendência” (NIETZSCHE, 1992, p. 76).

Para Nietzsche, Eurípides tratou o público com audácia e auto-suficiência, uma vez que impunha, atirava ao público sua tendência: “como poeta, Eurípides sentia-se [...] muito acima da massa” (1992, p. 76). Segundo Nietzsche, Eurípides só não se colocara acima de dois espectadores. O primeiro espectador era o próprio Eurípides, o Eurípides pensador, crítico e não poeta, e o segundo era Sócrates, a quem fortemente se aliou para a construção de sua obra:

Sócrates, porém, foi aquele segundo espectador, que não compreendia a tragédia antiga e por isso não a estimava; aliado a ele, atreveu-se Eurípides a ser o arauto de uma nova forma de criação artística. Se com isso a velha tragédia foi abaixo, o princípio assassino está no Socratismo estético [...] (1992, p. 83).

Morre, assim, a tragédia a partir dessa tendência socrática, deixando um vazio em seu lugar, pois a Nova Comédia de Eurípides não traz mais em seu tecido os fios de Apolo e Dionísio, mas a voz de Sócrates, propondo uma nova forma de arte, a arte que atende, que serve ao conhecimento racional com o objetivo de doutrinar, direcionar para um caminho.

A obra de Eurípides apresentará, desse modo, uma linguagem bem distinta da tragédia antiga. O primeiro aspecto, por assim dizer, a diferir é que a nova comédia vai introduzir o prólogo, que tinha uma função didática de situar a história a ser narrada, de modo que ficasse claro para o espectador o 'antes', o 'agora' e o 'depois'. Acreditamos que esses elementos levam ao fortalecimento da tensão épica do enredo, da ação, levando a uma ruptura com a tragédia em que o efeito não era centrado na ação, no enredo, mas no *pathos*, isto é, era centrado na dor e no temor em que o protagonista estava mergulhado e que compartilhava³.

Terá, dessa forma, a obra euripidiana, um caráter pedagógico e doutrinador e, nesse ponto, realizamos, a seguir, uma breve leitura de *Medéia*, obra com características doutrinadoras, marcantes dessa nova comédia: “Terrível e difícil de curar é a cólera que lança amigos contra amigos e os separa! [...] Amor sem freios não traz aos mortais honra ou virtude” (EURÍPIDES, 2001, v. 595-596, p. 38, e v.726-728, p. 43).

Ao lermos *Medéia*, vemos que Eurípides nos expõe uma mulher, cujo comportamento integra o espaço do desvio ao padrão estabelecido e esperado pelo homem grego. A partir dessa proposição há duas leituras possíveis, mas as duas com caráter pedagógico, demonstrando que o saber é fonte de libertação, poder e também de destruição. A primeira, mais improvável e ingênua, é que se pode ler, situando a peça como uma denúncia da condição da mulher no sentido de fazê-la libertar-se da submissão masculina através do conhecimento, do saber que leva ao poder. No entanto, analisando todo o contexto grego, parece que o intuito não era bem esse. Medéia é apresentada como uma mulher que não aceita a condição de vida imposta às mulheres gregas, uma condição de inferioridade, destinada somente à procriação e completamente submetida aos desejos e às leis masculinos. Medéia foge ao estereótipo, é uma mulher que detém um conhecimento, o domínio sobre o efeito das ervas, infusões e raízes, no entanto, não são poderes mágicos, mas conhecimento, saber e, ainda, não aceita o que para ela é determinado, pois ao se apaixonar por Jáson, foge para se casar com ele. Nos versos de 240 a 300 Medéia discorre, num grande lamento, sobre toda a condição de vida da mulher em completa desvantagem em relação à condição de vida do homem. Afirma que de todos os que têm vida, a mulher seria o ser mais infeliz pela obrigação de aceitar um homem a quem não podia repudiar e, ainda, por ter que passar a vida a descobrir o que fazer para agradar ao homem e ao final quando ele se cansa do lar, abandona-a

pelos amigos ou por outro leito. Afirma, ainda, a protagonista que, em caso de gravidez, preferia lutar com escudo três vezes a parir uma só vez, o que vai totalmente de encontro ao que o homem grego esperava da mulher: que fosse silenciosa, submissa e disposta à procriação⁴.

Essa atitude pode parecer-nos a nós modernos como uma tentativa de apresentá-la positivamente, mas o desfecho do drama mostrará Medéia como monstruosa, portanto como extremamente negativa. Medéia comete um crime que contraria toda a civilização grega: assassina os próprios filhos, o que a coloca na condição de fera: “[...] uma leoa e não uma mulher, ser muito mais feroz que os monstros mais selvagens” (EURÍPIDES, 2001, v. 1533-1534, p. 74). Todo esse comportamento de Medéia remete para o que deveria ser realmente o comportamento feminino, ou seja, o que caracterizava a civilização grega era, entre outras coisas, a mulher submissa, reservada ao lar e à maternidade: “Monstro! Mulher de todas a mais odiada por mim e pelos deuses, pela humanidade!” (EURÍPIDES, 2001, v. 1509-1510, p. 73), “[...] jamais houve uma grega capaz de um crime destes, e eu te preferi em vez de outra” (EURÍPIDES, 2001, v. 1530-1532, p. 74). Jáson lamenta-se por ter se casado com uma estrangeira e dá a entender que todo aquele sofrimento só ocorreu por ser Medéia uma mulher que não se submetia passivamente às condições estabelecidas para a mulher naquela sociedade. Isso nos leva a crer que a peça é um “alerta” aos homens e mulheres no que diz respeito ao cumprimento dos papéis sociais e às escolhas feitas. O homem acaba recebendo castigos quando age de forma inadequada. Jáson sofrerá por sua escolha e Medéia, mulher estrangeira, bárbara, no entanto dotada de determinado saber, espalhará a desgraça a serviço de seus interesses. Parece clara a posição da peça no que diz respeito ao lugar social da mulher, uma vez que ao assassinar os filhos demonstra que deixa de ser humana, coloca-se no nível dos brutos e, portanto, perde a sua função de mulher, o sentido de existir, visto que para os antigos gregos, cujos princípios eram tidos como mais avançados, a principal finalidade da existência feminina era a procriação. Jáson afirma que a grande dádiva que ele, cidadão grego, havia ofertado a Medéia foi tê-la tirado de terras bárbaras, trazendo-a para residir na cultura helênica que conhecia a justiça, a ordem e as leis, é o que se constata nos versos 610 a 615: “[...] como compensação mais do que deste. Explico-me: primeiro, a terra grega em vez de um país bárbaro passou a ser tua morada. Conhecestes as leis e podes viver segundo a justiça, [...]” (EURÍPIDES, 2001, p. 39).

Percebe-se, de qualquer forma, que o saber, o conhecimento estão presentes na temática dessa obra e aqui também, nos parece claro que o saber é fonte de domínio do mundo e o saber aqui nada tem a ver com magia, pois que Medéia não era feiticeira, mas uma conhecedora dos efeitos das ervas, o que era de certa forma comum nas mulheres da época, que manipulavam as ervas para tratarem a si e a família. No entanto, Medéia, além de possuir esse saber de forma profunda era bárbara, não civilizada, não aceitava os desígnios da lei e, sendo assim, o saber em mãos erradas produzem destruição.

A partir dessa breve leitura de *Medéia*, pode-se perceber em que medida a obra de Eurípides vem inaugurar uma nova estética. É uma arte voltada aos acontecimentos sociais imediatos, com finalidade determinada de educar, civilizar e por isso o contexto histórico é preponderante é encenado, narrado, assume uma representação, uma vez que é necessário situar o homem num tempo e num espaço para que se efetue, nessa perspectiva, a inteligibilidade de uma dada realidade com intenção pedagógica. Nesse sentido, o herói deixa de ter um caráter universal, mítico, extraordinário e ganha forma precarizada do mero comportamento individual. Isso aponta para uma direção diversa da tragédia antiga que tinha em sua base impulsos criadores inerentes à vida e à condição humana, sem compromisso em trazer conhecimento racional, esclarecimentos de questões sociais, jurídicas, mas trazendo gozo estético, ao trazer à tona a condição de duplicidade do ser: "subjugado" ao mesmo tempo por Apolo (individação e fragmentação) e por Dionísio (embriagado e inteiro). Essa sensação, provocada pela tragédia, transforma o horror da vida, fazendo suportável a existência. A tragédia Ática constituía-se numa perspectiva musical sem conceitos e imagens:

Por isso a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico uma significatividade metafísica tão impressiva e convincente que a palavra e a imagem sem aquela ajuda única jamais conseguiriam atingir: e, em especial por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho ao qual conduz o caminho que passa pela derruição e negação de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente (NIETZSCHE, 1992, p 125).

Enquanto Eurípides era conceitual com pretensões de esclarecimento, atendendo aos princípios socráticos.

[...] a divindade, que falava por sua boca (de Eurípedes), não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo (NIETZSCHE, 1992, p. 79).

Inferimos, assim, que em Eurípedes a arte grega toma um novo rumo, traçado por Sócrates, atendendo ao princípio de racionalidade civilizadora, de delineamento e estabelecimento de papéis sociais. Eurípedes deixa para trás a tragédia, laço entre Apolo e Dionísio, e inaugura outro gênero de arte: a nova comédia Ática.

Concluindo, a tragédia, fruto de forças apolíneas e dionisíacas entrelaçadas, produz efeito estético que transforma o horror da existência, é o otimismo helênico para o pessimismo de Sileno⁵. A arte trágica, por sua característica apolínea e dionisíaca, faz emergir para o espectador a sua dupla condição: ser indivíduo, delimitado, fragmentado e ao mesmo tempo ser ou estar no Todo, sem delimitações, sem fragmentações. Essa realidade que provoca no ser angústia e ao mesmo tempo prazer: *cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é*⁶, presentes na tragédia, promove um efeito terapêutico, um efeito de catarse, tornando suportável a existência.

Mas num determinado momento surge o filósofo Sócrates, preconizando a busca do conhecimento racional como forma de conhecimento de si e do mundo, numa tentativa de revelar o real da ilusão e assim curar a ferida da existência, o que para Nietzsche também é uma ilusão. E Eurípedes, tomando esse caminho, produzirá em sua obra o divórcio entre Apolo e Dionísio e nela não permanecem nem um nem outro, mas a voz racionalista e soberana de Sócrates.

A obra de Eurípedes, tributária do pensamento socrático, situada num tempo e num espaço já não produzirá o efeito estético da tragédia Ática, mas estará a serviço de determinadas finalidades. É a arte, através de um refinamento da linguagem, submetendo-se aos princípios educativos. Princípios esses que atendem ao processo civilizatório ocidental do qual somos herdeiros e do qual, confessamos, dificilmente nos libertamos.

Referências

EURÍPIDES. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CANTONNÉ, Jean-Philippe. *A sexualidade, ontem e hoje*. São Paulo: Cortez, 1994.

FROM, Erich. *A linguagem esquecida*. Tradução de Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. *Nietzsche e os gregos: arte e "mal-estar" na cultura*. São Paulo: Annablume, 1998.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 25/06/2011

¹ O conceito de Uno primordial não é totalmente esclarecido por Nietzsche e tentar esclarecê-lo aqui seria enveredar por uma trilha que dificilmente concluiríamos. No entanto, é um conceito importante na compreensão do nascimento da tragédia e necessita de determinado esforço de abstração, o que, a nosso ver, consegue-se com a leitura atenta sobre as concepções dos impulsos criadores apresentados por Nietzsche.

² As encenações teatrais gregas derivam dos cultos dedicados a Dionísio, o 13 deus do Olimpo, protetor das vinhas. Na época da colheita as comunidades rurais dedicavam ao deus festivo cinco dias de folia unguas com muito vinho, até provocar a embriaguez coletiva. Durante as bacantes, isto é, as festas dionisíacas, ninguém poderia ser detido e aqueles que estivessem presos eram libertados para participarem da festança geral. Nessa festas também ocorria o sacrificio de um bode, considerado inimigo de Dionísio porque comia as videiras.

³ Dionísio, força da não individuação, se apresenta na cena, na pele do herói, que por sua vez é a representação do espectador. O herói, na tragédia, é Dionísio sofredor, é esse deus experimentando os padecimentos da individuação, uma vez que Dionísio se destrói esfacelado para depois se recompor, como é o princípio da própria condição humana: individualidade e não individuação embriagada. Para maior compreensão dessa questão, que caracteriza a tragédia, ver o livro, já referido, *O nascimento da tragédia*.

⁴ Para maior esclarecimento dessa questão histórica, ver *A sexualidade, ontem e hoje* de Jean-Philippe Catonné (1994, p. 32-38).

⁵ Semideus, preceptor e servidor de Dionísio (mitologia grega). Preconizava que o melhor de tudo é não existir, depois disso, o melhor é logo morrer. Conferir a descrição no item 3 do livro *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche (1992, p. 36).

⁶ VELOSO, Caetano. "Dom de Iludir", em *Totalmente demais*.