



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Carlos Marcio Fernandes de Oliveira

Eurípides e o rito teatral para além da crítica nietzschiana

Rio de Janeiro

2024

Carlos Marcio Fernandes de Oliveira

Eurípides e o rito teatral para além da crítica nietzschiana



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosa Maria Dias

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

O48 Oliveira, Carlos Marcio Fernandes de.
Eurípides e o rito teatral para além da crítica nietzschiana / Carlos Marcio
Fernandes de Oliveira. – 2024.
87 f.

Orientadora: Rosa Maria Dias.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Institu-
to de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Tragédia - Teses. 2. Filosofia - Teses. 3. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-
1900 - Teses. 4. Platão - Teses. I. Dias, Rosa Maria. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 792.21:1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carlos Marcio Fernandes de Oliveira

Eurípides e o rito teatral para além da crítica nietzschiana

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em 01 de abril de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Dias (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^a. Dr^a. Izabela Aquino Bocayuva

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Tiago Mota da Silva Barros

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, ancestralidade que sempre me serviu como espelho e alicerçou a caminhada.

Ao meu rebento, dádiva a que imaginei, inicialmente, apresentar o meu mundo construído, mas que, na realidade me revelou um novo horizonte totalmente gratificante e desafiador.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGFIL-UERJ), em especial aos servidores Luiz Claudio Cardoso de Freitas, Andreia Mendes Pimentel e Daniel Rodrigues Fortes, pelo primoroso acolhimento proporcionado aos pós-graduandos que, assim como eu, ingressaram no referido programa acadêmico no delicado período de crise sanitária mundial provocado pela Pandemia de COVID-19, o que garantiu o sucesso no desenrolar da jornada acadêmica.

Agradeço, igualmente, à banca de pré-defesa. À minha, elegante, atenciosa e culta orientadora, tanto de graduação quanto de pós-graduação, Rosa Maria Dias, que ao me apresentar o rico mosaico de caminhos que a Filosofia da Arte e a Estética podem proporcionar, intermediou as descobertas acerca do tema da Filosofia do Teatro, dialogado com as demais expressões artísticas como a literatura e o cinema. E aos professores Izabela Aquino Bocayuva e Tiago Mota da Silva Barros, agradeço empenhadamente pelas valorosas colocações que me conduziram ao aperfeiçoamento do meu texto, demonstrando que a elaboração do trabalho acadêmico revela tanto os dados pesquisados, quanto fala sobre nós mesmos e a nossa jornada em busca do conhecimento científico.

Agradeço aos meus pais Dulcinéa Fernandes de Oliveira e Oswaldo de Oliveira, que sempre acreditaram na educação como elemento transformador da sociedade da sociedade. Agradeço às crianças da minha vida, em especial Felipe, João, Manu, Arthur, Gustavo, Pedro e Bento e todos os demais sobrinhos, primos e afilhados que iluminam o meu trajeto. Agradeço aos amigos João Marcelo Silveira, Cláudia Cristina Silveira e Marcus Vinícius Simas pela parceria em tantos momentos cruciais do meu caminho percorrido, como foi o caso do período de seleção do mestrado. Agradeço, por fim, aos colegas de academia, Paulo Eduardo Oliveira, Jônatas Castilho, Felipe Carneiro, Jorge Sousa e Jhonatas Nunes, que desde o primeiro período, ainda na graduação, despidos de qualquer preconceito etarista, receberam de coração aberto a amizade deste veterano que, em sua segunda experiência acadêmica, começava a navegar no mar da Filosofia.

RESUMO

OLIVEIRA, C.M.F. **Eurípides e o rito teatral para além da crítica nietzschiana**. 2024. 87 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho possui como escopo a investigação acerca do rito inicial teatral sobre o qual se funda a obra de Eurípides e, por meio dos poemas trágicos, sua relação com a filosofia, ressaltando-se o período histórico no qual se insere a obra euripidiana, não se podendo furtar de se fazer alusões aos dois outros grandes tragediógrafos da Grécia antiga, Ésquilo e Sófocles que, junto a Eurípides, formam o cânone da tragédia grega clássica que influenciou e ainda reflete suas luzes sobre o mundo contemporâneo. Ao longo do percurso investigatório sobre o movimento teatral-filosófico de Eurípides, alicerçado nos mitos gregos, que precederam a filosofia, mas que, incorporados àquela produção teatral do trágico, dialogam, inexoravelmente, com o pensamento estético- artístico-filosófico contemporâneo, o que se observa por meio de um arco histórico que trabalha com ambas extremidades da referida tradição, objetivando responder os questionamentos acerca da relação que o pensamento teatral-filosófico contemporâneo possa estabelecer com o teatro de Eurípides desenvolvido na Antiguidade grega. Respeitadas as diferenças colossais identificadas entre os polos do arco histórico dos pensamentos antigo e contemporâneo, apesar das correlações existentes, passando mais especificamente pelas análises estéticas de Platão, Aristóteles e Nietzsche, com sua expressa crítica ao socratismo e ao platonismo, almeja-se, como corolário, enxergar o teatro de Eurípides para além da crítica nietzschiana, por meio da análise de suas obras e personagens centrais, ressaltando-se a característica de animal histórico do ser humano, por meio do jogo da identidade e diferença histórica, pela qual se pode traçar a anamnese das personagens com a consciência de que se pode ser, ao mesmo tempo, o mesmo ser humano (homem/mulher), mas, paradoxalmente, nunca sendo o mesmo ser humano, mas com a consciência de que a historicidade do ser humano é o reflexo da história de suas palavras, portanto, de sua significação.

Palavras-chave: Eurípides; tragédia; socratismo; platonismo; crítica nietzschiana.

ABSTRACT

OLIVEIRA, C.M.F. **Euripides and the theatrical rite beyond Nietzsche's criticism.** 2024. 87 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The present work has as its scope the investigation about the theatrical initial rite on which the work of Euripides is based and, through tragic poems, its relationship with philosophy, emphasizing the historical period in which the Euripidean work is inserted, one cannot avoid making allusions to the two other great tragedians of ancient Greece, Aeschylus and Sophocles who, together with Euripides, form the canon of classical Greek tragedy that influenced and still reflects its light on the contemporary world. Along the investigative path on the theatrical-philosophical movement of Euripides, based on Greek myths, which preceded philosophy, but which, incorporated into that theatrical production of the tragic, dialogue inexorably with contemporary aesthetic-artistic-philosophical thought, which is observed through a historical arc that works with both ends of the aforementioned tradition, aiming to answer the questions about the relationship that contemporary theatrical-philosophical thought can establish with the theater of Euripides developed in Greek Antiquity. Respecting the colossal differences identified between the poles of the historical arc of ancient and contemporary thoughts, despite the existing correlations, passing more specifically through the aesthetic analyzes of Plato, Aristotle and Nietzsche, with their express criticism of Socratism and Platonism, it is aimed, as corollary, to see Euripides' philosophical theater beyond Nietzsche's criticism, through the analysis of his works and main characters, with the exception of the characteristic of the human being's historical animal, through the game of identity and historical difference, through which he can trace the anamnesis of the characters with the awareness that one can be, at the same time, the same human being (man/woman), but, paradoxically, never being the same human being, but with the awareness that the historicity of human beings is a reflection of the history of their words, therefore, of their meaning.

Keywords: Euripides; tragedy; socratism; platonism; nietzschean criticism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	O CENÁRIO TEATRAL DO MUNDO DE EURÍPIDES	11
1.1	Arquitetura Teatral	13
1.2	Cenografia	16
1.3	Os Ciclos Trágicos	18
1.4	A Tríade: Ésquilo-Sófocles-Eurípides	22
1.4.1	<u>Ésquilo</u>	23
1.4.2	<u>Sófocles</u>	26
1.4.3	<u>Eurípides</u>	28
1.5	Aristófanes e a Comédia	31
2	PLATÃO E ARISTÓTELES: TEORIZAÇÕES FUNDANTES	34
2.1	A Janela Platônica	34
2.2	O Portal Aristotélico	36
3	NIETZSCHE, EURÍPIDES E O SOCRATISMO	43
4	EURÍPIDES PARA ALÉM DO CONSERVADORISMO	51
4.1	<i>Medeia</i>: Misoginia, Xenofobia e Libertação	51
4.2	<i>Helena</i> e seu Lugar de Fala	55
4.3	<i>As Bacantes</i>: Família, pertencimento e caos	62
4.4	O Reflexo de uma Imagem	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

O objetivo da presente pesquisa acadêmica é, a partir dos registros histórico-filosóficos, analisar a abordagem do rito teatral de Eurípides e seu legado para o mundo contemporâneo, para além das críticas que lhe foram atribuídas, em especial, pela análise filosófica de Nietzsche. O respectivo desenvolvimento possui como marco inicial, a trajetória histórico-filosófica, da obra de Eurípides, tragediógrafo que, segundo a tradição, ao ser exilado na Macedônia, teria passado a residir nas proximidades de um terreno, no qual, na Antiguidade, as bacantes realizavam seus rituais pautados pela música, passando pelas estruturas primordiais do teatro grego. O desenvolvimento do tema dialogará com as concepções estéticas de Platão e Aristóteles e, em particular, com a visão filosófica de Nietzsche, crítico voraz de Eurípides e do Socratismo a ele atribuído, para que, por fim, se possa responder à indagação relativa a seu legado para a humanidade e, mais especificamente, as suas influências no teatro brasileiro contemporâneo.

Cabe ressaltar que, embora, por algumas vezes, possa soar, preliminarmente, um apontamento para uma construção fragmentária dos aspectos constituintes do teatro ocidental, no que se insere o mosaico de apresentações das peças teatrais criadas pelos três maiores tragediógrafos do mundo ocidental, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, há que se argumentar, a favor da elucidação do cenário de fundo no qual Eurípides encontrava-se inserido, que a confecção da dissertação segue, no primeiro capítulo o aspecto sócio-político-cultural, do referido período da Antiguidade, a fim de que, no passo seguinte, possamos caminhar sobre o cenário das dionisíacas, a fim de que, diante de algumas das principais teorias estéticas da antiguidade, em especial das visões de Platão e Aristóteles sobre o tema, se possa enfrentar a acusação, formulada por Nietzsche a Eurípides, sobre o cometimento da morte do teatro grego e o mergulho no racionalismo socrático.

A fim de que se possa formular um caminho para as possíveis respostas aos problemas supracitados, a partir das hipóteses apresentadas ao longo da História da Filosofia, propõe-se a busca de uma forma de investigação que conduza ao entendimento de como Eurípides, imerso no cenário da Hélade, a partir da documentação daqueles cantos, que, embora inicialmente os tivesse considerado um tanto quanto estranhos, logrou enriquecer o rito teatral, revelando, em sua produção de poeta trágico, os mais profundos segredos do teatro, tal como um índio descobre o seu próprio rito de origem.

Para alcançar o indigitado objetivo, o primeiro capítulo, denominado O CENÁRIO TEATRAL DO MUNDO DE EURÍPIDES, foi dividido nos seguintes subitens: ARQUITETURA TEATRAL, CENOGRAFIA, OS CICLOS TRÁGICOS, findando com a apresentação dos maiores tragediógrafos do Ocidente, por meio do subitem A TRÍADE: ÉSQUILO-SÓFOCLES-EURÍPIDES, o qual é seguido pela apresentação do único comediógrafo a ter suas obras preservadas ao longo dos tempos e ferrenho crítico de Eurípides, por meio da epígrafe: ARISTÓFANES E A COMÉDIA.

É a partir desse mote que se inicia a primeira parte da presente dissertação. Neste primeiro capítulo, registra-se como ponto de partida o período Ático da Hélade, no qual se observa, na poesia, a criação tanto da tragédia, quanto da comédia. A tragédia grega (“o canto do bode”), nascida do hino em honra ao deus Dioniso (ditirambo), todavia, foi procurar inspiração não apenas nas lendas dionisiacas, mas também nas aventuras de heróis e de deuses, recebendo o novo gênero a chancela oficial que é concedida pela instituição dos concursos trágicos, a partir do momento em que foram instituídas as referidas competições, por volta de 534, por Pisistrato, nas quais destacam-se as figuras dos três grandes tragediógrafos da antiguidade: Ésquilo, Sófocles e Eurípides, cujos trabalhos são postos, em destaque, por meio do contexto histórico-biográfico de seus autores, objetivando a análise das eventuais congruências e dissonâncias entre as respectivas obras.

No segundo capítulo, PLATÃO X ARISTÓTELES: TEORIZAÇÕES FUNDANTES, subdividido nos itens *A JANELA PLATÔNICA e O PORTAL ARISTOTÉLICO*, a questão estética e sua relação com a prática teatral são abordadas, por meio da análise exploratória das teorias formuladas por Platão e Aristóteles acerca do tema e os subsequentes questionamentos em relação à importância da arte, das questões de ordem mimética e catártica, assim como da originalidade da obra de arte e quais desdobramentos apresentam no teatro euripídiano.

O terceiro capítulo, denominado NIETZSCHE, EURÍPIDES E O SOCRATISMO, por seu turno, traz à discussão o posicionamento contundente do filósofo Friedrich Nietzsche em relação ao teatro de Eurípides, envidando esforços para esclarecer a crítica nietzschiana ao socratismo e cientificismo dos quais, segundo o filósofo de Röecken, Eurípides seria o herdeiro e propagador das ideias difusoras da filosofia de Sócrates e do cientificismo que aniquilaria a essência da tragédia grega.

Por fim, em EURÍPIDES PARA ALÉM DO CONSERVADORISMO, quarto segmento da análise, último capítulo da presente investigação, apresenta-se como destaque, sem a pretensão de estabelecimento de uma verdade objetiva, a análise do cabimento de uma absorção de ensinamentos sobre o trágico, a partir da obra de Eurípides, sob uma visão desviante da

acusação de assassinato do teatro helênico ajuizada por Nietzsche no tribunal da Filosofia da Arte. Nesse sentido, enseja-se traçar um panorama do teatro de Eurípides, a partir de três de suas personagens centrais, diante e para além da crítica nietzschiana, a fim de que, a partir, da discussão posta por meio da transversalidade das linguagens, se possa mirar no espelho da obra euripidiana e apontar as conclusões sobre como estas comunicam o legado do teatro grego clássico de Eurípides à contemporaneidade (em especial, ao teatro contemporâneo de resistência e seus frutos dramatúrgicos).

A partir de tal movimento interpretativo, destaca-se a importância da linguagem teatral para a compreensão do mundo que representa, ressaltando-se que as linguagens artísticas como matéria-prima para a produção de conhecimento, embora também possam ser objeto de manipulação em diversos níveis, em razão do fato de a informação estética não se esgotar em apenas uma leitura, podendo uma obra de arte ser concebida por diversos vieses, por variadas pessoas ou, até mesmo, pela mesma pessoa. Nesse segmento será importante trazer à baila a lição de Nietzsche que, com seu impiedoso martelo, procura desfazer o senso comum das concepções de verdade e o que seria esse batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, ou seja, o conjunto de vetores das relações humanas que uma vez enfatizadas poética e retoricamente, foram transpostas, adornadas e, após extenso uso, revelam-se a um povo concretas, canônicas e cogentes, questionando, ainda, se tais verdades seriam ilusões, das quais se olvidou que o são, metáforas que teriam se tornado gastas, alijadas da força sensível, tais como moedas sem lastro.

Por fim, diante da narrativa apresentada, busca-se um possível veredito, contudo sem a pretensão de imutabilidade das decisões judiciais, apontando-se para uma possível condenação ou absolvição de Eurípides, acusado por Nietzsche de um suposto assassinato do teatro trágico. Nesse viés, intenta-se, a partir da presente pesquisa, buscar esclarecimentos sobre o impacto da figura, de certa forma ambígua de Eurípides, sobre a questão ora analisada, sob a ótica da Filosofia da Arte e da Estética. Para tal desiderato, propõe-se a interpretação dos conceitos supracitados, não como produções voltadas ao alcance de uma objetividade dogmática, mas, sim, como conceitos que almejam propiciar uma maior e melhor compreensão dos traços de um dos três maiores poetas da arquitetura do teatro trágico ocidental, cujo legado reverbera solenemente no teatro do tempo presente.

1 O CENÁRIO TEATRAL DO MUNDO DE EURÍPIDES

A análise preliminar das relações entre o rito inicial teatral desenvolvido por Eurípides e seu contexto histórico, delineada no presente capítulo, segue precedida de uma necessária digressão histórico-conceitual sobre o que foram os primórdios do teatro grego e o que possibilitou, a partir de seu desenvolvimento, o aparecimento de uma obra revolucionária, como a de Eurípides, em meio a um cenário ainda conservador.

A cultura histórica (no que se enquadra a história da filosofia) deve ser caracterizada como uma análise científica que utiliza como instrumento fundamental a interpretação das percepções compartilhadas coletivamente no tempo e socialmente distribuídas entre as pessoas, sob a concepção de um determinado número de seres humanos pertencentes a uma sociedade organizada no tempo e no espaço, da qual suas experiências serão objeto de estudo, como, no presente caso, aquele grupo de helenos que tendo articulado suas camadas de experiência espaço-temporal, logrou proporcionar o surgimento do teatro ocidental que serviu de molde para a experiência artística que, atravessando séculos, alcançou a civilização contemporânea.

Há que se pontuar que, no caso específico da sociedade ocidental da qual Eurípides faz parte, em que as ideias do passado, presente e futuro encontram-se, de certa forma, atadas, tem muito a revelar como a sociedade grega e, em especial, aquela do “século de Péricles”, dentro de um contexto socio-político-espacial articulou o passado, o presente e o futuro, dando origem à noção de teatro, como o surgimento de três dos maiores tragediógrafos de todos os tempos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Este último, registre-se por oportuno, representa o fim precípua da presente análise, que, ao longo de seu desenvolvimento, nas seções subsequentes, propõe a investigação das questões decorrentes da crítica do filósofo Friedrich Nietzsche, que o apontou como um dos causadores da morte da tragédia grega, a fim de que se possa avaliar a construção da obra artístico-filosófico-teatral de Eurípides, bem como a sua “condenação”, ou não, à pena que lhe fora supostamente imposta por Nietzsche.

Realizada esta breve digressão, há que se voltar os olhos aos pés da Acrópole de Atenas, onde se tem a gênese da forma de arte dramática responsável, há mais de 2.500 anos, pela difusão de valores estéticos e criativos à humanidade. O teatro helênico, alicerçado nas tradições advindas dos rituais de sacrifício, dança e culto, apresentou seu ápice nos festivais dionisíacos da Grécia homérica. Um claro indício de tudo isso pode ser observado do fato de o vocábulo *tragédia* manter em sua raiz: *tragos* = bode (trago + aoidé = canto do bode), em uma clara alusão aos ritos presentes nas antigas comunidades, nas quais animais dessa espécie eram

sacrificados em oferenda ao deus daquela sociedade. Neste sentido Margot Berthold¹ acrescenta que:

Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Seu séquito é composto por Sileno, sátiros e bacantes. Os festivais rurais da prensagem do vinho, em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março, eram dedicadas a ele. As orgias desenfreadas dos vinhateiros áticos honravam-no, assim como as vozes alternadas dos ditirambos e das canções báquicas atenienses. Quanto aos ritos dionisiacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro.

No Período Ático (500-323), observa-se, na poesia, a criação da tragédia e da comédia. A prosa é desenvolvida tanto na História, quanto na Filosofia. Os gêneros literários atingem, assim, um destacado nível de produção de obras que, ao longo dos séculos, servem de inspiração às sociedades que lhes sucederam. Sobre o período Ático, Mário Curtis Giordani acrescenta que:

A Tragédia (trago + aoidé = canto do bode) grega nasceu do ditirambo, hino em honra a Dioniso [...]. Aos poucos esta foi buscando inspiração não só nas lendas dionisiacas, mas nas aventuras dos deuses e heróis. Constituiu-se, assim, o repertório da tragédia. O novo gênero recebeu a chancela oficial com a criação dos concursos trágicos em 534 por Psístrato.

O período histórico marcado pelo governo de Péricles (446-431 a.C.) simbolizou o apogeu da civilização helênica. Embora adviesse de linhagem aristocrática, Péricles foi hábil, no âmbito da política interna, na tarefa de apaziguar as paixões das classes sociais, procurando sintonizar esforços em prol do bem comum da Hélade. Possuidor de uma palavra clara, simples e eloquente, com a qual dominava seus concidadãos, Péricles, *o Olímpico* (título conferido pelos seus contemporâneos), teve uma longa permanência no poder, tendo exercido exclusivamente o mandato de estrategista.

Sob o âmbito externo, Péricles buscou o fortalecimento e domínio de Atenas sobre os mares, sendo a antiga confederação transformada em um potente Império Ateniense, dominando antigos aliados. Ademais, a metrópole da Ática, que abrangia mais de duzentas pólis, subdivididas nos distritos da Jônia, da Caria, das Ilhas, da Trácia e do Helesponto, interferia diretamente nas políticas internas das áreas a ela subjugadas, substituindo governos oligárquicos por outros democráticos.

Na seara cultural, Péricles fomentou o desenvolvimento das artes, como a pintura, a escultura, a arquitetura, tendo estimulado a construção de edifícios de grande magnitude, tais

¹ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.103.

como o Partenon de Atenas. Foi nesse período que o teatro grego atingiu o mais alto nível, no qual, assim como na comédia despontaram Cratino, Êupolis e Aristófanes (445-385), registra-se a pujança das produções de três destacados tragediógrafos: Ésquilo (525-456), Sófocles (495-405) e Eurípides (480-406), cujas obras, a despeito de algumas tragédias que não se enquadram em uma única categoria, para que se proporcione uma melhor compreensão didática, podem ser analisadas, em sua maior parte, por meio de distintos ciclos, seguindo o desenrolar cronológico das lendas, em lugar da data de composição das peças, observando-se, assim, as formas diversas como os três maiores poetas trágicos abordaram o fundo mítico comum que serviu de alicerce às composições de suas tragédias. São estes o ciclo tebano, o ciclo de Hércules, o ciclo miceniano e o ciclo troiano.

1.1 Arquitetura Teatral

O teatro clássico grego, como já ressaltado, além de sua extrema relevância no sentido de expressão máxima da cultura helênica, também exerceu o papel de fonte inspiradora para outros povos da antiguidade, em especial, os romanos. Ressalte-se que, em sua origem grega, conforme registrado no dicionário Houaiss², o vocábulo “theatron” (<thea - ‘espetáculo, vista, visão’ + o sufixo -tron ‘instrumento’>) literalmente significa ‘máquina de espetáculo’ ou, ainda, ‘local de onde se assiste a um espetáculo’. A sua estrutura, desde as mais remotas origens, é formada por uma variada gama de elementos arquitetônicos, além de cenários e figurinos. Acrescente-se, ainda, as figuras do júri, do coro, da mímica, da dança e da música.

Em Atenas, por volta do ano 550 a.C., surge o teatro grego como estrutura construída para realização, sobretudo, das celebrações em homenagem ao deus Dioniso, divindade relacionada às festas, ao vinho e à fertilidade, ocasião em que ocorriam os festejos com duração de aproximadamente uma semana, nos quais os celebrantes bebiam, cantavam e dançavam, entregues à embriaguez que faz com que a transfiguração onírica caminhe em direção à arte. Neste sentido, Rosana Suarez³, ao discorrer sobre o dionisíaco artístico, ressalta que:

[...]aqui, a consciência significa uma forma de consciência onírica, diferente do arranjo lógico da vigília. É uma forma de consciência ligada à imaginação; isto é, ao surgimento de inúmeras imagens; coloridas, alegres, tristes, terríveis...Cortejo onírico

² HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa – instituto Antônio Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.2.682.

³ SUAREZ, Rosana. *Nietzsche: a arte em o nascimento da tragédia*. In: Os filósofos e a Arte. Organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p.134.

de imagens visuais, acústicas e verbais que correspondem ao apelo negro da noite como se para distraí-la e consolá-la de sua grave sina.

Sobre a *ambiance* das origens da cenografia como espaço tridimensional do lugar teatral, Anna Mantovani⁴ ressalta que:

No início, as apresentações teatrais na Grécia eram ao ar livre, os primeiros teatros foram construídos em madeira e só no século V se passou a construí-los em pedra. Eram concêntricos e circulares. O Teatro tinha um caráter religioso, e no edifício não havia divisões para o público em classes sociais. A estrutura era: *orkhêstra*, o círculo central onde atuava o coro; *kôilon*, lugar do espectador, um anfiteatro que envolvia o círculo central; *proskênion*, lugar onde atuavam os atores, situado dentro do círculo central; a *skené*, uma parede maior que o diâmetro do círculo central, com entrada e saída para os atores.

Nas apresentações teatrais na Grécia de Eurípidés e dos demais grandes poetas trágicos, realizadas em amplos teatros construídos sob a forma de semicírculo, meticulosamente planejados a fim de inibir eventuais problemas relativos à visibilidade e à iluminação, uma vez que as arquibancadas quedavam nas encostas das colinas, sobre as quais eram escavadas, o que fazia com que tanto os atores quanto o público ficassem expostos às intempéries naturais como a luz do sol, a brisa do mar e os ventos mais audazes. Sobre a dinâmica da iluminação no teatro grego ora referido (assim como nos teatros romanos antigos e, também no teatro medieval), Roberto Gill Camargo⁵ salienta que:

A tragédia e a comédia gregas, produzidas no século V a.C., bem como o teatro romano e o medieval, não precisavam de recursos artificiais de luz. A céu aberto ou em ambientes que conectavam interior e exterior, como nas igrejas medievais, a luz estava diretamente vinculada à cena, sem a menor possibilidade de se exercer controle sobre ela.

Durante todo esse período de teatro produzido sob fonte natural, a luz não era outra coisa senão ela mesma, como pura manifestação. Durante o dia, as radiações solares variavam desde os primeiros clarões do amanhecer até o brilho intenso do meio-dia e o enfraquecimento no final da tarde. O que os espectadores viam no palco resultava de livres acordos que se estabeleciam entre a cena e as radiações solares, sem interposições de filtros e sem manipulação externa. Os reflexos, os brilhos e as marcas de sombra corriam casualmente sem agendamento próprio. Até hoje, os espetáculos realizados em ambientes externos, quando apresentados durante o dia, guardam as características das encenações primitivas: o que os olhos veem é o que os olhos veem, sem filtros, sem artificios.

Quando a cena se estendia até o anoitecer, utilizavam-se materiais combustíveis como meio artificial de se produzir luz. Tochas, archotes e fogueiras constituíam pretensos sucedâneos da luz solar, com a finalidade de alumiar a cena e torná-la visível para os espectadores.

Com o decurso do tempo as celebrações dionisíacas supracitadas evoluem em critérios de organização e elaboração até que se aproximam da noção de teatro que adquirimos

⁴ MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989, p.7-8.

⁵ CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.2-3.

contemporaneamente, à qual se integram as figuras de enredo, elenco, encenação e plateia, observando-se a premissa, segundo a qual no teatro há sempre dois espaços distintos a ser considerados, que são o espaço físico do palco (constituído por suas três dimensões) e o espaço dramático (no qual transcorre a cena e que, igualmente, apresenta três dimensões). Sobre o tema, acrescenta Roberto Gill Camargo⁶:

Poderíamos dizer que se trata de dois cubos, um sobre o outro. O palco é um cubo de três dimensões, sobre ele vem se sobrepor a cena, que pode ser representada por um outro cubo com as suas três dimensões.

Desses dois cubos, o único que se move é a cena. O espaço físico do palco continua estático. Quando a cena se move, as suas dimensões se desestabilizam, produzindo um ritmo eloquente de linhas que vibram no espaço, em todas as direções, sentidos e eixos, em fragmentos que os olhos não conseguem capturar. A ideia do cubo transforma-se em esfera, girando em torno de um eixo único gravitacional. A vibração da luz vai em busca da vibração do espaço, acompanhando não exatamente a trajetória das linhas nas três dimensões, mas os pontos de força que essas linhas vão estabelecendo do espaço.

As dionisíacas e outros inúmeros festivais de teatro que tomavam lugar na Grécia Antiga contribuíram, sobremaneira, para esta evolução qualitativa na história teatral. Eram festivais que ocorriam durante dias inteiros e, como constituíam-se parte também integrante de um ritual religioso, ficava a cargo do Estado o custeio das entradas para os cidadãos que não possuíam capacidade econômica para adquiri-los, bem como também cabia ao Estado a remuneração dos atores que integravam os espetáculos.

As Grandes Dionisíacas, também chamadas de *Dionisíacas Urbanas*, originadas na época de Péricles, caracterizam ápice festivo na vida religiosa, artística e intelectual da pólis ateniense. Ao lado destas, existiram, ainda, as *Dionisíacas Rurais*, estas mais modestas e que ocorriam no mês de dezembro e possuíam uma característica especificamente local, sendo patrocinadas pelos diversos *demos* pertencentes à Ática. De forma diversa, em Atenas, nas Grandes Dionisíacas, era ostentado o brilho e esplendor da urbe, com seus seis dias de duração. A partir da fundação da Confederação Naval Ática, embaixadores, comerciantes e tributaristas vinham de variadas partes da Ásia menor e das Ilhas do Mar Egeu para prestigiar o evento, cujo esmero em seus preparativos é assim descrito por Margot Berthold⁷:

Os preparativos dos concursos dramáticos eram responsabilidade do *arconte*, que, na condição de mais alto oficial do Estado, decidia tanto as questões artísticas quanto as organizacionais. As tragédias inscritas nos concursos eram submetidas a ele, que selecionava três tetralogias que competiriam no *agon*, concurso do qual apenas uma saíria vencedora. Finalmente, o *arconte* indicava a cada poeta um *corega*, algum cidadão rico que pudesse financiar um espetáculo, cobrindo não apenas os custos de

⁶ CAMARGO, Roberto Gill, *op.cit.*, p.123.

⁷ BERTHOLD, Margot, *op.cit.*, p.113.

ensaiar e vestir o coro, mas também os honorários do diretor do coro (*corus didascalus*) e os custos com a manutenção de todos os envolvidos.

Ter ajudado alguma tetralogia trágica a vencer como seu *corega* era um dos mais altos méritos que um homem poderia conseguir na competição das artes. O prêmio concedido era uma coroa de louros e uma quantia em dinheiro nada desprezível (como compensação pelos gastos anteriores), e a imortalidade nos arquivos do Estado. Esses registros (*didascalia*), que o *arconte* mandava preparar, após cada *agon* dramático, listam os nomes dos coregas dos dramaturgos vencedores de prêmios, juntamente com os nomes das tetralogias vencedoras do concurso final. Tais registros representam a documentação mais valiosa de uma glória da qual apenas poucos raios recaíram sobre nós – poucos, de qualquer maneira, comparados com a criativa abundância do teatro da Antiguidade.

O teatro grego, que trazia em si o processo de aprendizagem revelador, por meio da tragédia em que discute a dualidade humana, irá representar a vida através de suas dores e contradições como: bem x mal, terreno x supremo, vida x morte, desígnios do destino x contradições da condição humana. Eivada de sentidos políticos, éticos e antropológicos, religiosos e filosóficos, a tragédia grega é colocada em prática por meio de uma estrutura física a qual, provavelmente, surgida a partir do final do século V a.C., tendo a construção do Partenon, no século IV a.C., extrema relevância nesse processo, contribuiu para a concepção de um conjunto cênico que, adaptado às inovações tecnológicas, sobreviveu e aportou no teatro contemporâneo, em sua forma consagrada.

1.2 Cenografia

Até o início do século V a.C., como podemos constatar, a troca do figurino teatral era realizada pelos atores, em regra, no interior de uma tenda, *skene*, localizada em uma área disponibilizada nos arredores do palco, em local atrás da orquestra, o que era possibilitado pelo fato de a execução das canções durante as peças ser longa o suficiente a ponto de permitir que os atores realizassem as substituições de máscaras e trajes a tempo de retornarem à cena com novos personagens das peças que representavam.

Em um momento posterior, a *skene* deixa de ser uma tenda confeccionada com tecidos, passando a ser construída, em um posto ainda mais próximo à orquestra, o que proporcionaria um reingresso ainda mais veloz dos atores à cena teatral. Assim, com as sucessivas evoluções da *skene* ao longo dos tempos, passando de uma prosaica improvisação, em seus estágios iniciais até alcançar a *skenoteca*, momento este em que passou a servir ainda como local destinado ao abrigo de figurinos, adereços de cena e, obviamente, para o desenvolvimento da própria cenografia, que seria utilizada nos sucessivos dias de realização do Festival Dramático

ateniense, no qual se destacarão as figuras dos tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, protagonistas da autoria teatral clássica.

Em relação a essa função da estrutura teatral, a qual, no decorrer de sua evolução, passou a configurar uma verdadeira *stoa*, guarnecida com portais e sinalizações indicando os locais de entrada e saída dos atores, Cyro del Nero⁸ ressalta que:

De provisório e descartável, a *skene* foi transformada em uma arquitetura com novas convenções de uso, até que surgiu a ideia de representar nela, com pintura, os diversos espaços de ação teatral. E nasceu a *skenographein* – pintura na tenda.
[...] A pintura de cenários, *pinakes* e a troca de cenários, *ketablemata*, foram sugeridos por Sófocles, que viveu noventa anos do século V a.C., o século de Péricles. Seriam pinturas com qualidade comparável à arte que se fazia naqueles dias. Arquitetura, escultura e cerâmica haviam atingido níveis altíssimos dos quais os padrões de cenografia deveriam se aproximar.

Dessarte, verifica-se que, nesse movimento progressivo iniciado em Sófocles, no qual se identificam as pinturas lançadas nas paredes das tendas-vestiário vizinhas à orquestra, quando se registra o florescimento de uma *skene*, ocorre, sequencialmente, um desenvolvimento nas gerações seguintes de poetas trágicos gregos. A partir desse segundo momento, os desenhos nas paredes ascenderam ao palco, que então passaria a tornar-se uma unidade mais complexa, em especial nos *frons scaene* de Eurípides, que não apenas exigia contrastes impactantes entre figurino e ambiente cênico, como também reeditara uma antiga técnica cenográfica composta por elementos cênicos de surpresa, o *deus ex machina* (o deus nascido da máquina), o que, para variar, fez-lhe cair mais uma vez sob as pilhérias de Aristófanes.

O *deus ex machina* caracterizava-se por ser uma espécie de instrumento de voo, que, por meio de um dispositivo mecânico auxiliava o poeta quando este se deparava com a necessidade de resolver uma situação dramática envolvendo conflitos humanos aparentemente insolúveis por meio do pronunciamento divino. Sobre tal solução tecnológica em função da arte, Margot Berthold⁹ apresenta a seguinte análise:

O fato de o *deus ex machina* ter-se tornado imprescindível a Eurípides explica-se pelo espírito de suas tragédias. Suas personagens agem com determinação individual e, dessa forma, transgridem os limites traçados por uma mitologia que não mais podia ser aceita sem questionamento; Electra, Antígona e Medeia seguem o comando de seu próprio ódio e amor, e toda essa voluntariosa paixão é, ao final, domada pelo *deus ex machina*.

Porém, antes desse ponto ser atingido, outro dispositivo cênico da antiga *mechanopoioi*, essencial para a tragédia, entrou em ação; o eciclema, uma pequena plataforma rolante e quase sempre elevada, sobre a qual um cenário era movido desde

⁸ NERO, Cyro del. *Cenografia: uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2010, p.14-15.

⁹ BERTHOLD, Margot, *op.cit.*, p.117-118.

as portas de uma casa ou palácio. O eciclema traz à vista todas as atrocidades que foram perpetradas por trás da cena: o assassinato de uma mãe, irmão ou criança. Exibe o sangue, o terror e o desespero de um mundo despedaçado, como na *Orestíada*, em *Agamenon*, *Hipólito* e em *Medeia*.

[...]Eventualmente, o teto da própria skene era usado[...]. Como, em geral, eram os deuses que apareciam em alturas etéreas, essa plataforma no teto tornou-se conhecida na Grécia como *theologeion*, o lugar onde os deuses falam.

Pode-se observar, diante do exposto, que a existência de um edifício teatral construído sobre bases firmes era condição necessária para sustentar o funcionamento de aparatos do porte da “máquina voadora”, do eciclema e do *theologeion*. Tais empreendimentos, ressalte-se, apenas se tornaram viáveis em razão das construções desenvolvidas em decorrência de projetos arquitetônicos que remontam a Péricles.

1.3 Os Ciclos Trágicos

O Ciclo Tebano apresenta uma característica complexa, uma vez que é composto por uma sucessão de episódios que englobam um largo lapso temporal do qual fazem parte o mito de fundação de Tebas, o mito de Dioniso, o mito de Édipo, bem como a questão da luta fratricida de seus descendentes. Incluem-se, também, neste ciclo todos os mitos relacionados à expedição dos Sete contra Tebas, assim como a dos Epígonos, filhos dos sete chefes que sucumbiram diante de Tebas, mas que tiveram a vitória ‘post mortem’, através de seus descendentes, contra essa mesma cidade. Há que se ressaltar que, no Ciclo Tebano, curiosamente, é identificada a presença do Hércules ou Hércules, embora este possua um ciclo em particular. Além de Hércules, também é identificada a presença de outros heróis como Antíope, Anfiarau, Tideu e Crisipo, os quais apresentam seus próprios mitos e, de certa forma, estendem a localização geográfica das narrativas para além dos limites tebanos. As obras pertencentes ao ciclo tebano são: *Os sete contra Tebas*, de Ésquilo; *Édipo rei* e *Édipo em Colono*, de Sófocles; e *As bacantes*, *As fenícias* e *As suplicantes*, de Eurípides.

O segundo ciclo, que é o Ciclo de Hércules, por sua vez, apresenta as seguintes obras: *As traquitanas*, de Sófocles; e *Hércules furioso*, *Os heraclidas* e *Alceste*, de Eurípides. Registre-se que, curiosamente, Hércules ou Hércules foi o único herói trágico, cuja trajetória é identificada tanto nas tragédias, quanto nas comédias conservadas, como em *As rãs* e em *As aves*, de Aristófanes. Neste ciclo, destacam-se as façanhas executadas por Hércules, compondo-se um mosaico de situações, em que são identificados elementos folclóricos, bem como mitos de ordem religiosa. Abrangem não apenas os famosos doze trabalhos de Hércules, mas também

as guerras comandadas pelo renomado herói, episódios esses que, lamentavelmente, não se encontram nas tragédias preservadas. Pontue-se que, ao ciclo de Hércules, é incluída a tragédia inerente ao período anterior aos doze trabalhos, como é o caso de *Hércules furioso*, bem como uma que retrata o período de sua morte, que é o caso de *As traquitanas*. Por fim, em relação ao período posterior aos doze trabalhos de Hércules, tem-se *Os heraclidas*, texto que retrata as guerras capitaneadas pelos descendentes de Hércules.

O Ciclo Miceniano compõe o terceiro dos ciclos ora apresentados no qual figuram *Agamênon*, *As coéferas* e *As eumênides*, de Ésquilo; *Electra* e *As suplicantes*, de Sófocles, assim como *Ifigênia em Áulis*, *Electra*, *Ifigênia em Táurida* e *Orestes*, de Eurípides. É o ciclo que tem como pano de fundo para as suas tragédias a Argólia, região situada no Peloponeso, localidade na qual se desenvolveu a Idade do Bronze da denominada civilização micênica. Identifica-se, nesse contexto, uma profusão de heróis de Hesíodo, assim como a Guerra de Troia, por volta do ano 1.200 a.C., distinguindo-se nas narrativas as três grandes póleis de então: Argos, Micenas e Tirinto, as quais se distanciavam entre si, em algumas poucas dezenas de quilômetros, tendo todas dominado o Golfo de Náuplia e obtido, sucessivamente, o poder hegemônico na referida região. Ocorre que, de uma forma geral, os poetas, em variadas passagens, denominam como “Argos” tanto a cidade que realmente possui esse nome, quanto o restante da Argólia e mesmo a famosa Micenas, o que gera uma certa imprecisão no que diz respeito à localidade em que ocorreram determinados episódios retratados pelos poetas trágicos. Em regra, as tragédias do Ciclo Miceniano que foram conservadas apresentam em seu arco narrativo eventos ligados à família dos Átridas, que foi um dos mais antigos núcleos familiares da Hélade, tendo acumulado inúmeras maldições, desde os seus primórdios. A exceção a essa regra diz respeito à peça *As suplicantes*, na qual Ésquilo aborda um antigo mito da Argólia, iniciando uma trilogia dedicada às Danaídes, sendo essa considerada, por muitos, como a mais arcaica das tragédias gregas conservadas (493/490 a.C.).

Adentrando o quarto ciclo trágico, que é o Ciclo Troiano, ressalte-se que a Guerra de Troia e seus desdobramentos encontram-se narrados em, aproximadamente, setenta tragédias gregas conhecidas, o que faz do referido Ciclo o mais retratado entre os poetas trágicos. Curiosamente, dentre as tragédias preservadas relativas ao período ora analisado, a expressiva maioria apresenta sua ação desenvolvida no décimo ano da Guerra de Troia. Uma exceção repousa na peça que retrata um episódio de *A Ilíada*, que é o caso de *Resos*, de Eurípides. As demais dizem respeito ao momento posterior à morte de Aquiles.

No que tange às tragédias conservadas, observa-se que Aquiles jamais desponta no papel de herói da Guerra de Troia. Entretanto, verifica-se inegável o fato de que sua sombra paira por

grande parte dos textos desse ciclo trágico. A propósito, duas das peças de Sófocles, *Ajax* e *Filoctetes*, abordam o destino das armas de Aquiles. Se, na primeira, elas serão entendidas como a causa da loucura e da morte de Ajax, na segunda, servirão como pretexto para uma situação na qual a figura de Hércules domina a intriga instaurada em seu enredo.

Em relação às obras de Eurípides, dentre as peças deste quarto grupo, o seu interesse maior diz respeito à sorte que cabe às mulheres de Troia, em determinados períodos, seja quando de sua queda, o que se observa em *As troianas*, ou, em um momento posterior, em *Hécuba*, ou, ainda mais além, na situação de seu cativo, em *Andrômaca*. Por fim, mas não menos brilhante, é a abordagem daquela tida como a origem de todo o mal, *Helena*, perdoada por Eurípides, nesta peça, para, na sequência, ser assassinada e divinizada na tragédia *Andrômaca*.

Como já ressaltado, algumas das tragédias não pertencem necessariamente a um dos ciclos supracitados, o que ocorre, v.g., com as peças *Prometeu acorrentado* e *Os persas*, de Ésquilo, bem como *Medeia*, *Hipólito* e *Íon*, de Eurípides. Tais peças, em regra, configuram resquícios de determinados ciclos míticos, por vezes, utilizados à exaustão no texto trágico, como sói acontecer nos Argonautas, cujos textos, lamentavelmente, não chegaram a nossos dias. Procurar um elo cíclico entre essas tragédias, no entanto, configuraria uma conclusão superficial, diante da ausência de embasamento a lastreá-la plenamente.

Registre-se, por oportuno que, dentre as peças supracitadas, tem-se que *Os persas*, uma tragédia de atualidade, e *Íon*, mais próxima da comédia, configuram exceções à questão acima apontada quanto aos resquícios intercalados de características dos ciclos trágicos anteriormente analisados. Assim, dentre as obras pertencentes a este último grupo de peças acíclicas há que se pôr em relevo duas delas, *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, e *Medeia*, de Eurípides, as quais, ressignificam, respectivamente, a questão da vitória do homem/mulher, sobre os deuses, rejeitando o conformismo tradicional após suas derrotas.

A peça de Sófocles, *Prometeu acorrentado*, integra uma trilogia cujos outros dois vértices são *Prometeu portador de fogo* e *Prometeu libertador*. Se, por um lado, há um entendimento consensual acerca do fato de que *Prometeu libertador* veio na sequência de *Prometeu acorrentado*, ainda não se pode afirmar com segurança que *Prometeu portador de fogo* seja a peça de abertura ou de encerramento dessa trilogia. Uma outra questão que se coloca em relação à peça *Prometeu acorrentado* (com data de apresentação desconhecida), para parte da literatura especializada, é a suspeita da autoria atribuída a Ésquilo levantada, em especial, pelos helenistas ingleses. Todavia, à falta de outro nome à altura de sua autoria, corrente considerável dos biógrafos tem mantido o entendimento de que a referida peça seja da lavra de

Ésquilo (o que também não era uma questão para os antigos), pontuado que, dentre as tragédias conservadas, esta revela ser a única que apresenta a preponderância dos personagens como divindades, lembrando, ademais, a presença do matiz esquiliano em sua criação (ainda que, por ventura, tenha sido finalizada por outro poeta), como, por exemplo, na oposição entre deuses novos e antigos, o que também se observa em *Orestes*.

Ésquilo trabalhou, notadamente, no texto da obra supracitada a figura de uma divindade originariamente do fogo que adquiriu uma dimensão notável, passando a representar o espírito humano aspirante a dois valores essenciais à vida: o conhecimento e a liberdade. Não se pode olvidar que, em *O trabalho e os dias*, Hesíodo tenha sido o primeiro poeta a construir uma obra baseada no mito de Prometeu. Nela, Prometeu surge sob a figura de um bom titã, que carregava consigo a meta de proteção dos humanos, aos quais não apenas franqueava o fogo, como também revelava as técnicas das artes e as ciências, desobedecendo a uma imposta por Zeus. Diante de tal desobediência, Zeus envia ao mundo terreno Pandora, a primeira mulher, à qual é atribuída a gênese de todos os males e que coloca as amarras em Prometeu, acorrentando-o no Cáucaso, local no qual uma águia vinha-lhe, incessantemente, devorar o fígado.

Segundo descrição de Platão¹⁰, em *Protágoras*, um de seus diálogos menores, da fase de sua juventude socrática, na qual desenvolveu uma sequência de textos narrando as discussões capitaneadas pelo seu mestre, Prometeu seria o “pai de todas as raças”. A propósito, há que se pontuar que, em suas principais características, Prometeu revela-se um personagem ora cômico, ora trágico, apresentando as diversas faces do comportamento humano, tendo seu mito sido retratado por Ésquilo de uma forma que explica o viés patético da humanidade, sob lentes que privilegiam a exposição da dor episódica em uma ação na qual os personagens se sucedem em uma reapresentação da mesma questão, mas sob uma nova perspectiva.

No que tange às tragédias acíclicas de Eurípidés, é salutar fazer-se, por ora, um parêntese em relação à peça *Medeia*, texto de seminal importância para a cultura ocidental, o qual segundo Trajano Vieira¹¹

Inspirou numerosas obras, em diferentes épocas, de Sêneca a Pier Paolo Pasolini, passando por Corneille, Jean Anouilh, Heiner Miller, Lars von Trier e Crista Wolf. O valor do mito pode ser avaliado pela maneira como vários de seus elementos são reinventados, desde a ocorrência de um Jasão bondoso e uma Medéia sórdida (que, na cena final, aparece sob 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 falta o

¹⁰ PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora da Universidade do Pará, 2002, p.64.

¹¹ VIEIRA, Trajano. *Nota Preliminar*. In: Eurípidés. *Medeia*. Ed.Bilingue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2019, p.11.

elemento onírico, como na cena em que o Sol lhe aparece em sonho, no filme de Pasolini, estrelado por Maria Callas.

Eurípides apresentou Medeia no festival que ocorrera no mesmo ano em que se iniciou a Guerra do Peloponeso, em 431 a. C., a qual colocou Atenas e Esparte frente a frente, objetivando a conquista da hegemonia na Hélade. Ainda que a rivalidade estabelecida entre as duas mais destacadas póleis gregas se apresente como o grande pano de fundo do conflito, o evento, na realidade, foi deflagrado com o ataque de Tebas a Plateias e o seguinte ataque de Esparta à Ática, devastando-a, enquanto os atenienses, protegidos por suas muralhas e donos dos mares, enviaram suas esquadras para ataques beligerantes na costa do Peloponeso, o que caracterizou o momento inicial da primeira fase do conflito que, dentro da Guerra do Peloponeso, recebeu o nome de Guerra dos Dez Anos (431-421 a.C.).

Medeia, que se encontrava em um viés teatral não conectado a *Dictis*, *Filoctetes* ou ao drama satírico *Os ceifeiros*, não saiu vencedora daquele certame. Faz-se mister ressaltar que Eurípides já havia estreado, em festivais, no ano de 455 a.C., com *As pelíades*, no qual retratou um episódio de *Os argonautas*, no qual Medeia auxiliou Jasão na Colóquida. Assim, vinte e quatro anos depois, Eurípides narrou a vingança de Medeia contra o mesmo Jasão que a havia desposado. Entretanto, o filho de Ésquilo, denominado Eufórion, foi quem obteve a primeira colocação, tendo Sófocles galgado o segundo lugar, restando a Eurípides o amargo terceiro e último posto do festival.

1.4 A Tríade: Ésquilo-Sófocles-Eurípides

Eurípides é o terceiro vértice do triângulo formado junto a Ésquilo e Sófocles. Trio este responsável pela construção das maiores obras da arte trágica, na passagem do século VI para o século V, cujo apogeu ocorrera no âmbito dos festivais atenienses em homenagem ao deus Dioniso, os quais, além de proporcionar diversão aos povos helenos, também se encontravam inseridos em um contexto cívico-religioso, uma vez que todos estes aspectos eram parte integrante do mosaico social grego de seu tempo.

Infelizmente, diante da riqueza das obras desses autores trágicos, das centenas de obras escritas e representadas no período sob comento, apenas cerca de três dezenas restaram preservadas. Ainda assim, é de clareza solar a mensagem crítica acerca da visão político-sociológica da sociedade ateniense, além do aspecto da envergadura literária acerca dos ritos teatrais, por meio da qual entramos em contato seja com o canto lírico de luto, seja com os

ensinamentos religiosos e cívicos, Ésquilo, Sócrates e Eurípides descreveram, com riqueza de detalhes, as relações entre suas peças e os mitos gregos, ainda que cada um desses, como se observará adiante, tenha retratado o tema de forma particular, mas sempre partindo da análise do fundo mítico que serviu como alicerce para a escrita de suas tragédias.

No que tange à biografia dos três principais tragediógrafos gregos, há que se fazer uma ressalva preliminar, pontuando-se que, muitas vezes as informações que chegaram aos dias atuais sejam, não raramente, oriundas de fontes duvidosas e, de certa forma fantasiosas. Nesse sentido, Pascal Thiercy¹² alerta-nos de que:

Inúmeras fábulas ligam-se, assim, à vida desses autores, segundo a tendência universal de associar fatos marcantes ou extraordinários a personagens ilustres. Foi o que aconteceu no caso preciso dos poetas dramáticos que nos interessam, sem esquecer a distorção proveniente das caricaturas e paródias que delas fizeram os autores cômicos, especialmente, Aristófanes em relação a Ésquilo e Eurípides.

Feitas tais digressões e partindo do pressuposto de que o teatro grego é a materialização de uma obra de arte social e comunal, por meio da qual a multidão reunida não figurava como mera espectadora, mas atuante, participando de forma direta do rito teatral, segue a análise dos aspectos característicos de cada um desses autores.

1.4.1 Ésquilo

Ésquilo teria sido filho de Eufóron e nascido em 525, em Elêudes, povoado ático a oeste de Atenas, no último ano da 63ª Olimpíada, curiosamente, trinta anos antes de Péricles e de Sófocles e 45 anos antes de Eurípides. Supõe-se ter pertencido a uma família nobre, nobreza esta que pode ter-lhe sido atribuída em razão da grandeza de seu estilo e teatro. Atribui-se a Ésquilo a lenda de que Dioniso ter-lhe-ia aparecido em sonho, em sua infância, revelando-lhe a vocação poética. Sobre Ésquilo, pontua Bárbara Heliodora¹³:

A mais impressionante das características de Ésquilo são o teor de seu pensamento e a elevação de seu estilo. A linguagem por vezes chega ao bombástico, de tão imponente [...]. A profundidade e a intensidade poéticas de Ésquilo são resultado da ampla visão de mundo que ele tentava expressar. É preciso não esquecer que a Grécia nunca teve uma religião revelada ou codificada, e nada em Ésquilo é centrado em qualquer problema religioso. Ele escreve sobre experiências humanas, porém sempre soube da importância dos deuses e da mitologia, o que repercute em sua obra, não havendo dúvida de que ele refletia sobre os valores últimos do homem. Suas

¹² THIERCY, Pascal. *Tragédias gregas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011, p.17.

¹³ HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.49.

personagens são projetadas para um nível universal, no qual muitas vezes a presença de valores religiosos e mitológicos é sentida. Um dos coros de *As eumênides* é uma memorável expressão de seu conceito de divindade, das maiores de toda a literatura ocidental.

O *début* de Ésquilo nos concursos trágicos ocorrera em torno de seus 25 anos de idade. Registre-se, por oportuno, que o tragediógrafo vivenciou o período histórico no qual ocorreram as mudanças que conduziram Atenas à democracia, testemunhando, no final do século VI a.C., fatos como a expulsão de Hípias após o assassinato de seu irmão Hiparco, também filho de Psístrato, o qual estabelecera o primeiro concurso trágico no ano de 534 a.C., bem como as invasões dos persas à Grécia, tendo combatido nas duas guerras médicas: a primeira, em Maratona, no ano de 490 a.C., ocasião em que perdeu seu irmão Cinegiro, e a segunda, em Salamina, no ano de 480 a.C., batalha em que faleceu seu outro irmão, Almíneas. Por fim, já por volta de seus 45 anos, combateu contra os exércitos de Xerxes, batalha essa que, posteriormente foi narrada na peça *Os persas*.

A sequência da carreira de Ésquilo desenvolveu-se em Atenas, sendo que, entre os anos de 472 e 458 a.C., o tragediógrafo obteve destacada fama. Há que se pontuar que Ésquilo alcançou a sua primeira vitória em 484 a.C., entretanto, nos anos que se seguiram acumulou êxitos, tendo a sua reputação de grande escritor chegado à Sicília do tirano Hierão I, de Siracusa, que solicitou a presença de Ésquilo para, escrever uma tragédia em honra a Etna a fim de celebrar a fundação de uma nova colônia aos pés do referido vulcão, que acabara de refundar. A corte era o destino dos mais prestigiados poetas de então. Portanto, ao aceitar o convite de Hierão I, Ésquilo teve a oportunidade de usufruir do convívio de inúmeros poetas líricos renomados, como Píndaro, Simônides e Epicarmo. Assim, além de rerepresentar *Os persas* para a corte de Hierão I, Ésquilo compôs *As mulheres de Etna*, cumprindo o acordado com o tirano de Siracusa.

Ao retornar a Atenas, Ésquilo obteve grande sucesso por meio da trilogia de Édipo, da qual, infelizmente, só restou preservada a obra *Os sete contra Tebas*. A última vitória alcançada foi em 458 a.C., com a tragédia *Orestia*, retornando, em seguida à Sicília, onde fixou residência. Todavia, sua partida de Atenas encontra-se envolta em uma certa controvérsia, uma vez que muito se creditou seu exílio voluntário a uma certa acusação de impiedade, embora exista uma segunda versão para o fato, indicando que teria deixado a “ingrata” Atenas, após ter sido derrotado por Sófocles em um dos concursos trágicos. Seja pela razão que for que o tenha levado a partir, Ésquilo permaneceu em Gela, na Costa Sul, onde veio a falecer em 456 a.C., tendo recebido honrarias dignas dos funerais dos grandes personagens históricos, razão pela

qual seu túmulo se converteu, por um longo período, em local de peregrinação de seus admiradores.

Vitorioso entre os anos de 484 e 458 a.C., Ésquilo conquistou os festivais, pelo menos, uma vez a cada duas competições. A importância de sua obra não se dissipou após a sua passagem, tendo deixado como legado ao mundo teatral, ao menos, dois descendentes consanguíneos diretos, seus filhos Evaion (ou Bion) e Eufóron, que também exerceram o ofício de seu genitor. O segundo herdeiro, Eufóron, autorizado por um decreto especial governamental, chegou a conquistar quatro vitórias com peças de Ésquilo, além de um primeiro lugar, em nome próprio, no ano de 431 a.C., tendo, inclusive, concorrido com Sófocles e Eurípidas. Curiosamente, um terceiro integrante da família de Ésquilo, seu sobrinho, Fílocles, igualmente, tornou-se vencedor do concurso no qual Sófocles concorreu com a tragédia *Édipo rei*.

Portanto, diante de uma biografia, à qual são atribuídas entre 73 e 90 peças, dentre as quais tragédias e dramas satíricos, Ésquilo possui em torno de 80 títulos conhecidos pela contemporaneidade, dos quais se destacam entre 18 e 22 teatrologias. Observa-se que, além de um considerável número de fragmentos, sete tragédias, identificadas como da autoria de Ésquilo, chegaram à contemporaneidade em sua íntegra. São elas:

(1) *Os persas* (472 a.C.): tragédia de atualidades, representada em conjunto com duas tragédias de assunto mítico, *Fineu* e *Glauco de Potnieis*;

(2) *Os sete contra Tebas* (467 a.C.): última peça da trilogia tebana, da qual também faziam parte *Laio* e *Édipo*, além do drama satírico *A esfinge*;

(3) *As suplicantes* (463 a.C. – provavelmente): primeira da trilogia destinada às Danaides;

(4, 5 e 6) *A Orestia* foi única trilogia, do ano de 468 a.C., que chegou completa até os nossos dias, sendo composta pelas seguintes tragédias:

- *Agamênon*;

- *As coéferas*;

- *As eumênidas*;

(7) *Prometeu acorrentado* (data de criação incerta): tragédia com uma trama simples, cuja ação não contempla peripécia ou reconhecimento; é parte integrante de uma trilogia que seria, provavelmente, concluída com a libertação do Titã.

1.4.2 Sófocles

O segundo dos três grandes tragediógrafos, Sófocles, que teria vivido entre os anos de 495 e 405 a.C., e que teria nascido em Colono, localizada a cerca de 20 quilômetros da pólis ateniense. Filho de Sofilos, um rico fabricante de armamentos, Sófocles teria sido agraciado por sua família com uma educação esmerada. Aponta-se que o autor, tido como uma pessoa de rara beleza, também era detentor de algumas outras habilidades, como conhecimentos sobre dança, o que lhe permitira dirigir o coro de efebos, no ano de 480 a.C., o qual marcou a celebração da vitória de Salamina. Ademais, atuando nos palcos, desde a sua estreia, obteve grande êxito, tendo interpretado os personagens Nausica e o aedo Tamires, figura legendária que tocava a cítara. Sófocles parecia predestinado à marca do sucesso.

Como acima pontuado, Sófocles foi acompanhado pela chancela do êxito profissional. Segundo a tradição, o autor representou suas primeiras peças entre os anos de 469 e 468 a.C., dentre as quais destaca-se *Triptólemo*, tendo saído vencedor da contenda diante de Ésquilo, que também concorrera naquele certame. Acerca do segundo grande nome da dramaturgia grega, Bárbara Heliodora¹⁴ ressalta que:

Sófocles é por muitos considerado o maior de todos, possivelmente por já usar uma estrutura dramática mais acessível para nós, mas também por sua visão mais humana e menos religiosa que a de Ésquilo. E suas sete peças conhecidas, a perfeição da construção dramática é exemplar, sendo que, em nenhuma outra atinge tão alto grau quanto *Édipo rei*, onde é mestre também no uso da ironia dramática[...].

Especialmente em *Édipo rei* e *Antígona*, Sófocles deixa transparecer duas das maiores características do seu pensamento: primeiro, o reconhecimento da dignidade, do mérito e do valor do ser humano, mesmo que este não possa vencer a morte; e, em segundo lugar, a crença em uma força misteriosa e poderosa por trás de tudo o que existe no universo e determina as leis eternas do mundo, que são sagradas, mesmo que sua essência seja incompreensível para a humanidade. Seu herói típico, portanto, é o homem digno, que escolhe o seu próprio destino, mas cuja vida está sob a influência do céu e das leis eternas. Nos contrastes conflitos desse misterioso universo é que Sófocles situa suas tragédias.

Dono de uma produção que gira em torno de 115 e 130 peças, Sófocles teria obtido 23 ou 24 vitórias, jamais tendo se classificado na terceira posição, o que, naquele contexto, seria considerado fracasso. Durante 12 anos, o poeta trágico competiu com Ésquilo, sendo que, ao fim de sua carreira, teve Eurípides, autor doze anos mais jovem, como seu oponente. Ademais, compôs o tratado *Sobre o coro*, além de uma ode a Heródoto. No auge dos seus 87 anos, em 409 a.C., Sófocles ainda conseguira galgar o primeiro lugar nas Dionisíacas, com *Filoctetus*.

¹⁴ HELIODORA, Bárbara. *Op.cit.*, p.55.

Assim como ocorrera com a obra de Ésquilo, a despeito de fragmentos de algumas obras, restaram conservadas, integralmente, apenas sete de suas peças:

- (1) *Ajax* (tida como a mais antigas de suas obras, sem identificação de data);
- (2) *Antígona* (442/441 a.C.);
- (3) *As traquitanas* (427 a.C.- provavelmente);
- (4) *Édipo rei* (427 a.C. – provavelmente);
- (5) *Electra* (427 a.C.- provavelmente);
- (6) *Filoctetes* (409 a.C.);
- (7) *Édipo em Colono* (representação póstuma, em 401 a.C.).

Entretanto, a vida produtiva de Sófocles deve ser analisada para além da carreira teatral prodigiosa. O autor também exerceu, por algumas oportunidades, funções públicas de destaque na pólis ateniense. O primeiro desses ofícios, em que atuou entre os anos de 443 e 442 a.C., foi o cargo de *helenotamias*, pertencente a um colegiado composto por 10 membros, os quais administravam as finanças de Atenas. Na sequência, atuou como *estrategista*, cargo que exerceu por duas vezes, nos anos de 440 e 428 a.C., tendo, inclusive, participado junto a Péricles na expedição de Samos, no início da Guerra do Peloponeso. Por fim, nos anos de 413 e 412 a.C., atuou na vida pública como *proboulos*. O exercício da vida religiosa é, igualmente, parte integrante da biografia de Sófocles, que exerceu a funções de sacerdote do herói Halon, no ano de 420 a.C., tendo tido papel fundamental na introdução, em Atenas, do culto de Asclépio vindo de Epidauro (Argólia).

Teve como descendente o filho Iofan, nascido da união com sua esposa Nicóstrata, o qual seguiu os passos do genitor, tornando-se também um poeta trágico de renome. Por sua vez, da relação com a concubina Teóris de Sicione, no Peloponeso, adveio o nascimento de mais um filho, Ariston, que veio a ser pai de Sófocles, o Jovem, neto preferido do grande tragediógrafo grego. No final de sua longa existência, Sófocles enfrentou alguns dissabores como a ação judicial ajuizada por seu filho Iofon, que pleiteava a colocação de seus bens sob curatela judicial, sob a alegação de uma provável demência senil. Narra a tradição que, intimado a comparecer à audiência judicial, Sófocles fez-se presente ao ato, mas limitou-se a recitar trechos de uma peça que estava compondo naquele período, que era *Édipo, em Colono*. Foi absolvido diante dos aplausos da corte judicial.

A morte de Sófocles, no ano de 405 a.C., também foi envolta em uma aura digna de sua grandiosidade. A propósito, o general espartano, que cercava a pólis, pouco antes da derrota final de Atenas, declarou um período de trégua, permitindo a prestação das honras fúnebres ao tragediógrafo, o que foi realizado de maneira monumental, tendo sido construída uma estátua

em sua homenagem, além de um *heroôn*, monumento reservado aos heróis, no qual foi-lhe atribuído o título de *dexion* (o hospitaleiro). Assim, saía de cena, sem nunca ser esquecido, o homem que testemunhou praticamente todos os eventos do século V a.C., como a hegemonia de Atenas, os anos dourados da administração de Péricles, a ascensão do imperialismo ateniense e a Guerra do Peloponeso, tudo isso refletido em sua obra teatral.

1.4.3 Eurípides

Em razão do fato de que grande parte das informações acerca da biografia de Eurípides advenha de chistes jocosos proferidos pelos poetas cômicos da antiguidade, em especial por Aristófanes que o tinha como alvo preferencial de seus gracejos, a tradição, em muitas oportunidades, atribuiu a Eurípides o nascimento em Salamina, no ano de 480 a.C., na data da batalha ali ocorrida, como possuidor de uma origem humilde, filho de uma vendedora ambulante. Todavia, para uma corrente biográfica divergente, na realidade, Eurípides teria nascido quatro anos depois da data supracitada, ou seja, em 484 a.C., oriundo de um núcleo familiar um pouco mais abastado, o qual lhe teria proporcionado uma educação privilegiada, o que justificaria a fama de ser um dos primeiros atenienses a possuir uma biblioteca particular a seu dispor¹⁵.

Acredita-se que Eurípides, teria, inicialmente, buscado a vida de atleta e, posteriormente, a de pintor, antes que, finalmente, encontrasse seu prumo ao optar por seguir as lições de filósofos como Anaxágoras, Protágoras e Sócrates, cujos ensinamentos teria presenciado, adquirindo, assim, altas habilidades de retórica, o que, frequentemente, reverberou em sua obra teatral¹⁶.

Ao assumir a carreira de tragediógrafo, por volta de 455 a.C., Eurípides encenou no teatro de Atenas sua primeira trilogia, da qual faz parte *As peliades*, tendo alcançado a terceira posição no certame. Ao se analisar sua carreira nos festivais, evidencia-se que Eurípides alcançou pouco sucesso em vida, tendo obtido o primeiro lugar apenas cerca de treze anos após o início de sua carreira como tragediógrafo. As vitórias resumem-se a três durante um lapso temporal de 36 anos, quando já havia produzido mais de 90 peças teatrais. Por outro segmento, é, curiosamente, dos três grandes tragediógrafos atenienses, aquele cuja obra encontra-se mais

¹⁵ Thiery,Pascal. Op.cit., p.22.

¹⁶ Ib idem, p.22-23.

preservada, contando com 19 peças em sua íntegra, dentre as quais podemos citar uma de suas obras do início da carreira, *O ciclope*, de data incerta (tal como *Reso*, uma de suas últimas tragédias, igualmente, de data incerta), segundo cronologia apresentada por Jaa Torrano¹⁷, além de inúmeros fragmentos de peças de sua lavra.

Diversamente de Sófocles, Eurípides manteve-se afastado da vida pública¹⁸. Era, inclusive, apontado por muitos de seus contemporâneos como dono de uma reputação de misantropo e misógino, após a experiência de dois casamentos fracassados. Talvez essa fama advenha também da maledicência dos poetas cômicos que o fustigavam, levando-o, muitas vezes, a se refugiar em uma gruta em Salamina, local onde, ressignificando a adversidade, punha-se a compor.

Ao compor o ciclo da análise relativa aos três principais poetas trágicos, Bárbara Heliadora¹⁹ classifica a obra de Eurípides, em cotejo com os outros dois grandes tragediógrafos, pondo em relevo o fato de que Eurípides foi aquele que conseguira livrar-se das amarras do peso excessivo da tradição:

Com grande intuição do dramático, ele se libertou do excessivo peso da tradição, reduziu a importância do coro no desenvolvimento da ação, que fica ainda mais restrita aos atores. Seu tom não tem o que tantas vezes é visto como religiosidade em Ésquilo, mas, em grande parte de sua obra, a existência e influência dos deuses fica claramente admitida.

Bem pouco religioso, Eurípides foi, dos três grandes trágicos, o que mais utilizou o recurso *deus ex machina*, que lhe permitia dar tratamento irônico à suposta interferência dos deuses nas atividades humanas. Em várias ocasiões, ele apresenta tramas que não têm finais satisfatórios, quando, então, ele faz baixar dos céus, por meio da famosa máquina, um deus capaz de solucionar tudo com rapidez e eficiência. Pelo uso frequente desse expediente, Eurípides foi muitas vezes acusado de construtor de enredos desleixados, porém ele usou propositadamente a solução arbitrária, trazida pelos deuses, no intuito de levar o público a pensar sobre o que via e ouvia. O uso de *deus ex machina*, no entanto, não chegaria a incomodar se, como acontecia durante a ação da peça, o autor conseguisse retratar com fidelidade os conflitos e angústias de suas personagens e como esses afetavam a trajetória de suas vidas.

Eurípides era tão penetrante na sua criação de situações dramáticas que, muitas vezes, é dito que, sem ele, o teatro moderno não existiria, sendo esse autor o elo entre o que fora criado e o que haveria de vir mais tarde. Se, com o passar do tempo, a forma dramática começou cada vez mais a apresentar ações auto evidentes, o que levava ao desaparecimento do coro, tal caminho foi, de certo modo apontado por Eurípides.

Em relação à temporalidade das obras de Eurípides, podem ser identificadas oito com datação mais precisa. São elas:

- (1) *Alceste* (438 a.C.);

¹⁷ TORRANO, Jaa. *Cronologia das representações*. In: EURIPIDES. Teatro Completo I: O ciclope, Alceste, Medeia. São Paulo: Editora 34, 2022, p.31.

¹⁸ Ib idem, p.23.

¹⁹ HELIODORA, Bárbara. *Op.cit.*, p.53-54.

- (2) *Medeia* (431 a.C.);
- (3) *Hipólito* (428 a.C.);
- (4) *As troianas* (415 a.C.);
- (5) *Helena* (412 a.C.);
- (6) *Orestes* (408 a.C.);
- (7) *Ifigênia em Aulis* (representada, *post mortem*, em 405 a.C.);
- (8) *As bacantes* (igualmente representada, *post mortem*, em 405 a. C).

De outro giro, dentre a produção teatral, cuja datação revela-se um pouco menos precisa, mas que, provavelmente, foi encenada antes de 421 a. C., podem ser colacionados os seguintes títulos:

- (1) *Os heraclidas*;
- (2) *As suplicantes*;
- (3) *Andrômaca*;
- (4) *Hécuba*.

Ademais, teriam sido representadas entre os anos de 408 e 409 a. C. as tragédias que se seguem:

- (1) *Héracles furioso*;
- (2) *Íon*;
- (3) *Electra*;
- (4) *Ifigênia em Táurida*;
- (5) *As fenícias*.

Por fim, há que se ressaltar que se tem como produzida, no ano de 416 a.C., uma obra cuja natureza pode ser classificada para além do poema trágico, que é o epinício, uma espécie de canto da vitória, produzido em honra ao jovem Alcebiades, campeão de quadrigas dos Jogos Olímpicos de Atenas.

Ao final da Guerra do Peloponeso, no ano de 408 a.C., Eurípides teria partido de Atenas para a Macedônia, instalando-se na Corte do rei Arquelau, em Pela. Sua morte, no ano de 406 a.C., seria cercada de hipóteses curiosas, como, v.g., a narrativa de que teria sido devorado por uma matilha de cães. Embora mais jovem que o segundo grande tragediógrafo, Eurípides faleceu antes de Sófocles, que, em homenagem à passagem de seu contemporâneo, veste-se de luto, junto com seus atores e coro, no *proagon*, espécie de cerimônia de apresentação de dramaturgos e atores sem máscaras, na qual eram reconhecidos, antes da competição. No ano seguinte ao falecimento de seu pai, um dos descendentes, ‘Eurípides, o Jovem’, representou,

em Atenas, duas das tragédias escritas na Macedônia, *Ifigênia em Aulis* e *Alcméon* (perdida), além de *As bacantes*.

1.5 Aristófanes e a Comédia

Cerca de cinco décadas após a estreia das Grandes Dionísias, o mais imponente dos festivais dramáticos, a comédia foi, então, introduzida nos concursos teatrais, em 487 a.C., mui provavelmente de forma tão tardia, em decorrência da formação posterior, como forma literária, do referido gênero teatral. O maior poeta da comédia clássica é Aristófanes, sendo, também, o único autor de comédia do qual restaram preservadas peças teatrais, em sua íntegra, diversamente de seus pares, do final do século V a.C., dos quais restaram raras informações e escassos fragmentos de obras. Sobre os aspectos que aproximam e distinguem a comédia da tragédia, do período aristofânico, Ana Maria César Pompeu²⁰ ressalta que:

A Comédia Antiga tinha partes comuns à Tragédia, como o prólogo, o párodo e o êxodo. O canto coral que na comédia corresponde aos estâsimos trágicos tem natureza diversa, pois ele pode falar sobre a ação que aconteceu diante do coro ou pode ser apenas canções satíricas, sem relação direta com a cena. Tanto a tragédia quanto à comédia comportavam partes cantadas pelos atores, monólogos líricos, e diálogos líricos, entre dois atores ou entre um ator e o coro.

Assim como Ésquilo, Sófocles e Eurípides constituíram o ápice de teatro trágico, Aristófanes, junto a Eupolis e Cratino, são tradicionalmente considerados como integrantes da tríade canônica da comédia. Embora Aristófanes haja composto, aproximadamente, quatro dezenas de comédias, apenas onze dessas foram preservadas de forma integral. São elas:

- (1) *Acarnenses* (425 a.C.);
- (2) *Cavaleiros* (424 a.C.);
- (3) *As nuvens* (423 a.C.);
- (4) *As vespas* (422 a.C.);
- (5) *Paz* (421 a.C.);
- (6) *As aves* (414 a.C.);
- (7) *Lisístrata* (411 a.C.);
- (8) *As termoforiantes* (411 a.C.);
- (9) *As rãs* (405 a.C.);
- (10) *Assembleia de mulheres* (392 a.C.);

²⁰ POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes: o dramaturgo da cidade justa*. São Paulo; Giostri, 2019, p.23.

(11) *Pluto* (388 a.C.).

Tais peças simbolizam um recorte do que foi produzido no gênero, em tal período, ao longo da fase produtiva de Aristófanes, praticamente todo desenvolvido no lapso temporal compreendido durante a Guerra do Peloponeso, acontecimento histórico que deixou marcas indeléveis não apenas em sua sociedade, mas também em sua obra. Se por um lado, tais peças apontam para a relevância de sua trajetória artística, são relativamente restritos os registros de sua biografia. Nascido por volta de 450 a.C. e tendo estreado nos concursos teatrais em 425 a.C., com a comédia *Cavaleiros*, ocasião em que o coro declarou ser a composição de comédias a mais árdua dentre todas.

Registre-se, por oportuno, que, tendo repudiado a Guerra do Peloponeso e tecido inúmeras críticas à condução da política na pólis ateniense, Aristófanes reafirmava, categoricamente, o vínculo existencial entre a comédia e a democracia. A propósito, diversamente do que ocorreu com a tragédia, que foi introduzida nos festivais dionisíacos contemporaneamente à tirania de Psístrato, a comédia foi integrada à programação dramática após o advento das reformas democráticas. Em tal contexto, Aristófanes passara a formular sua crítica contundente às autoridades constituídas, fossem elas políticas, religiosas ou intelectuais. Em grande parte dos casos, a sua realização é feita pela substituição de uma daquelas autoridades constituídas por um personagem de origem marginalizada, naquela sociedade, como um camponês humilde ou uma mulher alijada de seus direitos.

Dessarte, Aristófanes lançava sua flecha crítica, por meio das personagens de suas comédias, alcançando, indefectivelmente, os poetas trágicos, mas sobretudo a Eurípides (embora também teça comentários contundentes a Ésquilo), bem como a Sócrates, de que considera Eurípides um discípulo. Nesse viés, cabe destacar, dentre as comédias aristofânicas, a peça *As nuvens*, na qual o comediógrafo traz à baila um Sócrates não livre de defeitos, diretor do Pensatório, uma escola voltada às altas investigações, bem como ao ensino de retóricas. É a esse Sócrates que Strepsiades vem a socorrer-se no afã de obter conhecimentos para vencer as diversas causas no tribunal, ainda que essas, por vezes, careçam de fundamentação. Ao construir tal associação entre o filósofo e a retórica, Aristófanes revela que o alvo de sua crítica é voltada a um tipo específico de intelectual da Atenas de então, o sofista, bem como às respectivas práticas de cobrança pelos ensinamentos e à própria noção de escola, diversa da forma concebida por Sócrates na prática de seus ensinamentos maiêuticos.

No que tange ao Eurípides aristofânico, observa-se que o comediógrafo elegeu Eurípides, como representante da ‘nova’ tragédia, a qual possui Atenas como sua nova assembleia, franqueando o acesso de estrangeiros, além da presença de embaixadores

trapaceiros e de oradores portadores de uma retórica “digna de mendigos”. O *Télefo* de Aristófanes, a título de exemplo, rompe o paradigma da ilusão dramática e o páthos necessários à tragédia. Ao passo que o *Télefo* de Eurípides não se disfarça no palco, o espectador de Aristófanes testemunha Diceópolis trajar os trapos de *Télefo*, iniciando, assim, a se comparar a um mendigo. Se o *Télefo* de Eurípides, aparentemente inspirado em um Odisseu que também se disfarçava de mendigo, objetivando confundir seus inimigos, há que ressaltar que tanto Odisseu, quanto *Télefo*, em suas caracterizações e disfarces, apontam para um prenúncio do homem político que viria a despontar na Atenas do século V. E tal Eurípides renovador do trágico, indicado por Aristófanes, contrapunha-se aos heróis de Ésquilo, que se adornavam com roupas e discursos de acordo com o nível de seu caráter elevado. Eurípides, por sua vez, atribuía caráter a seus personagens, conforme os respectivos trajes e hábitos.

2. PLATÃO E ARISTÓTELES: TEORIZAÇÕES FUNDANTES

Tem-se as obras de Platão e Aristóteles como dois dos grandes momentos da teorização das artes, sob o ponto de vista filosófico. O primeiro desses grandes marcos da Filosofia da Arte ocorre no século V a.C., período da história da filosofia em que viveram e desenvolveram suas obras os três expoentes da poesia trágica grega. Nesse cenário, em que são identificadas as figuras precursoras de Platão e Aristóteles, a filosofia abordará as artes sob o ponto de vista da poética, sendo que, em um segundo momento, no qual, dentre outros grandes teóricos, emerge a figura de Friedrich Nietzsche, cujo pensamento estético, abrangendo ideais particularmente contundentes no que se refere à tragédia grega. Tal análise apresenta crucial importância em relação à obra de Eurípides, a quem Nietzsche imputa a consecução “delitiva” que teria resultado em uma alegada “morte da tragédia”.

2.1 A Janela Platônica

A questão estética inerente à mimesis, em regra, traz em si o fenômeno relacionado às nossas percepções sensitivas. Nesse viés, as abordagens de Platão e Aristóteles veiculam concepções diametralmente opostas acerca da questão mimética. Obviamente, ambos partem do princípio da noção de imitação. Entretanto, a forma com que cada um dos referidos filósofos aprofunda o tema revela-se extremamente peculiar.

Pode-se afirmar, inicialmente, segundo o pensamento de Platão, que as artes miméticas - como a poesia, a música, a escultura, a pintura e o teatro – estariam relacionadas à percepção dos sentidos. Nessa esteira, Benedito Nunes²¹ ressalta que:

Platão conseguiu problematizar, isto é, transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes, assim como, um século antes, os filósofos anteriores a Sócrates haviam problematizado a Natureza. Já não bastava mais a simples fruição da Pintura, da Escultura e da Poesia. Agora, elas também passam a constituir objeto de investigação teórica. É o pensamento racional que as interpela sobre o seu valor, sua razão de ser e o seu lugar na existência humana.

Sob o ponto de vista platônico, aquilo que se encontrasse relacionado às sensações sensitivas, deveria ser categorizado de graus abaixo, em uma escala definidora de verdade e conhecimento, em relação às coisas presentes no mundo das ideias, o qual representaria o plano

²¹ NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016, p.10.

das essências de tais verdades. Sobre a crítica platônica, Junito de Souza Brandão²² esclarece que:

Para Platão, o poeta é um recriador inconsciente. Reproduz tão somente reproduções existentes, porquanto a matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes no mundo, encontra-se na região dos eidos, no mundo das ideias. Daí concluir Platão que a arte (a tragédia...), sendo mimese, imitação, é técnica imperfeita. A arte, alimentando-se da imitação, vive nos domínios da aparência e afasta os espíritos do *alethés*, da verdade, sendo, por isso intrinsecamente imoral.

Neste diapasão, ao se pensar o conjunto de artes miméticas, por esse entendimento da filosofia platônica, estar-se-ia pensando em formas de produção artística que, na realidade, representariam um afastamento progressivo entre o indivíduo e o mundo das verdades. Tal situação de distanciamento configuraria, assim, uma espécie de aprisionamento dentro da caverna, tal como retratado por Platão²³ na *República* acerca da verdade dos seres.

Há que se pontuar que tal entendimento leva à consideração de que a mimesis conduziria a uma espécie de terceiro grau de conhecimento, o qual seria precedido pela percepção sensitiva em relação aos seres, em segundo grau, assim como pela ideia dos seres, em primeira instância. Dessarte, a representação artística, por meio da mimesis, localizada no terceiro patamar do conhecimento, caracterizaria a produção de uma cópia de uma cópia da essência de uma ideia. A título de exemplificação, a pintura de uma paisagem natural, seria tida como a reprodução de uma cópia, o que significaria dizer, a cópia da sombra da essência de algo, como se infere da observação de Platão²⁴, no diálogo travado entre Sócrates e seu interlocutor:

-Eu dizia, em consequência que os objetos deste gênero são do domínio do inteligível, mas que, para que, para chegar a conhecê-los, a alma é forçada a recorrer a hipóteses: que não procede então rumo a um princípio, porquanto não pode remontar além de suas hipóteses, mas emprega, como outras tantas imagens, os originais do mundo visível, cujas cópias se encontram na seção inferior, e que, relativamente a estas cópias, são encarados e apreciados como fatos distintos.

Partindo do pressuposto apresentado pelo viés platônico de que o corpo associado aos sentimentos/sentidos representaria um óbice ao conhecimento, chega-se ao entendimento de que, quanto mais são aprisionados os sentidos, muito maiores são os obstáculos erigidos em oposição à percepção da verdade de cada um dos seres representados artisticamente.

²² BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 2021, p.14.

²³ PLATÃO. *A República*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo. EDIPRO, 2012, p.289.

²⁴ PLATÃO. *A República: livro VI*. Tradução e organização de J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2018, p.260.

Ressalte-se que o campo semântico dos termos que integram a família do verbo *miméomai* (*mimos*, *mímea* e *mímesis*) apresentam um sentido de “desempenho”, apontando para o caráter dinâmico da realização de algo, sendo que o verbo *miméomai* caracteriza-se por ser um verbo denominativo, com derivação do substantivo *mimos*. Este último, no entanto, é raramente encontrado nas obras literárias gregas arcaicas e clássicas. Em relação ao assunto, Nilson de Aguiar Menezes Neto²⁵ esclarece que:

Essa raridade deve-se, provavelmente, à sua relação direta com o gênero dramático do *mimo* e à própria origem siciliana do termo – o que teria sido suficiente para não ser bem recebido nos círculos ático e jônico.

As ocorrências mais antigas do termo *mimos* são conservadas por fontes tardias. Uma delas é o fragmento 57 (Nauck [1889]) de Ésquilo – uma passagem da peça *Os edônios*, reportada por Estrabão[...]

Além desse fragmento, consta também, entre as escassas aparições do termo *mimos* até o século IV a.C., o verso 256 de *Reso*, de Eurípides. Pertencente ao primeiro estásimo da peça, o verso faz referência a Dólón, um troiano ardiloso que, no contexto da guerra de Troia, é enviado como espião ao campo inimigo. Infiltrado entre os aqueus, a personagem é homem em pele de lobo: veste uma pele do animal, anda de quatro pés e tem na cabeça o focinho de uma fera, sinal de sua astúcia e de seu disfarce.

Diante do acima exposto, infere-se que, provavelmente, o campo semântico abrangido pelo verbo *miméomai* e seus correlatos tenha sofrido o fenômeno alargamento, o que é característico da evolução das unidades lexicais que adquirem novos significados através do uso. Conseqüentemente, moveu-se rumo a um significado mais abstrato e, portanto, menos dinâmico, desdobrando, por volta dos séculos V-IV, o seu sentido para uma semântica inerente às artes plásticas e visuais. Dessarte, após o primeiro momento em que possuía um significado primordialmente atrelado ao contexto performático do drama, o conjunto *miméomai* adquiriu, ainda, sob o efeito do alargamento semântico, uma compreensão sob o prisma das artes figurativas. Dessarte, compreende-se que a semântica da *mimesis* identificada na obra de Platão abarca ambos os sentidos fundamentais supracitados, os quais devem ser, singularmente, compreendidos e analisados por meio da prática da composição.

2.2 O Portal Aristotélico

No que tange à análise da concepção aristotélica, segundo a qual o conceito de *mimesis*, embora ainda carregue correlação à noção de imitação, deve-se, contudo, pontuar a existência de uma tendência humana à prática de cópias e/ou imitações. Segundo Aristóteles, tal

²⁵ MENEZES NETO, Nelson de Aguiar. *A poética da mimesis e a composição dos diálogos platônicos: uma introdução à leitura dos diálogos de Platão*. Curitiba: Koter Editorial, 2021, p.67-69.

procedimento seria positivo, no sentido de que, assim, o artista estaria a se aproximar da própria essência, no sentido de que a mimese configuraria uma forma de apropriação do conhecimento. Neste caso, em relação ao exemplo da pintura de uma paisagem natural a que fizemos referência linhas acima, denota-se a percepção que o artista obteve de tal paisagem e dos seres que a compõem. No que tange ao tratamento dado por Aristóteles à mimese, em cotejo com a visão anteriormente apresentada por Platão, Junito de Souza Brandão²⁶ ressalta que:

A palavra *mimese*, *mimesis*, recebeu-a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando, porém, *in limine*, a dialética platônica da excelência da aparência. [...]. Aristóteles separa argutamente a arte da moral com a teoria da mimese e da catarse. A tragédia é a imitação da realidade dolorosa, porquanto sua matéria prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona prazer, deleite, entusiasmo. Que tipo estranho de prazer pode ser esse? Um deleite motivado por realidades dolorosas? Mais: tais obras adquirem seu perfil pela história relatada— um catálogo de cenas dolorosas que tem um desfecho, as mais das vezes trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa à má fortuna. [...] Mimese que é, a arte não é moral, nem imoral, é arte simplesmente...

Sobre o procedimento da análise delineada por Aristóteles, através da *Poética*, acerca do caráter mimético da obra de arte poética, Roberto Machado²⁷ pontua que:

Ilustrando o caráter formal da *Poética*, o início da análise aristotélica classifica as obras de arte poéticas a partir de seu caráter mimético, ou, mais precisamente, pelos meios, pelos objetos e pelos modos da mimesis. É assim que as obras são classificadas pelos meios, enquanto imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando esses elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, a epopeia faz uso apenas da linguagem, enquanto a tragédia e a comédia utilizam os três meios[...]. Em seguida, Aristóteles recorre à mimesis para explicar a origem ou o nascimento da poesia por suas causas naturais. Pois, se a segunda causa da poesia é a disposição natural do homem para a melodia e o ritmo, a primeira é o fato de o homem ser o animal mimético por excelência.

Nesse sentido, compreende-se a mimesis como processo de aprendizado, que objetiva a busca de uma forma, por meio da qual o ser humano se eleve do particular para o geral, o que se dará pela via do prazer que o produto mimetizado provoca, por meio da compreensão obtida pelo aprendizado. Pode-se assim inferir que a o impulso mimético se encontra na origem do processo artístico.

Dessarte, tem-se que a concepção aristotélica da estética põe em relevo o sentido catártico da arte, ou seja, a catarse (καθάρσις), a partir da qual, os sentimentos humanos – percepções, vontades, desejos - seriam libertados por meio da descarga emocional proporcionada pelas práticas miméticas. São, portanto, segundo Aristóteles, essenciais ao bem-

²⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Op.cit.*, p.14.

²⁷ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.24-25.

estar da humanidade, tendo-se, v.g., o riso como uma forma de expressão suprema do efeito catártico, à medida em que o riso se impõe como uma representação do que não se possui controle, seja ele resultante de alegria, tristeza ou desespero, ocasião em que se observa a liberação imoderada dos sentimentos humanos. Imperioso não olvidar que a mimese, para Aristóteles, configura a base da *poiesis*.

Diante do exposto, há que se pontuar que a cosmovisão trágica, na qual se apontam os elementos essenciais do trágico, na Grécia na qual se insere a obra de Eurípides, deve partir da concepção de que a tragédia grega está associada ao deus Dioniso, o deus que sinaliza a desmesura, a loucura, a ausência de racionalidade, o vinho e seus efeitos, tudo isso acrescido ao fato de que as tragédias faziam parte da liturgia de um evento religioso. Desta forma, integram-se a um rito. Sobre a relevância da figura do deus Dioniso, o libertador que se desembaraça de todos os liames, no drama trágico, Rosa Dias²⁸ ensina que:

A violência e o sofrimento são transfigurados pelo elemento musical que os purifica, os sublimiza. Essa sublimação é a essência da cultura grega. O culto de Dioniso imprime à arte trágica seu poder próprio e original de salvação, de entrega, de liberação: o culto realiza de fato um extraordinário domínio e uma espiritualização das forças naturais perigosas (simbolizadas pela pantera e pelo tigre que puxam o carro de Dioniso), ou seja, a domesticação das pulsões violentas, selvagens, capazes de destruir a humanidade do homem.

Surgem, nesse contexto, várias teorias, que partem desde a teoria aristotélica que identifica o surgimento da tragédia grega nos ditirambos, poemas que discursavam sobre Dioniso. Há, ainda, a teoria contraposta à de Aristóteles, segundo a qual o drama trágico surgiu dos poemas cantados em coro e que narravam as histórias dos heróis gregos. Argumenta esta segunda teoria que a tragédia grega não tem como fio condutor, exclusivamente, o deus Dioniso, devendo ser concebida de forma mais abrangente, uma vez que, na realidade, trata, a partir de uma abordagem diversificada, dos heróis mitológicos, que são retratados em um mosaico de situações. Por fim, teríamos um conjunto de teorias que, grosso modo, ressaltam que a tragédia grega poderia ter advindo da recitação dos poemas de Homero. Observa-se, portanto, que o tema é controvertido, porém o testemunho, aparentemente mais sólido, seja o de Aristóteles em sua alusão aos ditirambos.

Observe-se, contudo, que, ainda que adotemos como paradigma a concepção aristotélica acerca do nascimento do trágico, é inegável que o teatro trágico grego sofreu transformações, ao longo dos tempos, e, nem sempre, possuía, especificamente, como eixo central a figura do deus Dioniso, como sói acontecer nos primeiros dramas trágicos. Tal concepção aristotélica irá

²⁸ DIAS, Rosa. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009, p.38-39.

de encontro à visão de Friedrich Nietzsche, cuja teoria sobre o teatro trágico será, inicialmente, abordada em *O nascimento da tragédia*, advogando a ideia de que o protagonista do drama trágico é o deus Dioniso, linha de pensamento que é, igualmente, sustentada pelos ritualistas de Cambridge, grupo de notáveis destinados ao estudo dos clássicos, do qual faziam parte, dentre outros, Jane Ellen Harrison, F. M. Cornford, A.B. Cook, além de Gilbert Murray da Universidade de Oxford. A referida corrente de pensamento dos citados antropólogos clássicos, dedicada aos estudos sobre o rito teatral trágico, buscava esclarecer os mitos e as primeiras formas do drama trágico como originárias do referido ritual. Entendia esse grupo de helenistas que o drama trágico grego adveio e desenvolveu-se a partir dos rituais de fertilidade da terra. Afinal, como aponta Catherine Bell, a ritualização representa a construção de um conjunto de construções culturais particulares que, de forma singular e dinâmica pode contestar e problematizar a realidade social.²⁹ Nesse sentido, tem-se o teatro. Dentro de tal contexto, Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, enfatizou o papel de Dioniso como fio condutor da gênese do poema trágico.

Sustenta, portanto a supracitada corrente de pensamento que as tragédias, *ab ovo*, caracterizam-se por traduzir o drama ritual da morte e do renascimento do deus Dioniso, entendido como o deus do transe, do vinho, do êxtase. Sendo assim, faz-se imperioso assinalar que tais fatos retratam experiências que, de tão intensas, escapariam da ordem comum do mundo cotidiano e, desta forma, a tragédia grega estaria a descrever a irrupção do irracional na sociedade retratada, a fim de que, simbolicamente, as narrativas dela advindas encontrem-se atreladas ao dionisíaco. Obviamente, há que se pontuar que não é pura e simplesmente a presença da figura dionisíaca que vai definir a tragédia.

A filosofia de Aristóteles aponta, portanto, para a noção de suma importância do enredo (*muthos*) para a tragédia. Como construções que são, os enredos representariam a arte da carpintaria dos poetas que os talham, ou, deliberadamente, os selecionam no mundo afim de burilá-los. Tal visão sobre a arte do poeta trágico conduz à compreensão de que a tragédia é mais do que a mera manifestação da mimesis, mas sim uma verdadeira *techné*, que, embora, na maioria das vezes apareça traduzida como “arte”, deve ser entendida sob o prisma de seu radical indo-europeu, o qual significa “reunião das coisas”. Nesse passo, devem ser trazidas à baila,

²⁹ BELL, Catherine. *Ritual theory, ritual practice*, Oxford: Oxford University Press, 1992, p.74.

además, as considerações de Aristóteles sobre o viés filosófico da tragédia, como relata a lição de Susan Feagin³⁰:

Aristóteles considera a tragédia como superior à poesia lírica, pois esta imita as perspectivas e sentimentos dos indivíduos. Ele também defende a tragédia como mais filosófica que a história por causa da universalidade dos seus enredos, tipos de ação, em contraste com o que os indivíduos reais fizeram.

O espectador sai para ver uma tragédia, mas a importância da tragédia está no que ele ouve. Isto é, o modo de apresentação da tragédia é visual (*opsis*), mas seu meio é auditivo, através da linguagem (*lexis*) e do canto (*melopoeia*). O grego mediano do século V a.C. tinha acesso à linguagem, e daí às ideias expressas, assistindo às apresentações, muito à semelhança de como atualmente assistimos a filmes em vez de ler seus roteiros.

Assim, em um movimento de compreensão da Poética como uma expressão da discursividade (*lógos*), apta a veicular a metalinguagem, por meio da qual tem-se o reconhecimento de sua essência inferida com a forma estruturante do poema trágico, como paradigma do gênero de discurso (*lógos*), poético (*poietikê*); sendo que, a partir do instante em que tal ferramenta de discursividade se alicerce, de modo ontológico, ontogênico e ontoepistêmico, como atributo “emergente”, da racionalidade poética (*dianóia poietikê*) e que, además, enquanto faculdade, assegure, analogamente, a ciência particular (*epistême*), a que se refere a Poética, texto que embora lacunar e interpolado, revela sua característica de ter como objeto a poesia, há que se apontá-la como subsumida ao gênero das chamadas ciências produtivas (*epistême poietikê*).

Em outros termos, da explanação aristotélica, pode-se inferir que essa ciência do trágico é produtiva porque, se por um lado, existe a arte de se fazer boas tragédias, o que, em regra advém da práxis, não se podendo reduzir a um simples método produtivo do poema trágico. De outro giro, existem outros princípios teóricos que devem ser observados, servindo de norte para a construção do drama trágico.

A fim de apurar a aplicação de tais princípios, Aristóteles definiu o que é uma tragédia e qual o seu *telos*. Nesse sentido, afirmou que “a tragédia é uma representação dramática que suscita a piedade e o medo”. Através dessa trama, aliada aos recursos cênicos, a tragédia é que se provoca, no espectador, em relação ao destino dos personagens, algo que é aterrorizante. Por meio do medo que desperta na audiência, que, então, essa plateia percebe que a condição humana é tal que, assustadoramente, aqueles fatos descritos no poema dramático possam também ocorrer na vida dos espectadores. Qualquer pessoa pode se reconhecer no papel de um cônjuge traído e trocado por uma pessoa mais jovem, como ocorreu com a Medeia de Eurípidés,

³⁰ FEAGIN, SUSAN. *A tragédia*. In: Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte. Organizado por Peter Kivy. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p.363.

ainda que não se chegue à decisão extremada da referida personagem. É, portanto, em razão dessa piedade e desse medo que é provocada a catarse (*khatharsis*).

O ponto nodal que aqui se infere é o fato de Aristóteles não explicitar o que seja essa catarse, o que faz com que se produzam variadas teorias objetivando explicá-la, sem, contudo, se alcançar uma conclusão definitiva. Tem-se desde teorias que buscam conceituá-la como uma espécie de “purificação psicológica” até aquelas que identificam na catarse um sentimento de viés estético, como, v.g., a apreciação que se sente diante de uma obra de arte.

Vê-se, portanto, a partir do que foi apontado, que aquilo que Aristóteles denomina catarse, na nossa experiência, no que tange ao drama trágico, que o ser humano, em sua natureza, encontra-se, invariavelmente, na busca pelo conhecimento. Portanto, assim como não se deseja sofrer, sempre que possível se tentará fugir dos infortúnios do sofrimento, tal como a Helena euripídiana e seu duplo. Diante da percepção pelo ser humano de que o que se revela mais terrível, na existência, do que o sofrimento, é a constatação da possibilidade de se deparar com o absurdo. Tal hipótese se dará quando o ser humano sofrer, sem entender por que se está sofrendo. Dessarte, o poema trágico conduziria à sabedoria ao apontar para o real sentido das ações humanas. Com isso, a lógica da narrativa trágica, com o encadeamento de situações consequenciais, é descrita por Aristóteles³¹, que a distingue da epopeia, ao afirmar que:

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 do 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.

Partindo-se da noção advinda do aspecto intelectualista da tragédia grega, no sentido de que a catarse representa as emoções trabalhadas em paralelo à inteligência, a qual capta o sentido dos acontecimentos, configurando a união entre a emoção e a inteligência, objetivando o aprendizado necessário ao desenvolvimento das habilidades necessárias para se lidar com os acontecimentos terríveis decorrentes das emoções desordenadas que conduzem ao absurdo que é experimentado nos poemas trágicos, obtendo-se, assim, um sentido para a purificação. Nessa linha de pensamento apresentada por Aristóteles, vislumbra-se, conseqüentemente, que, ao suscitar o terror e a piedade (e não a todas as paixões insertas na alma humana), o drama trágico realiza a purgação própria no que tange às referidas emoções, arrancadas de sua natureza bruta, no estágio de pureza artística.

³¹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449 b. 2.ed. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p.71-72.

Entretanto, no que concerne a Eurípides, Aristóteles não deixou de traçar severas críticas, ora mais, ora menos contundentes ao teatro euripídiano a quem o referido autor também classificou como trágico, por meio da expressão formada pelo absoluto sintético “tragicíssimo” (*tragikótatos*), baseada na qual apresenta-se a análise de Frederico Lourenço³²:

[...] a Poética de Aristóteles[...] está cheia de críticas implícitas e explícitas à tragédia euripídiana. Para quem lê as sete tragédias de Ésquilo e as sete de Sófocles, entrar de repente nas dezenove peças conservadas de Eurípides (uma delas um drama satírico, outra de autenticidade duvidosa) é vermos o teatro clássico a “descambar”. A evolução moral esquiliana desapareceu. A nobreza de expressão e a sobriedade de efeitos de Sófocles também. Em Eurípides assistimos (passe a expressão) à desbunda total.

O estilo é ao mesmo tempo hiperbólico, simples, barroco, transparente, incompreensível, de mau gosto e arrepiantemente lírico. Poesia em estado puro, poesia do quotidiano, poesia da desmesura, poesia do *gore*, do sangue, da morte, da loucura: esta é a própria respiração da tragédia de Eurípides.

Todavia, o próprio Frederico Lourenço³³, em seguida, reconhece, no que tange à obra de Eurípides” que, “se há concepção de tragédia que inspira ‘terror e piedade’, [...] é esta”, uma vez que embora o reconhecimento maior não tenha ocorrido durante sua existência, “o tempo tenha se encarregado de repor a verdade”, tendo Eurípides se tornado “já no século IV [...], o tragediógrafo mais reposto, mais lido, mais apreciado”.

³² LOURENÇO, Frederico. *Grécia revisitada: ensaios sobre a cultura grega*. São Paulo: Carambaia, 2022, p.60.

³³ *Ibidem*, p.61.

3 NIETZSCHE, EURÍPIDES E O SOCRATISMO

Em *O nascimento da tragédia*, obra seminal de Friedrich Nietzsche, o autor traz a lume importantes questionamentos como a hipótese de salvação pelo artista da cultura alemã em decadência, bem como a extensão do poder que teria a arte na tarefa de revitalizar uma cultura, segundo ele, impregnada por valores infrutíferos. Por tal razão, em contraponto reflexivo à discussão mimética platônico-aristotélica oriunda da antiguidade clássica, apresentada linhas acima, seguimos à análise das questões estéticas postas por Nietzsche na contemporaneidade.

Imperioso destacar que o jovem Nietzsche, por volta de seus vinte e cinco anos de idade, quando ainda exercia a docência, na universidade da Basileia, na Suíça, possui seu pensamento estético veiculado, em sua obra preambular, profundamente atado às concepções de Richard Wagner e de Arthur Schopenhauer sobre a arte. Tal influência, que serviu de alicerce para a apresentação de suas ideias acerca da arte grega, em *O Nascimento da tragédia*, só virá a ser revista, anos adiante, quando Nietzsche³⁴ elabora uma análise crítica sobre a escrita da referida obra:

Para ser justo com o Nascimento da tragédia (1872) será preciso esquecer algumas coisas. Ele influenciou, e mesmo fascinou, pelo que nele era erro – por sua aplicação ao wagnerismo, como se este fosse um sintoma de ascensão. Esse livro foi precisamente um acontecimento na vida de Wagner: só a partir de então houve grandes esperanças em torno do nome de Wagner. Ainda hoje isso me é lembrado, ocasionalmente em meio ao Parsifal: que na verdade eu tenho sobre a consciência o fato de que uma tão alta opinião sobre o valor cultural desse movimento tenha vindo a prevalecer. – Por várias vezes encontrei o livro citado como *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*: só tiveram ouvidos para uma nova fórmula da arte, do propósito, da tarefa de Wagner – por isso não atentaram para o que no fundo a obra encerrava de valioso. ‘Helenismo e pessimismo’: este teria sido um título menos ambíguo: como primeiro esclarecimento sobre como os gregos deram conta do pessimismo – com o que superaram... A tragédia precisamente é a prova de que os gregos não foram pessimistas: Schopenhauer enganou-se aqui, como se enganou em tudo[...].

Observe-se, ainda que, momento anterior ao lançamento de *O nascimento da tragédia*, destacam-se duas conferências públicas proferidas por Nietzsche, *O drama musical grego e Sócrates e a tragédia*, nas quais já se identificava o amadurecimento das ideias acerca da arte grega, resultantes de seus estudos de filologia, bem como da influência inicial de Schopenhauer e de Wagner, as quais, no passo seguinte, compuseram um núcleo relevante em *O nascimento da tragédia*. A partir dessa visão artística do mundo, Nietzsche apontou, nos primórdios de sua obra, para a necessidade de substituição dos esforços envidados à malfadada erudição por meio

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.59.

da qual, costumeiramente, se pretendia alcançar o âmago da força existente na vida vivida pela humanidade grega na Antiguidade.

Em *O drama musical grego*, Nietzsche³⁵ elaborou as primeiras noções acerca do teatro, que serviram de ingrediente substancial para o desenvolvimento dos capítulos 7, 8 e 9 de *O nascimento da tragédia*, como faz ao destacar a importância do coro, no período de produção teatral compreendido Ésquilo e Eurípides:

Para o poeta antigo o coro era tão importante quanto as pessoas nobres que tinham assento em ambos os lados da cena e que transformavam de certa maneira o palco em uma antecâmara principesca eram importantes para o trágico francês. Assim como o trágico francês não podia mudar as decorações em proveito desse estranho ‘coro’, que participava e ao mesmo tempo não participava da representação, assim como a linguagem e os gestos sobre o palco se modelavam por ele: do mesmo modo o antigo coro reclamava publicidade para o conjunto de ação de cada drama, um local ao ar livre como lugar de ação para da tragédia. Esta é uma exigência ousada: pois o trágico e a sua preparação costumam não ter lugar justamente na rua, mas medram da melhor maneira possível às ocultas[...]. O efeito principal e de conjunto da tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro: ele era o fator com o qual sobretudo se tinha sobretudo com o contar, que não se podia deixar de lado. O nível que se manteve o drama aproximadamente desde Ésquilo até Eurípides foi aquele em que o coro foi recuado a tal ponto que não lhe restou outra finalidade senão dar o colorido geral.

Por seu turno, na segunda conferência, ‘Sócrates e a tragédia’, infere-se um encaminhamento da obra nietzschiana para um viés contundente, quiçá perfurocortante, por meio do qual o autor revela sua insurgência contra Eurípides e, conseqüentemente, suas críticas em relação ao socratismo, tendo como ponto de partida os ataques a Eurípides proferidos pelo comediógrafo Aristófanes, especialmente no que conduz a leitura de *As rãs*, ocasião em que denuncia a influência do socratismo sobre o terceiro grande tragediógrafo, o que teria servido como veículo determinante para a condução à decadência da arte como um todo, assim como da civilização grega, ao extirparem da tragédia o espírito da música, por meio da irrupção da lógica, que franqueou ao cientificismo, característico do meio acadêmico, uma invasão impetuosa naquela área que, a princípio, deveria dedicar-se à provisão de meios à análise do acesso à força vital da humanidade tão caros ao ainda filólogo Friedrich Nietzsche³⁶:

A tragédia grega sucumbiu de maneira diferente de todos os outros gêneros artísticos, seus irmãos mais velhos: ela finou-se tragicamente, enquanto todas essas expiraram com a morte mais bela.[...]Com a morte do drama musical grego, ao contrário, surge um imenso vazio, sentido profundamente por toda parte; dizia-se que a poesia mesma

³⁵ _____. *O drama musical grego*. In: *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução de Marco Casanova. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p.59-60.

³⁶ _____. *Sócrates e a tragédia*. In: *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução de Marco Casanova. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p.71-72.

tinha se perdido, e enviava-se em meio a troças os epígonos estiolados e abatidos ao Hades para lá se alimentarem das migalhas dos mestres de outrora como se exprime Aristófanes, sentia-se uma nostalgia tão íntima e calorosa do último dos grandes mortos quando alguém é acometido por um apetite forte e repentino por chucrute. Quando, porém, floresceu realmente um novo gênero artístico que venerava a tragédia como sua antecessora e mestra, teve-se que perceber com horror que aquele novo gênero com certeza trazia os traços de sua mãe, mas os mesmos traços que esta mostrara em sua longa agonia. Essa agonia da tragédia chama-se Eurípides, o gênero artístico mais tardio é conhecido como a nova comédia ática. Nela continuava a viver a figura degenerada da tragédia como o monumento ao seu trespassse muito penoso e difícil.

Na sequência, após a supracitada alusão à comédia *As rãs*, de Aristófanes, em que retrata a ida de Dioniso ao Hades a fim de realizar uma consulta com as almas dos tragediógrafos clássicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sobre o padrão de tragédia que deveria ser imposto nos novos tempos, o jovem Nietzsche prossegue com o oferecimento de sua denúncia em relação ao delito relativo à morte da tragédia, que entende ter sido cometido com a autoria imediata de Eurípides, influenciado mediatamente por Sócrates, o “grande mentor” do assassinio, que, posteriormente, em sua visão, teria sido levado a cabo por Eurípides. Nesse viés, apontando o “autor mediato do delito” Nietzsche³⁷ afirma que:

Em Sócrates, se encarnou sem mistura de nada estranho, uma faceta do heleno, aquela clareza *apolínea*. Tal como um raio de luz puro e transparente, ele aparece como mensageiro pressagiador e arauto da ciência, que devia vir à luz também na Grécia. No entanto, a ciência e a arte excluem-se: desse ponto de vista é significativo que Sócrates tenha sido o primeiro grande heleno feio; pois tudo nele é simbólico. Ele é o pai da lógica, a qual, da maneira mais aguda possível, apresenta o caráter da ciência pura; ele é o aniquilador do drama musical, deste que tinha recolhido em si os fulgores de toda a arte antiga.

Sócrates é o aniquilador do drama musical em um sentido muito mais profundo do que pode ser aludido até agora. O socratismo é mais antigo do que Sócrates; sua influência dissolvente na arte faz-se notar já muito mais cedo. O elemento da dialética que lhe é característico já havia se insinuado muito tempo antes de Sócrates no drama musical e causado efeitos devastadores em seu belo corpo.

Nesse viés, Bruno Snell³⁸ acrescenta que Eurípides, sob o crivo de Aristófanes, seria não apenas um ser imoral, mas também um sofista caviloso, astuto e calculista que, no entanto, “não erra Aristófanes quando coloca Eurípides no mesmo plano dos sofistas e de Sócrates, visto que seu modo de praticar a moral tem, indubitavelmente, algo de filosófico, de iluminista”. Cabe ressaltar, ademais, o arremate sobre a contundente crítica de Aristófanes a Eurípides apresentada por Werner Jaeger³⁹:

³⁷ NIETZSCHE. *Op.cit.*, p.86-87.

³⁸ SNELL, Bruno. *A cultura grega e a origem do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.130.

³⁹ JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p.438.

E, embora Aristófanes saiba perfeitamente que Eurípides não é um espantalho, mas sim um artista imortal a quem a sua própria arte deve imensas coisas, e embora os seus sentimentos estejam de fato muito mais perto de Eurípides que de Ésquilo, seu ideal, não pode ignorar que essa nova arte não está em condições de dar à cidade o que Ésquilo deu aos cidadãos do seu tempo, e que nenhuma outra coisa podia salvar a sua pátria na amarga necessidade do momento.

Como pontuado, no instante subsequente às duas conferências públicas sobre a tragédia grega, o filósofo de Röcken, no ano de 1872, publica o *Nascimento da tragédia, por meio do qual* remonta à civilização grega da Antiguidade, objetivando a análise criteriosa da arte e da cultura de então, cotejando ambos os períodos históricos, quais sejam a antiguidade e a realidade europeia de fins do século XIX. Há que se pôr em relevo que o cenário cultural alemão do final do século XIX, encontrava-se alicerçado naquilo que Nietzsche considerou como uma racionalidade estéril. Tais valores advindos de uma herança predominantemente socrática, segundo Nietzsche, reverberavam, sobremaneira, na questão estética alemã de seu tempo. Nesse viés, em que, sobretudo na fase preambular de sua obra, compreendida entre 1869 e 1876, Nietzsche pensa a arte a partir do apontado antagonismo com a ciência (e de sua continuidade com a moral), o que, no tensionamento das forças, verifica-se ora o aumento, ora a diminuição da potência de cada um desses fenômenos estudados. Através da noção de oposição entre arte e racionalidade, Roberto Machado⁴⁰ descreve o seguinte cenário:

A oposição entre arte e o conhecimento racional percorre toda a obra de Nietzsche, que valoriza a arte trágica ao combater a pretensão, característica da ciência, de instituir uma dicotomia total de valores entre a verdade e o erro. Essa antinomia é fundamental: “o espírito científico” – que nasce na Grécia clássica com Sócrates e Platão e dá início a uma idade da razão que se estende até o mundo moderno, que Nietzsche chama de “civilização socrática” – tem como condição a repressão da arte trágica da Grécia arcaica. Aí se encontra o modelo que lhe permite pôr em questão, ao assimilar o seu nascimento, o valor da racionalidade, ressaltando a positividade da arte como experiência trágica da vida. Colocar-se na escola dos gregos é aprender a lição de uma civilização trágica para a qual a experiência artística é superior ao conhecimento racional, para a qual a arte tem mais valor que a verdade.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche volta-se para os valores da cultura grega do período anterior a Sócrates, a fim de repensar os pressupostos da arte helênica presentes na tragédia, investigando, assim, como tais pressupostos poderão auxiliar na salvação da cultura alemã, a qual, segundo ele, já se encontrava em larga decadência ao final do século XIX. Uma das ferramentas utilizadas para fundamentar sua argumentação, a qual revisitava a cultura grega anterior a Sócrates, encontrava-se no contraponto proposto entre o apolíneo e o dionisíaco, apresentando como opostos complementares os arquétipos dos deuses Apolo e Dioniso, filhos

⁴⁰ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017, p.9.

de Zeus. Nesse sentido, ressaltando a oposição apresentada por Nietzsche entre o trágico e o lógico, Roberto Machado⁴¹ acrescenta que:

Em suma, no momento em que analisa de modo mais persistente a relação entre arte e ciência com o objetivo de criticar o “espírito científico” nascido com a metafísica, a filosofia de Nietzsche apresenta uma de suas características essenciais: a negação do privilégio da verdade e a afirmação do valor da aparência. A crítica da ciência – seja quando é realizada pela contraposição da metafísica racional a uma metafísica artística ou pela explicitação do significado do extinto do conhecimento – tem sempre na arte trágica, considerada como superabundância de forças afirmadoras da vida, a positividade capaz de inspirar a proposta de um modelo alternativo. E como não se trata, apesar da intensidade da crítica, de negar a ciência, a criação artística e o tipo de relação que a arte estabelece com a vida estão na base de uma concepção trágica do conhecimento; concepção que não opõe verdade e mentira, mas, neutralizando a questão epistemológica, privilegia o caráter de força do conhecimento.

Segundo o jovem Nietzsche, Dioniso (ou o princípio dionisíaco) representa as forças anárquicas e indiferenciadas, estruturantes do fundo último da realidade. Essas forças devem ser tidas como intensidades carentes de individualização, as quais emergem, frequentemente, como o fluxo em tumulto, a diferenciação permanente, a desordem. Por seu turno, Apolo (ou o princípio apolíneo) traduz o paradigma da forma, da decisão e da medida da arte grega, por meio de seu véu de beleza e *serenojovialidade*. Observa-se que o conflito interno de origem psicológica se encontra no seio da obra Nietzscheana, cujo ensaio preambular representado por *O nascimento da tragédia* corre em paralelo com a *Poética*, obra de Aristóteles a que fizemos alusão no capítulo anterior, no que tange aos debates sobre o assunto. Nesse viés as palavras de Susan Feagin⁴²:

O Nascimento da tragédia parece confirmar a abordagem apolínea às dificuldades da vida, enfatizando controle e razão na medida em que estes podem ser aplicados numa determinada situação. Em seus escritos posteriores, porém, Nietzsche favorece um curso dionisíaco de intoxicação e indulgência – pelo menos para si mesmo. Longe de ver o conhecimento no centro de uma vida humana significativa, ele revive o fascínio grego pelo irracional e enaltece a coragem que é necessária para abraçar esse irracional sem desculpas ou justificativas. A divisão no eu, a alienação de si mesmo e a insuficiência do eu sozinho são todos temas que se tornaram intensamente arraigados na civilização ocidental e nas artes, de Platão a Freud e de Aristóteles à ciência cognitiva.

Registre-se, portanto, a distinção que Nietzsche traça, naquele momento, entre o Dioniso bárbaro e o Dioniso artístico, ressaltando, neste último, o aspecto de complementaridade da pulsão artística, em relação a Apolo, como nos esclarece a lição de Rosana Suarez⁴³

⁴¹ *Ibidem*, p.69-70.

⁴² FEAGIN, Susan. *Op. Cit.*, p.369.

⁴³ SUAREZ, Rosana. *Op.cit.*, p.133-134.

Nietzsche diferencia o dionisíaco bárbaro do dionisíaco artístico. Ele entende que este último é, entre os povos antigos, um fenômeno especialmente grego, mas como? Quando Nietzsche compara o estado dionisíaco à embriaguez, vale dizer que, do ponto de vista do dionisíaco bárbaro, ele não faz referências necessariamente às manifestações de orgia ou “bacanais”, como poderíamos imaginar. Ele pode referir-se à situação muito mais corriqueira, porém fundamental: o ciclo da vida como uma rotina de nascimento, subsistência, reprodução e morte[...]. Com o sonho mesclado à embriaguez, já ingressamos no terreno do dionisíaco artístico. Só assim o dionisíaco se converte efetivamente em fenômeno estético. Neste caso, segundo Nietzsche, ele vem sempre acompanhado de um elemento apolíneo – a imagem, a palavra -, em suma, de um elemento ligado à consciência.

Dessarte, o reconhecimento do princípio dionisíaco, como impulso criador fundamental, prescinde da anuência ao sofrimento, da imposição de limites, da ausência de precisão, bem como do mutável, uma vez que deve guiar-se pelo caminho que conduz à intensidade, à plenitude, ao êxtase. Com isso, tem-se que, quando o apolíneo tem a função de sujeitar o dionisíaco à forma artística, contudo, sem que o negue ou deprecie, uma vez que são complementares e possibilitadores de que a atitude criativa esteja aliada à plenitude da existência. Sob esse ponto de vista, a arte deve ser concebida como um fenômeno genuinamente metafísico do ser humano, posto que, a fim de integrar os princípios apolíneo e dionisíaco, atribui à existência humana um *télos* de consonância com a estrutura da realidade.

O segundo aspecto de extrema relevância, na tragédia grega, para Nietzsche, é a existência do coro, o qual revelava o posicionamento de algum grupo social da comunidade como comentador interessado na ação dramática em relação à qual encontram-se empenhados os protagonistas dos espetáculos, ou, ainda, como uma espécie de guia para o que deveria ser a reação da plateia real em relação ao que se passou em determinada cena. Assim, o coro, que possuía um líder representado pela figura do corifeu, o qual poderia, inclusive, manifestar-se, individualmente, ampliava o que era vivenciado pelos atores principais de cada ação, por meio da exposição e de comentários realizados através de recursos mais formais e convencionados do que aqueles manejados pelos protagonistas de cada ação.

A essa altura, surge uma das grandes críticas de Nietzsche endereçada a Eurípides, acusando-o de afastar a influência do coro trágico, em consequência da influência socrática. Como pensador extremamente interessado pela ciência, Eurípides é classificado por Nietzsche como um replicador das ideias de Sócrates, o qual impulsionara o debate científico acerca da razão ao ressaltar que tudo o que advém do corpo e da sensibilidade deverá ser sempre subordinado à razão. Sob tal ponto de vista, o qual influenciou a obra de Platão, como visto

anteriormente, a arte configuraria um óbice à vida científica e moral. Neste sentido, as considerações de Nietzsche⁴⁴ em sua obra preambular:

O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais um serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisa de um mito arremedado, mascarado que, como o macaco de Hércules, só saiba engalanar-se com o velho fausto. E assim como o mito morto para ti o gênio da música: e mesmo se saqueaste com presas ávidas todos os jardins da música, ainda assim só pudeste chegar a uma arremedada música mascarada. E, porque abandonaste Dioniso, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as suas paixões de seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis – também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas.

[...] A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas; morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto, tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte. Se de fato corresponde a um feliz estado natural separa-se da vida com uma bela descendência e sem qualquer espasmo, então o fim daquelas espécies de arte mais antigas nos mostra semelhante estado natural feliz: elas afundam lentamente e diante de seus olhares moribundos já se erguem seus mais belos renovos, que alcançam a cabeça com breves gestos de impaciência. Com a morte da tragédia, ao contrário, surgiu um vazio enorme, por toda parte profundamente sentido[...].

Diante do que se observa, mister reconhecer, entretanto, a possibilidade de que a verdadeira oposição, diversamente do que nos sugere *O nascimento da tragédia*, seria não a oposição dialética entre Dioniso e Apolo, mas, na realidade, a profunda oposição entre Dioniso e Sócrates, consoante a lição de Gilles Deleuze⁴⁵:

Não é Apolo que se opõe a Dioniso, nem é por meio dele que o trágico morre, mas por meio de Sócrates. Sócrates não é apolíneo, nem dionisíaco[...]. Sócrates é “homem teórico”, o único verdadeiro contrário ao homem trágico.

Mesmo assim, algo impede esse este segundo tema de se desenvolver livremente. Para que a oposição de Sócrates e da tragédia adquirisse todo o seu valor, para que se tornasse realmente a oposição do não e do sim, da negação da vida e de sua afirmação, era preciso, primeiramente, que o elemento afirmativo na tragédia fosse destacado, exposto por si mesmo e liberado de toda subordinação. Ora, este é um caminho sem volta para Nietzsche: será preciso também que a antítese Dioniso-Apolo deixe de ocupar o primeiro lugar, que ela se atenuar, ou mesmo desapareça, em proveito da verdadeira oposição.

Por seu turno, no que tange à crítica nietzschiana, ao ponderar sobre a identificação da influência socrática sobre Eurípides, o filólogo clássico alemão Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff⁴⁶ destaca que:

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.69-70.

⁴⁵ DELEUZE, Giles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa; Ovídio Abreu Filho. São Paulo: N1-Edições, 2018, p.24.

⁴⁶ WILLAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich. *Filologia do futuro! – primeira parte*. In: Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia. Introdução e organização de Roberto Machado. Tradução e notas de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.73-74.

[...]deveríamos encontrar em Eurípides influências socráticas sobre a visão de mundo, como se pode comprovar em relação às doutrinas de Anaxágoras e Protágoras, ainda que reminiscências dessa leitura sejam mais perceptíveis no primeiro compilador de seus livros. Mas não é isso que se verifica. É claro que o senhor Nietzsche afirma destemidamente que Eurípides é partidário do princípio socrático: virtude é saber. Mas o senhor Nietzsche não conhece Eurípides. Pois, se o poeta estabelece alguma vez, como faz Protágoras, o ensinamento da virtude como axioma, a frequência das omissões a esse respeito, assim como a concepção valorosa dos grandes poetas trágicos testemunham que ele aceitava a disposição natural, no fundo irremovível, que cada homem carrega consigo para o mundo como uma marca. E é a partir das colisões devidas a essa, por assim dizer, predestinação pessoal do caráter que se desenvolvem necessariamente as ações trágicas; do mesmo modo, tal predestinação esclarece por si só que as aspirações e erros, as faltas e a expiação da humanidade apareçam de modo tão irremediável e sem esperança. Mas, no que diz respeito à sentença socrática, Eurípides manifesta exatamente o contrário.

Segundo o ponto de vista supracitado, observa-se que a partir da perturbação da harmonia entre querer e fazer, que Eurípides apresenta na trama de seus personagens centrais, tidos, invariavelmente, como verdadeiros em abundância, seja no momento em que envidavam esforços para transgredir todos os limites que lhes eram impostos, em suas irrupções de paixões advindas do amor ou do ódio, seja quando, desprovidos de esperança, travavam destruidoras batalhas individuais contra as leis fundamentais da natureza e dos costumes, como, v.g., os embates entre gêneros, que se pode inferir a semente eivada de autenticidade da natureza poética de Eurípides.

4 EURÍPIDES PARA ALÉM DO CONSERVADORISMO

Diante das exposições e dos argumentos delineados ao longo da narrativa, o presente capítulo propõe uma releitura de Eurípides, por meio de três de suas grandes obras representativas, *Medeia*, *Helena* e *As bacantes*, o que não se trata propriamente de uma rasa refutação aos ricos e sempre contundentes argumentos esposados por Nietzsche em suas considerações acerca daquilo que o filósofo alemão compreende em sua chave interpretativa como “a morte da tragédia” perpetrada por Eurípides, a quem aponta como o realizador de uma escrita superafetada pela lógica socrática, reduzindo, assim, o gênio artístico euripidiano. De outro giro, o que se busca investigar, nesta seção, para além de eventuais categorizações e acusações impostas por Nietzsche a Eurípides, é a análise de um outro viés interpretativo acerca da tragédia apresentada ao mundo por Eurípides, tentando compreender por qual razão, então, o drama trágico euripidiano ainda influencia o pensamento contemporâneo.

4.1 *Medeia*: Misoginia, Xenofobia e Libertação

Objetivando alcançar o desiderato supracitado, traz-se à baila, inicialmente, a peça *Medeia*, de Eurípides⁴⁷, que, mesmo depois de passados milênios desde a sua primeira encenação, na Antiguidade grega, pode-se inferir discursos extremamente contemporâneos, como aquele que a protagonista profere, apontando a inexistência da isonomia de direitos na sociedade, como se observa, no seguinte trecho da obra:

Desaprovo a arrogância do nativo,
Grosseiro na abordagem de seus pares.
É inexato dizer que o fato abate-me:
minha ânsia se anula, se me extingue
cáris – o brilho de viver. Que eu morra,
pois o ente até então primeiro e único,
tornou-se me execrável: meu marido!
Entre os seres com psique e pensamento, 230
quem supera a mulher triste na vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo – eis o próprio que mais dói!
E a crise do conflito: a escolha recai 235
no probo ou no torpe? À divorciada,
a fama de rampeira, dizer não!
Ao apetite másculo, não nos cabe.

⁴⁷ EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010, p.45-47.

Na casa nova, somos mânticas
 para Intuir como servi-lo? Instruem-nos? 240
 Se o duro estágio superamos, sem
 tensão conosco o esposo leva o jugo
 - quem não o inveja? – ou melhor, morrer.
 Quando a vida em família o entedia,
 o homem encontra refrigério fora, 245
 com amigo ou alguém da mesma idade,
 A nós, a fixação numa só alma.[...]

Mui provavelmente, por haver testemunhado o período de uma certa decadência da sociedade grega, Eurípides teve refletido em seu trabalho a complexidade do tempo em que a experienciou, o que faz com que grande parte de seus poemas trágicos seja tida como algo de difícil compreensão, em decorrência do mosaico de tramas tecidas em meio a um emaranhado de detalhes, bem como de variados personagens. Considerável gama de aportes trazidos para a lógica argumentativa de sua obra é provável que tenha advindo de uma suposta convivência ativa em meio a filósofos como Sócrates e Protágoras, além de lições possivelmente adquiridas junto aos sofistas. Nesse sentido a lição de Samon Noyama⁴⁸:

Esse caráter, por assim dizer, erudito pode explicar seu insucesso nas competições: ele venceu apenas três concursos, mas é o autor a que mais temos acesso hoje na íntegra[...], *Medeia* é uma das tragédias mais complexas da história, cuja potência reflexiva pode ser medida pela sua capacidade de promover debates e reflexões até mesmo sobre temas atuais. Em 431 a.C., ano provável de sua encenação, Atenas vivia um processo de difícil aceitação de estrangeiros, e esse é o pano de fundo da trajetória de profundo sofrimento da heroína.

Como se observa das palavras proferidas por *Medeia*, há identificação de um discurso eivado de denúncias acerca da situação de ser uma mulher e, em especial, uma mulher estrangeira em uma cultura alienígena. Além deste, outros temas relevantes são pontuados pela protagonista, como a figura legal do dote, instituto estabelecido pela sociedade, por meio do qual a mulher, para se casar, teria que “ressarcir” financeiramente o seu esposo, ou seja, precisava exteriorizar uma demonstração de riqueza a fim de “adquirir” a situação legal de casada. A denúncia de *Medeia* prossegue, ainda, ao ressaltar que, após conseguir “comprar” o matrimônio, aquele marido se torna o proprietário, portanto, o déspota de seu corpo.

Assim, evidencia-se no discurso de *Medeia*, a situação da solidão feminina, na área afetiva, uma vez que a sociedade impunha a tal gênero a idealização do par com quem iria contrair núpcias, fazendo-lhe buscar uma figura análoga à do príncipe encantado, que preenchesse sua existência. De outro giro, revolta-se *Medeia* com a facilidade com que os homens eram legitimados a viverem livremente suas vidas e socializarem com seus amigos.

⁴⁸ NOYAMA, Samon, *Estética e filosofia da arte*. Curitiba: Intersaberes, 2016, p.71.

Sobre a Medeia trágica recriada por Eurípides, a partir do mito de Medeia, Olga Rinne⁴⁹ relata que:

Eurípides é reputado o primeiro autor a defender os direitos da metade oprimida da humanidade. Servindo-se do exemplo de Medeia, apresentou de forma modelar, a situação das mulheres de sua época, pouco diferente da condição de escravas. Inicialmente o poeta desperta compaixão e simpatia por Medeia, que surge como uma vítima do egoísmo masculino e dos privilégios da dominação masculina. Depois, no entanto, no final da tragédia mostra uma Medeia como uma fúria delirante. Em sua luta contra a injustiça e em sua sede de vingança, ela ultrapassa todos os limites da condição humana. Não poderia a apresentação de Eurípides ser também a manifestação da fantasia do medo masculino? A tragédia não mostra o rumo que as coisas tomam quando uma mulher recusa o papel que se destina o mundo patriarcal e dá livre curso à sua ira? O comportamento de Jasão, voltando friamente as costas a Medeia quando se lhe oferece um “melhor partido”, e a atitude de Creonte, exilando a renitente primeira mulher do futuro genro junto com os filhos, eram fatos que deveriam despertar sentimentos de culpa. Mas o crime de Medeia não tratou de reduzi-los? Não era ela tão desumana quanto os próprios agressores? Depois do crime, ela se torna, pelo menos em parte, indigna da compaixão humana.

A figura ambivalente de Medeia é o símbolo de um período de transição do matriarcado para o patriarcado. Da sua passagem, ou, mais exatamente, de seu rebaixamento de deusa de cura e da sabedoria para feiticeira poderosa, inteligente e ameaçadora, e, por fim, esposa ciumenta e infanticida, pode-se deduzir como a feminilidade dotada de poder foi desvalorizada e vista como demoníaca na mesma proporção do crescimento do poder patriarcal.

Dessarte, Medeia põe em relevo questões ainda presentes no debate contemporâneo, no que tange a violência de gênero e seus reflexos que cerceiam a liberdade feminina, como as limitações à disposição sobre o próprio corpo, no que se inclui, a título de exemplo, a escolha ou não de exercer a maternidade.

O texto de Medeia permite que se observe, ainda, a delicada questão da mulher estrangeira, que reside no país de origem do genitor do filho de ambos, outra discussão ainda latente na sociedade contemporânea, à guisa dos reiterados casos levados aos tribunais que relatam situações de mulheres que são mães e, após se divorciarem de seus maridos, enfrentam exaustivas batalhas judiciais, no simples intento de retornarem a seus países de origem acompanhadas de sua prole, o que muitas vezes são tolhidas de fazer pelos pais dos menores, que se amparam em uma estrutura jurídico-social forjada para tal, a qual vem sendo desconstruída, paulatinamente, em muitos países, mas que ainda se encontra em vigor nos mais variados rincões do planeta. Nesse viés, Samon Noyama⁵⁰ acrescenta que:

Medeia era uma estrangeira em Atenas, e essa dupla condição (ser mulher e estrangeira) não lhe permitia participar da vida pública e, portanto, ser cidadã. Além disso, sua origem bárbara e sua sabedoria de feiticeira só faziam aumentar as restrições

⁴⁹ RINNE, Olga. *Medeia: a redenção do feminino sombrio como símbolo de dignidade e sabedoria*. Tradução de Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 2017, p.13-14.

⁵⁰ NOYAMA, Samon. *Op.cit.*, p.71-72.

e o ultraje a sua figura, pois sua sabedoria (*sophé*) se contrapunha ao saber racional e ao conhecimento filosófico, muito distintos das artes macabras e pouco civilizadas que ela dominava. Impetuosa e passional, Medeia deixou sua terra natal para seguir viagem com Jasão, por quem se apaixonara desmedidamente. Esse casamento malfadado foi ainda mais ultrajado quando Jasão abandonou o leito conjugal à procura de um casamento que lhe fosse conveniente e, em certa medida, mais favorável para uma vida em Atenas.

Assim, Eurípides traz à superfície temas como a estrutura paternalista e machista da sociedade, a delimitação (ou impossibilidade) da participação feminina no foro público e a importância paternal do *kurios*. Ao abandonar sua terra, Medeia submeteu-se a Jasão, que passou a ser seu protetor, a figura do *kurios*.

Como se observa da narrativa acerca de Medeia, princesa da Cólquida, reconhecida não apenas pela prudência, mas também pelo uso da arte de curar por meio de poderes mágicos (em que pesem algumas variantes mitológicas), após enamorar-se por Jasão, líder argonauta, que houvera partido rumo à Cólquida a fim de conquistar o velocino de ouro, transforma-se, inicialmente, em uma espécie de heroína ao salvar o herói grego, situação que a levava inclusive a opor-se a seu pai no intento de ajudar seu amado, zarpando com este em seu navio rumo à Grécia. Entretanto, ao longo de sua jornada esta forte mulher, demasiadamente humana, após longos anos ao lado de Jasão vê seus planos desmoronarem ao ser abandonada por Jasão que decidira casar-se com a princesa, filha do rei Creonte, de Corinto, o qual a autorizara a se exilar junto de seus filhos tidos com o ex-marido. Entretanto, a esse ponto, a par dos eventuais julgamentos morais, Medeia além de assassinar o rei Creonte e sua filha, retira a vida dos dois filhos que tivera com Jasão. Desta forma, Eurípides nos apresenta o arco dramático daquela, até então, heroína que já não mais era uma deusa, passando a uma mortal que, apesar de sábia e poderosa, também encarnara a mais extremada transgressão que uma mãe pudesse cometer, o infanticídio. Uma mulher impelida a atos extremos, após ser submetida a tratamentos brutais e desumanos impostos pela sociedade, que a alijara de direitos, fazendo-a mergulhar nos escuros labirintos da própria alma.

Assim, a partir de tragédias como Medeia, de Eurípides, pode-se observar o retrato de pontos nodais da civilização que tanto existiram na Antiguidade grega dos tragediógrafos clássicos, como ainda persistem no mundo contemporâneo, uma vez que são questões estruturais arraigadas no pensamento humano, o que tem feito com que, lamentavelmente, a civilização contemporânea perpetue desigualdades, ignorando direitos e provocando situações de exclusão. Seja o ser humano reflexo de algo existente na própria natureza humana, carregando, através dos tempos, uma essência embolorada (apesar de alguns avanços), ou seja o ser humano, por outro lado, produto de um meio social que molda a sua subjetividade histórico-social-política, o que vale ressaltar é que, ainda que se trabalhe com a ambivalência dos conceitos supracitados, as questões fundamentais da humanidade ultrapassam os anos,

décadas, séculos e milênios, conduzem à percepção de tais desigualdades na estrutura civilizatória herdada na contemporaneidade.

A permanência de temas como os das forças regentes do ciclo da vida e da morte, moldando os meios com os quais as civilizações e culturas lidam com tais demandas apontam para uma das prováveis causas da sobrevida de um poema trágico como *Medeia*, se ajustarmos nosso olhar para a percepção de tempo e a abordagem que se opta por encampar em relação à mesma, tais como as esticomitias eurípidianas alicerçadas na confrontação entre a passionalidade e a racionalidade que cinde o espírito de algumas de suas heroínas como *Medeia*. Assim, a partir da escrita de Eurípides, há que se entender pela transformação dos conceitos que precisam ser desconstruídos e/ou atualizados, sem que se deixe de absorver o que se fizer necessário da filosofia do trágico legada pelos pensadores antigos, dentre os quais está inserido o tragediógrafo Eurípides, uma vez que há ensinamentos construídos pela filosofia antiga que se perderam pelo caminho ou que ficaram situados em zonas cinzentas do pensamento e que ainda precisam ser resgatados e reinterpretados pela filosofia contemporânea.

4.2 *Helena e seu Lugar de Fala*

Ao se traçar um paralelo entre as obras de Eurípides, *Medeia* e *Helena*, que embora tenha se tornado conhecida pela alcunha de *Helena de Troia*, na realidade, é uma personagem de origem espartana. Helena, segundo a narrativa decorrente da lenda originária, era a filha de Júpiter e Leda, esposa de Tíndaro, que, por sua vez era irmã de Pólux, Castor e Clitemnestra, além de protegida da deusa Afrodite e considerada, entre os mortais, a mais bela das mulheres. Helena é a rainha de Esparta que se transformou em princesa troiana. Sofreu o estigma de ter causado inúmeras desgraças em decorrência de sua beleza.

Retratada tanto por Heródoto, quanto por Eurípides, P. Commelin⁵¹ traça as seguintes distinções sobre Helena, no que concerne às abordagens supracitadas:

Heródoto e Eurípides, ao contar a vida de Helena, seguiram uma tradição um pouco diferente da lenda originária. O primeiro faz Páris abordar na costa do Egito. Proteu expulsa-o de seus Estados e retém Helena com todas as suas riquezas, para restituí-la a seu legítimo possuidor. Entretanto, os gregos, antes de abrir as hostilidades, mandam embaixadores pedir Helena. Os troianos respondem que ela está no Egito, resposta que parece uma zombaria aos primeiros; mas, depois do cerco, convencem-se da verdade, e Menelau vai a Mênfis, onde Helena lhe é devolvida.

⁵¹ COMMELIM, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p.303-304.

Eurípides representa-a como virtuosa. Segundo ele, foi um fantasma que Juno pôs em lugar dela, por ressentimento contra Vênus, que venceu o prêmio de beleza. A verdadeira Helena, raptada por Juno quando colhia rosas, é levada para a ilha de Faros. Quando, depois da ruína de Tróia, a tempestade joga Menelau no Egito, o fantasma desaparece, testemunhando a inocência de Helena, e Menelau volta a Esparta com sua virtuosa esposa.

Como se observa, a obra de Eurípides a que se refere o presente item traz, novamente, a figura da mulher, Helena, assim como ocorre no item anterior dedicado à figura de Medeia. Pode-se observar que, assim como esta, a princesa de Troia, igualmente, viu-se obrigada a se instalar em um reino estrangeiro, tendo sido atribuída a Helena, ainda que parcialmente, a responsabilização pela Guerra instaurada entre os reinos de Esparta e de Troia. Além do que, foi a Helena também atribuída a culpabilidade pelo perecimento de vários heróis. A descrição ambígua que se denota na construção psicológica da referida personagem, é identificada, a partir do instante em que, por vezes, Helena vê-se atravessada por forças exteriores, ao passo em que, em outros momentos específicos a ex-rainha de Esparta figura como protagonista de suas próprias decisões.

Nesse viés, Górgias⁵² demonstra que o propósito da obra "Elogio de Helena", é, indubitavelmente, o de libertar Helena da culpa que lhe era atribuída, pelo fato de haver deixado seu lar e marido, para ir para Troia com Páris. Objetivava o sofista demonstrar que os que a condenam, falam falsamente, ao indicar a verdade, bem como pôr fim à ignorância deles⁵³. Nessa esteira, Marcel Detienne⁵⁴ tece os seguintes comentários referentes ao Louvor e à Crítica:

Esta sociedade que introduziu o princípio da igualdade entre todos os cidadãos não conhece outra diferença a não ser aquela que advém do **elogio** e da **crítica**. Cada um exerce através deles um direito de observar o outro e, reciprocamente, cada um se sente sob o olhar do outro. [...]. O elogio é aristocrático: 'Nestor e Sarpedon, o lício,

⁵² GÓRGIAS, L. *Elogio de Helena*. In: CASSIM, B. O efeito Sofístico. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2001.

⁵³ No texto escrito por Górgias, encontram-se quatro possíveis explicações para o comportamento de Helena: 1) que foi por decreto dos deuses e da necessidade; 2) que ela foi levada à força; 3) que foi persuadida pelo poder do discurso (*logos*); e 4) que foi tudo obra do amor. Diante dessas possíveis justificativas, primeiramente, percebemos que, para o autor, deus é uma força mais forte que o homem, inferindo-se, por conseguinte, que deus é que é o culpado e não o ser humano que é fraco. Na segunda hipótese aventada, é preciso ter pena da mulher, em lugar de condená-la, pois foi o bárbaro quem a sequestrou, e a este é que devem ser dirigidas as palavras de condenação, a perda de direitos civis por lei (*nomos*), além da punição de fato. O terceiro caso é aquele que mais merece nossa atenção, no contexto desta análise, haja vista tratar do *logos* como poder de persuasão. Todavia, algumas zonas cinzentas podem ser apontadas quando é o *logos* que persuade. Pode-se questionar como que a persuasão livraria da culpa a pessoa que foi persuadida a fazer o que quer que seja que tenha feito. A resposta de Górgias parece ser dupla. Primeiramente, dá-se ênfase ao enorme poder do *logos*. Observa-se tal fato nas experiências emocionais, tanto as bem-vindas quanto as indesejáveis, produzidas tanto pela poesia quanto pela prosa. Todavia, há ainda uma segunda forma através da qual o *logos* age sobre a alma humana (parágrafos 10-14).

⁵⁴ DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p.20-21.

ambos de grande renome, tornaram-se conhecidos para todos nós pelos versos harmoniosos que os artistas de gênio compuseram. São os cantos ilustres que fazem durar a lembrança do mérito, mas poucos chegaram a obtê-los.

Observa-se que a maioria dos homens se apresenta incapaz de recordar o que realmente ocorreu, bem como de investigar o presente, ou ainda de adivinhar o futuro. Em decorrência disso, na maior parte das questões, eles usam a opinião (*doxa*) como conselheira para suas almas. Contudo, tal opinião não é confiável, podendo fazer a pessoa tropeçar e cair, trazendo consequências infelizes para si mesma. Há que se ressaltar que o *logos* é capaz de agir persuasivamente nessa opinião, pois a opinião não é conhecimento e, por conseguinte, pode ser facilmente mudada.

Consequentemente, aduz-se que o poder do *logos* em relação à condição da alma é comparável ao das drogas. Sabe-se que as diferentes drogas apresentam diferentes efeitos no corpo. Se, por um lado, algumas curam doenças, outras podem pôr fim à vida. De igual forma com *logoi*. Alguns causam sofrimento, outros prazer e outros medo. Se alguns deles injetam confiança e coragem nos ouvintes, outros envenenam e seduzem a alma como se fora uma espécie de persuasão perversa. Ressalte-se, a peculiar ponderação de Luis Felipe Bellintani Ribeiro⁵⁵ aduzindo que “Górgias e Eurípides, guardando com seu auditório uma *homónoia* básica em torno da moral tradicional da fidelidade, jogam para restituir a verdade ou, ao menos, a outra meia-verdade que faltava: toda Grécia ama Helena”

Percebe-se, no entanto, que, ao ser feita a comparação entre a persuasão e as drogas, há dois tipos de persuasão, sendo uma boa e outra má, apontando-se para a hipótese de que foi o segundo tipo de persuasão que ocorreu no caso de Helena. Desta forma, fica clara a posição atribuída a Górgias no Diálogo de Platão, que leva seu nome (449d-457c), pela qual a retórica em si mesma, para Górgias, é simplesmente uma técnica. Como técnica que é, poderá ser usada tanto para produzir a crença falsa quanto a verdadeira, embora o citado autor e seus defensores no diálogo sustentem que ela deve, de fato, ser usada moralmente e não para propósitos imorais. Ao discorrer sobre os dois tipos de *logoi*, Kerferd⁵⁶ aduz que:

A superioridade de um *logos* sobre o outro não é acidental; depende da presença de características específicas. O estudo delas é o estudo da retórica, e seu bom desenvolvimento é a fonte do poder do *logos* sobre as almas, que se intitula

⁵⁵ RIBEIRO, LUIS FELIPE BELLINTANI. *Gorgias e Eurípides, em torno de Helena e do trágico*. In: Anais de Filosofia Clássica (On line), v.10, p.p.51/ n.19/63, 2016.

<<https://revistas.ufjf.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/4140/4023>>. Acessado em 23 de agosto de 2023.

⁵⁶ KERFERD, G.B. *O movimento sofista*. Tradução de Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p.141.

Psychagogia, ou a conquista das almas dos homens, no Fedro (261a) de Platão. Logo depois, no Fedro (267a), nos é dito que o poder do *logos* faz as coisas pequenas parecerem grandes, e as grandes parecerem pequenas; que pode apresentar as coisas de data recente numa forma antiga, ou contar coisas antigas de uma maneira nova. Ambos, Tísias e Górgias, tinham argumentado que as coisas que são prováveis merecem mais respeito do que as coisas que são verdade, e é essa capacidade de promover probabilidades que é parte do poder que se encontra no *logos*.

Importante para o fomento do debate, pontuar que, ao discorrer sobre o *logos*, Marcel Detienne⁵⁷ aduz que:

O *logos* é uma realidade em si, mas não é, de modo algum, um significante que tente a um significado. Neste tipo de pensamento, não há nenhuma distância entre as palavras e as coisas. para Górgias, que leva esta concepção às últimas consequências, o discurso não revela as coisas nas quais se apoia, tampouco nada tem a comunicar; e mais ainda, não pode ser forma de comunicação com o outro. É um "grande senhor de corpo minúsculo e invisível" que apresenta uma curiosa semelhança com o Hermes criança do Hino Homérico, provido de uma varinha mágica, a mesma que Apolo lhe dera para levar os rebanhos, fazendo uso da violência, mas que aqui se torna o instrumento da persuasão da "*psicagogia*". A potência do *logos* é imensa: traz o prazer, leva embora as preocupações, fascina, persuade, transforma por encantamento.

Em sua jornada, Helena apresenta a multiplicidade constitutiva de uma mulher, em relação à qual não se pode inferir, com acurada precisão, se partiu porque assim o desejou, ou se foi violentamente sequestrada por um homem, ou, ainda, se foi o destino o verdadeiro arquiteto da rebuscada trama que envolveu sua vida. Dessarte, a trajetória dessa espartana-troiana, a partir das narrativas apresentadas evidencia o ensinamento do poema trágico no que tange aos conflitos relacionados àquilo que se abate sobre o ser humano e, conseqüentemente, sobre o que se pode atingir, a partir de tais situações fáticas, como formas de resolução aos desígnios trágicos instalados no curso da vida dos heróis e, principalmente, das heroínas construídos por Eurípides em seu teatro, algumas das vezes, por meio do *logos* que persuade produzindo engano (*apatê*), ancorado na persuasão bem-sucedida porque moldou, primeiro, um *logos* falso.

Portanto, como alhures observado, a dualidade advinda do atravessamento que a figura de Helena (assim como a de Medeia) traz consigo, faz com que se compreenda que nos supracitados poemas trágicos, se possa apontar para questões ainda latentes no pensamento histórico-político-social contemporâneo, o que é construído por Eurípides, por meio de narrativas, ao mesmo tempo, áridas e belas capazes de ressaltar a relevância de elementos da Antiguidade, o que nos faz reiterar o adágio que nos rememora que quantos poetas já disseram o que os filósofos também já disseram ou não disseram ainda.

⁵⁷ DETIENNE, Marcel. *Op.cit.*, p.62.

Diante do acima exposto, infere-se a questão atinente à relação entre aparência e realidade. Ademais, igualmente relevante na análise da peça Helena, de Eurípides, é a possibilidade de se apresentar, por meio da palavra, a revelação e a constituição dos fatos. A partir das acusações feitas a Eurípides, sobretudo por Nietzsche, sob a alegação de o poeta trágico haver conduzido a tragédia grega à racionalização, a questão atinente à retórica é crucial para a elucidação de tal assertiva.

Personagem mítica feminina, ora lida como uma mulher (“objeto” da guerra de Tróia) raptada por um homem apaixonado, ora como alguém que partiu de seu lar por escolha autêntica, Helena, em algumas versões mais remotas do mito, é retratada, ainda, como uma deusa ligada à vegetação, o que teria levado às consequências sofridas por aqueles que a raptaram. Dessarte, por meio de um exercício de racionalização, pode-se inferir que, na posterior narrativa apresentada pelo drama trágico grego, a partir do qual a figura de Helena passa a ser caracterizada como a de uma rainha, aquela outrora representação da divindade pode ser, transversalmente, identificada na representação do cavalo de Tróia, objeto de madeira que, como o Palo Santo, trazia a conexão ancestral, uma vez que, assim como a árvore divina citada, poderia ser associado à figura da Fênix, cujas propriedades espirituais são associadas ao renascimento curativo advindo após à morte da árvore, cujas raízes profundas e ramificações desenvolvidas apontam para o céu e para a eternidade.

Através do recurso de releitura do poema trágico Helena, por meio da figura da palinódia, como já apontado alhures, tem-se o entendimento segundo o qual não teria sido Helena de Esparta aquela mulher que partira rumo a Tróia, mas um *eidon*, o que nos conduz à hipótese de Helena e seu duplo, sendo esta última, que chegara a Tróia, uma figura criada pelos deuses a partir do éter, por meio da fantasmagoria, ao passo que a Helena original teria ficado no Egito, como descreve Eurípides em sua versão do mito. No que tange à versão euripidiana de Helena, os aspectos epistemológicos, linguísticos e logológicos saltam aos olhos, uma vez que apontam para a premente necessidade de investigação acerca da linguagem e do discurso enganoso.

A partir do prólogo, por meio do qual é apresentado o relato testemunhal de Helena, questões relevantes são elencadas, tais como o fato de ser ela filha de Zeus e não de Tíndaro, ou ainda, a água do Rio Nilo ser advinda da transformação do gelo. Dessarte, constata-se, através da narrativa pródroma de Helena o desiderato de Eurípides no que tange ao desenvolvimento de outras questões para além do *eidon*, o que se observa, v.g., no momento em que Helena relata que seu nome foi levado “para além de Troia”, ressaltando, assim, a evidente dicotomia entre seu nome e seu corpo, posto que, enquanto seu nome servia como

fim de buscar a Helena encarnada, sendo que, surpreendentemente, não a reconhece quando, finalmente, a encontra. Mais surpreendentemente, ainda, é o fato de que, apenas quando aquela falsa Helena retorna ao éter, como relatado pelo seu mensageiro, que reporta a revelação de Helena quanto aos planos dos deuses, que Menelau se vê apto a crer na coincidência das narrativas da Helena fantasmagórica e da Helena, rainha de Esparta.

Como aponta a tradição, as cenas de reconhecimento revelam-se muito frequentes nas tragédias gregas. Entretanto, na obra ora sob escólio, não é precisamente a presença de Helena que se faz suficiente para que o rei Menelau a reconheça como sua verdadeira esposa. Será, contudo, a coincidência de dois discursos o que tornará possível o desvelar da verdade no que concerne à identidade da rainha Helena de Esparta.

Nesse sentido, observa-se, na referida peça teatral euripídiana, a presença de elementos problematizadores da relação existente entre as palavras (linguagem) e as coisas, bem como se infere, em semelhante intensidade, a existência de questionamentos quanto à própria essência da divindade, colocando-se, em relevo, a necessidade de se investigar, minimamente, os critérios que nos induzem a acreditar nas coisas como elas aparentam ser, mas que, muitas das vezes, estão para muito além daquilo que apenas vemos, mas não enxergamos. Tal assertiva é reforçada pelas evidências apontadas na estrutura dramática desenvolvida por Eurípides, na tragédia Helena, na qual se observa uma guerra travada, com o resultado implacável das batalhas campais, que é a perda de muitas vidas. E tudo, a priori, causado em razão de um nome, ou se se preferir, pela túnica vazia que servira como avatar de Helena.

Registre-se, contudo, que, na peça *As troianas*, de Eurípides, em um diálogo localizado no início da trama, a personagem Hécuba acusa Helena de haver dado azo à deflagração da Guerra de Troia⁵⁹:

HÉCUBA

Não estás agindo mal, com essa resolução,
quando foste tratado por mim como dizes,
e não me tratas bem, mas o pior possível?
Sem graça é vosso grão, de quantos sois
ávidos de cargos públicos. Ignorásseis-me!
Não tendes escrúpulos de lesar os amigos,
se usais a palavra para agradar a maioria.
Mas tendo que sofisma em consideração,
decidiram o voto de morte desta criança?
É necessário que lhe dê imolação humana
junto à tumba, onde mais convém bovina?
Ou porque quer matar os seus matadores
Aquiles com justiça estende a morte a ela?

⁵⁹ Eurípides. *Hécuba*. In: Teatro Completo II: Os Heraclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba. Edição bilingue. Estudos e traduções de Jaa Torres. São Paulo: Editora 34, 2022, p.391.

Mas ela não lhe fez nunca nenhum mal.
 Ele devia pedir Helena imolada na tumba,
 Pois ela sim o destruiu e conduziu a Troia [...]

À luz de tal passagem, observa-se que Eurípides apresenta uma variação na abordagem acerca de Helena. A partir desta variante, infere-se um Eurípides abrindo a possibilidade de um mosaico de múltiplas Helenas, quiçá uma resposta de Eurípides a Górgias, em especial na peça *Hécuba*, cujos diálogos trazem à baila temáticas tais como as distensões acerca da existência da culpa, ou não, de Helena, no que concerne à responsabilização pela eclosão da Guerra de Troia, bem como é colocada em relevo, na narrativa, a introdução de temas afetos à linguagem e à ética, questões essas então em voga dentre os círculos de sofistas pertencentes ao século V, como Górgias e Protágoras, dentre outros.

4.3 *As Bacantes*: Família, pertencimento e caos

As Bacantes, peça teatral de Eurípides encenada, postumamente, em 406 a.C., sob a batuta de seu filho, Eurípides, *o Jovem*, dentro da trilogia da qual também faziam parte *Ifigênia em Aulis* e *Alcméon*, obteve o primeiro lugar no festival daquele ano. Registre-se, por oportuno, que, em *As bacantes*, Eurípides narra a trajetória do deus Dioniso, o qual, ordinariamente, não se vê plenamente retratado nos poemas homéricos. Tal fato chegou a, durante certo período, dar ensejo ao argumento de que Dioniso não seria um deus grego, mas uma divindade pertencente a determinado culto asiático, posteriormente introduzido na Grécia. Todavia, a partir da decifração do linear B, alfabeto utilizado pela civilização grega micênica, verificou-se que o dionisismo já era, há muito, venerado em terras gregas, o que segundo algumas escavações arqueológicas, pode remeter ao século XV a.C., todavia, historicamente, ainda se trata de um panorama envolto em hipóteses controvertidas, diante de um conjunto arqueológico documental, notadamente esparso, o qual ainda busca um caminho que conduza a uma construção lógica baseada no rigor científico dos estudos antropológico-culturais ainda em desenvolvimento.

A caracterização de Dioniso, na obra euripidiana e, sobretudo, em *As bacantes*, o descreve como um estrangeiro, o que enriquece a construção da personagem, em razão do mosaico de possibilidades que isso traz no desenvolvimento do poema trágico. O primeiro dos vetores identificados, nesse Dioniso, é a representação da fertilidade agreste, o que se denota pela simbologia da hera e da videira. Indefectivelmente associado à figura do vinho, que, por

sua vez, serve como instrumento e combustível para as necessárias alterações da consciência, através da embriaguez, Dioniso pode, de certa forma, ser lido como o deus que embaralha e mistura todas as coisas.

É sabido que o mito de Dioniso apresenta algumas variações, uma vez que as interações culturais conduziram, ao longo dos séculos, a uma rede complexa de transformações em suas narrativas, por meio das quais as variadas sociedades e nações revelaram seus impulsos na construção da alegoria, por meio da liberdade de individuação. Observa-se, inclusive, neste rol variado de versões, diferentes nomes atribuídos à mãe de Dioniso, como esclarece Robert Graves⁶⁰:

A mãe de Dioniso, filho de Zeus, recebe nomes variados: alguns dizem que teria sido Deméter, ou Io; há quem chame de Dione; outros de Perséfone, com quem Zeus copulou depois de assumir a forma de uma serpente; há ainda quem diga ter sido Lete. Mas a história mais difundida reza que Zeus, disfarçado de mortal, teve um caso de amor secreto com Sêmele (“lua”), filha do rei Cadmo de Tebas.

Todavia, o que se deve ter presente é que o mito retratado, mais do que em transcendência, revele, nas relações de imanência, os alicerces das edificações teológicas correlacionadas aos rituais dionisíacos. Uma dessas variações mitológicas que se revela, extremamente, útil para que se adentre *As bacantes* é a que tem em Sêmele a figura da mãe do filho de Zeus, Dioniso, aquele que nasceu duas vezes. Para tanto, far-se-á necessária uma pequena digressão aos antepassados maternos de Dioniso. Nesse viés mitológico, deve-se registrar o rapto de Europa, na costa de Tiro, por Zeus, transfigurado em um touro branco como a neve, notáveis barbelas e pequenos chifres que lembravam pedras preciosas, tendo levado a vítima para Creta, após seduzi-la com a sua beleza. Tendo chegado na costa de Gortina, em Creta, transformado em águia, violou Europa, e, posteriormente, tiveram três filhos; Minos, Radamentos e Sarpédon. Agenor, pai de Europa e um dos reis de Tiro, todavia, não restou inerte diante do rapto de sua filha, razão pela qual enviou seus filhos, Fênix, Cílix e Cadmo, em busca da irmã subtraída do seio familiar, determinando que não voltassem sem ela. Em sua jornada, os irmãos de Europa, que não sabiam para onde tinha partido o touro branco, tiveram que se dividir para prosseguirem em seu intento e, assim, fundaram diversas cidades ao longo do caminho.

Cadmo, no entanto, sob orientações e conselhos do Oráculo de Delfos, afasta-se de seu propósito inicial, que era o de encontrar sua irmã e, assim, funda a cidade de Tebas, fato este

⁶⁰ GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. v.1. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p.91.

que trará implicações diretas na compreensão do retorno de Dioniso, à referida cidade, em *As bacantes*.

Considerando que a fundação de Tebas (Cadmeia) por Cadmo ocorreu após a superação de inúmeros obstáculos, como o assassinato de uma serpente castaliana, que era consagrada a Marte, Cadmo foi condenado a servir Ares durante oito anos. Por fim, este veio a casar com a filha de Ares, Harmonia, com a qual teve um casamento profícuo e um reinado pleno e próspero, sendo que, juntos, o casal teve os seguintes filhos: Autônoe, Ino, Sêmele, Agave e Polidoro.

Sêmele, uma das filhas de Cadmo e Harmonia, segundo a versão mítica mais difundida tornou-se amante de Zeus, disfarçado de mortal. Ocorre que Zeus era casado com a ciumenta Hera, que, transfigurada na pessoa de Béroe, uma velha ama de Sêmele, sugeriu à jovem, que já se encontrava no sexto mês gestacional, que exigisse que seu misterioso amante lhe revelasse a verdadeira identidade e parasse de enganá-la. Sêmele aceitou o conselho da pseudo ama e confrontou Zeus, que, furioso, materializou-se sob a forma de raio e trovão, fulminando-a. Segundo essa vertente do mito, Hermes conseguiu salvar o bebê e o costurou na parte interna da coxa de Zeus, a fim de que os três meses finais da gestação se cumprissem. No tempo devido nasceu Dioniso, que ficou conhecido como aquele que é nascido duas vezes ou, ainda, a criança da posta dupla.

Após o nascimento de Dioniso, da coxa de Zeus, o menino foi entregue a Hermes que o repassou à irmã de Sêmele que, fatidicamente, veio a enlouquecer junto a seu marido, fazendo com que Hermes tivesse que buscar um novo lar para Dioniso. Partiu, assim, para um país distante, a fim de protegê-lo da fúria de Hera. É nessa terra distante que Dioniso passou a ser criado por ninfas e, já em sua juventude, descobriu a videira e seu uso. Contudo, Hera conseguiu encontrá-lo e o fez enlouquecer, tendo passado a vagar, por um longo período, até que, após ter sido curado por Cibele, passou a disseminar seu culto ao redor do mundo.

Observa-se, assim, a construção da trajetória de Dioniso, que, em *As bacantes*, de Eurípides, põe em prática o seu intento de fazer com que seu culto chegasse a Tebas, para onde partiu acompanhado de um cortejo, do qual faziam parte seguidores e seguidoras, como sátiros, ninfas e mônades, além de alguns animais silvestres. As bacantes eram seguidoras de Dioniso que se dedicavam a beber do vinho e a dançar, freneticamente, em êxtase místico, no rito iniciático dionisíaco.

Preliminarmente estabelecido na Trácia, no continente asiático, o culto a Dioniso conduzia ao êxtase coletivo, razão pela qual sofria forte resistência do rei Licurgo, a quem Dioniso “viu-se obrigado” a fazer enlouquecer. Posteriormente, partiu para a Índia e para a Grécia, fazendo enlouquecer aqueles que atravessassem seu caminho oferecendo resistência.

Foi, então, que aportou em Tebas, terra de seus antepassados de onde fora arrancado, ponto crucial para implementar o seu culto, visto que era um tebano de origem, filho de uma das filhas do fundador da cidade. É o que se evidencia logo na parte preambular de *As bacantes*, de Eurípides⁶¹:

Dioniso
 1 Deus filho de Zeus, chego à Tebas ctônia,
 Dioniso. Deu-me à luz Sêmele cádimia.
 O raio – Zeus – porta-fogo – fez-me o parto.
 Deus em mortal transfigurado, ache-me
 5 ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo.
 Avisto o memorial de minha mãe
 Relampejada junto ao paço. Escombros
 de sua morada esfumam como o fogo,
 ainda flâmeo, de Zeus, ultraje eterno
 10 de Hera contra Sêmele. Louvo a Cadmo:
 sagrou à filha o espaço não pisado,
 que circum-ocultei com verdes vinhas
 em cachos. Deixo Lídia e Frígia pluriláureas;
 plainos da Pérsia calcinados;
 15 Báctria emurada; a Média, terra gélida
 Arábia venturosa; pleniaberta
 Ao mar salino, a Ásia, onde, em tantas urbes
 De torres multilindas, grego e bárbaro
 compunham gigantesco aglomerado.
 20 Na Grécia, por aqui me introduzi.
 Fundei meu rito em coros dançarinos:
 um deus-demônio, ao homem manifesto.
 À terra dos tebanos vim primeiro[...]

Portanto, com a descendência divina negada por suas tias maternas, como se infere da análise do discurso preambular supracitado, Dioniso retorna ressentido e revoltado a Tebas, com o intuito de castigar aquilo que considera como a insolência de seus familiares que uma vez colocaram sob dúvida a palavra de Sêmele, sua mãe, ao optarem pela crença de que esta sustentara uma falsa narrativa ao afirmar ter sido amante de Zeus, bem como por terem acreditado que Sêmele fora fulminada por um raio por ter difundido aquilo que suas irmãs acreditavam ser uma inverdade.

Assim, ao retornar a sua terra natal, com o escopo de colocar em prática a vingança planejada contra as irmãs de Sêmele, suas tias, bem como para instalar seu culto em Tebas, Dioniso, com a força de um espírito vingativo, induziu as tias maternas e outras mulheres tebanas a ingressarem no ritual por meio do qual tais mulheres passaram a ser tomadas pelo delírio báquico, transformando-se, assim, em uma segunda geração de bacantes, diversa daquela formada por um coro de mulheres advinda do Oriente junto ao cortejo que acompanhou

⁶¹ EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.49-50.

Dioniso desde as terras asiáticas. E, com isso, esse segundo grupo de bacantes parte da cidade tebana rumo às montanhas, onde passa a celebrar o rito inicial dionisíaco.

Ocorre que a implantação do culto dionisíaco não se expandiu em terras tebanas livre de embaraços, uma vez que Penteu, neto de Cadmo e então rei de Tebas, recusava-se a aceitar o culto que Dioniso se empenhava em estabelecer na polis. Todavia, Dioniso enfrentou o descrente e furioso Penteu, ameaçando-o de sofrer uma punição exemplar, caso não se submetesse ao rito iniciático dionisíaco. Registre-se, que, para alcançar seu desiderato, lançando mão de uma de suas intervenções astuciosas, o Dioniso retratado por Eurípides, em *As bacantes*, surgiu em Tebas assumindo a forma humana de um sacerdote, o que fez com que, à visão de Penteu, quem surgia em Tebas era apenas a figura de um missionário do iminente culto dionisíaco.

Observe-se que, em regra, a tragédia grega traz, como símbolo, a máscara com a feição de espanto, representando a reação humana diante de algo terrível com que o herói trágico vem a se deparar na saga narrada pelo poema trágico. Entretanto, em *As bacantes*, a máscara utilizada por Dioniso é, ambigualmente, uma máscara sorridente. Frise-se, a propósito, que a descrição que é feita daquele Dioniso é o de um ser de cabelos longos, derme alva, por não estar bronzeado pelo sol, o que já o colocava em posição distinta a grande parte dos gregos de então, que eram, em regra, submetidos, aos trabalhos agrícolas a fim de prover seu sustento. Tal descrição é relevante na estrutura narrativa, uma vez que, diversamente dos outros homens, que adquiriram a tez mais escura, por labutarem sob o sol intenso da Grécia, Dioniso, por seu turno, apresentava uma pele demasiadamente clara, naquele contexto, o que remetia à suavidade, à delicadeza e uma certa nobreza, o que o tornava um deus que conduzia à pluralidade das figuras, não reproduzindo, necessariamente, a imagem do homem comum submetido ao trabalho árduo sob o sol escaldante. A ideia era mesmo essa, promover a confusão naqueles tebanos tão cheios de certeza e que outrora condenaram sua mãe, sem o benefício da dúvida.

Ressalte-se que a construção de sua persona, apresenta um mosaico de polos opostos: um nativo que se passa por um estrangeiro; um deus que se disfarça de humano; uma figura do gênero masculino, porém não restrito a esse, apresentando evidentes signos universais que rompem tais barreiras. Enfim, os ingredientes bem misturados a fim de proporcionarem a experiência sinestésica reveladora da embriaguez dos sentidos.

Com sua vingança posta em prática, o canto do coro das bacantes asiáticas originárias proporciona uma clara compreensão do transe dionisíaco, descrito na obra de Eurípides⁶²:

⁶² EURÍPIDES. *Op.cit.*, p.54-56.

Coro

[...]

No tenso bacanal,
sintonizam-no
ao suave sopro de flautas frígias,
e põem nas mãos de Reia-Mãe
trom
entre evoés a Baco!
130 Ensandecidos sátiros
Recebem da deusa mãe
O instrumento de coros trianuais,
para o dionísio regozijo!

135 É doce nas montanhas,
girando em velozes tíasos,
tombar na terra,
vestindo a nébria sagrada:
dar caça hircino-trágica
ao sangue capro –
gozo de carne crua!

Líder,

140 Em montes frios, lídios
ei-lo a correr, o Arconte
Rumor: Evoé!

No solo
flui o leite,
flui o vinho,
flui o néctar do mel.

145 Baco alça,
Fumo de incenso sírio,
A tocha flâmea,
deixa-a
inflamar-se de férula.

À corrida e à dança,
incita o coro errante,
excita-o com seus gritos,
150 lança no ar sinuosas tranças
À profusão de evoés, sobreclama:
“Bacantes, rápido!

Bacantes, rápido!

No luxo do áureo veio tmólio,
155 Celebrai Dioniso,
ao rumor barítono dos tímpanos,
alegrai com evoés o deus Evoé,
gritos em língua frígia,

160 enquanto, sonora, a flauta-loto
sagra, com seu rumor,
o rito lúdico,

165 de quem se adentre monte adentro.”
Potra que no prado salta
alegre
ao encalço da mãe,
perna avante, pés-velozes, eis
a Bacante.

Diante do exposto, infere-se que, a partir da narrativa das festas realizadas em honra ao deus Dioniso, a ideia de um teatro trágico cujo discurso reflete a existência do humano diante do divino e todo o elemento de caos que essa abordagem comporta. A partir de tal pressuposto, tem-se, então, a percepção do divino, ora como princípio de ordem, ora como a força pungente que adentra os domínios da esfera de vivência humana, modificando todas as coisas que encontra pelo caminho, tal como um tufão que avança pelo oceano rumo à terra, até então firme, do continente, implantando a desordem e o caos.

Não se deve olvidar, nessa esteira de raciocínio, que, diversamente do que se infere do sentido empírico do vocábulo “caos”, a conhecida Teoria do Caos, inicialmente proposta pelo meteorologista Edward Lorenz, sustenta a existência de um padrão de organização dentro da aparente causalidade de um fenômeno desorganizado. Portanto, assim como a Teoria do Caos busca explicações para fenômenos imprevisíveis, os quais muitas das vezes desafiam as próprias leis da matemática, Eurípides aponta-nos as subversões das ordens das coisas, como sói acontecer na trajetória dos personagens de *As bacantes*, modificações essas que, assim como na vida do espectador, resultarão em destinos melhores ou menos afortunados, conforme a atitude que cada ser humano adote diante das forças do imponderável.

Dessarte, por meio do drama trágico *As bacantes* a lição exposta, no pensamento Eurípides, aponta para a premente necessidade de o ser humano tomar posse da sua condição de criatura mortal, expandindo seus horizontes para uma realidade superior. Observe-se que, na Atenas de Eurípides destacava-se uma aristocracia, sob o aspecto sedutor da sofística e que também se contrapunha à religião tradicional.

Ao se transpor a lição apreendida desse viés da obra euripidiana para o mundo contemporâneo, acende-se um farol para a premência de o pensamento hodierno não se deixar guiar cegamente pela ideia que muitas vezes entorpece corações e mentes no sentido de se idolatrar, pura e exclusivamente, a razão em nome do poder, reduzindo-se, de tal forma a realidade ao campo do domínio do ser humano, com a exclusão de praticamente tudo o que não se encaixa sob o manto da racionalidade humana, sob o argumento de que tais situações pertencem ao campo da inexistência. Diante do que foi traçado, em *As bacantes*, há que se ponderar, à luz do exposto sobre religiosidade e pertencimento, que a espiritualidade é, sobretudo, um espírito hermenêutico, cuja função precípua deve atentar para a busca daquilo que transcende, de forma a contemplar o todo, privilegiando o seu caráter de experiência sobre a mera dogmática religiosa. Afinal, o ser humano é o resultado de um nó de relações, estando

o imponderável situado no plano da *panrelacionalidade*, proposto por Leonardo Boff⁶³, no qual estarão presentes a sinergia e a complementaridade, devendo o mistério ser não o limite do conhecimento, mas sim o ilimitado do conhecimento, que não é frio nem formal, mas carregado de emoção, de significados e de significantes.

Por fim, há que se pontuar que o Dioniso apresentado por Eurípides pode ser, ainda, analisado sob a ótica de alguns vieses interpretativos, como a da “*geração de maio de 1968*”, a “*visão hegeliana*”, bem como a noção de “duas felicidades e duas loucuras”.

De acordo com a primeira corrente interpretativa, conhecida, popularmente, como *geração de maio de 1968*, Dioniso encarnaria o aspecto festivo da existência, representado nos momentos de excesso e delírio da existência que, de tão lúdicos e alegres, constituiriam um momento de amável transgressão que conduziria a uma vida sem amarras, permitindo-se à satisfação dos mais variados desejos, inclusive os mais eróticos e secretos. Todavia, vozes como Luc Ferry⁶⁴ divergem de tal descrição, ao apontarem que:

Dioniso se comporta o menos possível como um herói simpático: ele canta sim, ele seduz, certamente, mas pela hipocrisia e pela mentira, praticando a traição, a delação, enfim, recorrendo a artifícios que, quando vistos de perto, nada tem a ver com o que os próprios defensores dessa interpretação pretendem valorizar: o excesso e a transgressão, sim, mas na alegria e no amor. Há muito excesso e transgressão em Dioniso, mas pouca alegria e amor.

O segundo viés interpretativo, acerca do deus Dioniso, advém da leitura da representação realizada por Hegel, a qual consiste em declarar que Dioniso representa, em essência, o que, no vocabulário hegeliano, particularmente, do momento da diferença (do *ser-aí*, na tríade *em si*, *ser-aí* e *para si*), correspondendo a ideia de necessidade de se conceder tempo à eternidade, diferença à eternidade cósmica inicial, vida ao equilíbrio perfeito das origens para poder integrar, em um terceiro tempo, essa alteridade. Tudo teria de ser expresso para ser, num terceiro tempo (o primeiro tempo é o da criação do cosmos), recuperado e reintegrado na harmonia geral. Daí o próprio lugar de Dioniso no Olimpo. Ao analisar tal assertiva, Luc Ferry⁶⁵ ressalta que tal construção deve ser enriquecida para que se possa ir mais longe, o que, segundo o autor deverá ser feito “em Vernant, pelo menos entre os intérpretes modernos, que encontramos as pistas de reflexão mais preciosas”.

⁶³ BOFF, Leonardo. *O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. 22.ed. Petrópolis: Vozes, 2010, p.42.

⁶⁴ FERRY, Luc. *Mitologia e Filosofia: o sentido dos grandes mitos gregos*. Tradução de Idalina Lopes. Petrópolis: Vozes, 2023, p.355.

⁶⁵ *Ibidem*, p.356.

A terceira corrente interpretativa supracitada, à qual adere Luc Ferry⁶⁶, sustenta, em primeiro lugar, que Dioniso reivindica, ordinariamente, uma alteridade, que na realidade seria uma alteridade central e não marginal, uma vez que, no panteão grego, ocuparia uma posição ambígua mais de semideus do que de deus, ainda que quisesse ser deus ampla e irrestritamente. Tal raciocínio nos conduz à percepção de que, mesmo no Olimpo, Dioniso representa a figura do Outro, sobrepondo fronteiras. E seria essa a sua segunda principal característica, destacada pela corrente de Vernant: Dioniso é aquele que, para além de seus truques de magia, torna, de certa forma, dementes todos aqueles a quem pretende metamorfosear, como se observa na segunda geração de bacantes a que se fez referência linhas acima. Ademais, segundo esta esteira de raciocínio, o vinho seria ambíguo, despertando forças de extrema selvageria, mas também atuaria como *pharmaco*, possibilitando o desaparecimento ou, ao menos, a amenização das mágoas. Ressalta, ainda, essa corrente de pensamento o fato de que tanto na embriaguez, quanto no delírio orgíaco, observam-se duas categorias: uma representada pela loucura boa, a das ménades, bacantes de primeira geração, fiéis ao deus Dioniso, mas também a loucura ruim, das irmãs de Sêmele, tornadas loucas por Dioniso, a título de punição, o que diferencia, claramente, a figura da possessão/felicidade das bacantes fiéis, da figura da possessão/castigo dos ímpios.

Por fim, mas não menos relevante é o contraponto nietzscheano. Segundo o autor alemão, a arte clássica grega, representada pela arte simples, cósmica, matemática e harmoniosa por excelência seria o modelo de arte, representado pela auto harmonização e pelo autocontrole, traduzidos nas expressões calmas e serenas das estátuas gregas, mas também representadas pela simplicidade geométrica que se expressam por meio da música clássica francesa, algumas vezes erigidas por Nietzsche a um posto superior ao ocupado pelo romantismo alemão. O fascínio exercido em Nietzsche pelo personagem Dioniso, no qual ele se reconheceria, é dessarte apontado por Luc Ferry:

Os dois momentos em que ele descreve em seu livro sobre o nascimento da tragédia, o apolíneo e o dionisiaco, são inseparáveis um do outro, ambos necessários à vida.⁶⁷ assim como não há cosmos sem caos, também não há eternidade sem o tempo, identidade sem diferença.

Diversamente do que se ressaltou acerca da interpretação hegeliana, não se observa na visão nietzscheana a reconciliação final. Tal fato conduz à constatação de que o mito de Dioniso é um forte aliado na construção do raciocínio acerca dos reflexos das construções míticas no mundo contemporâneo, falando-nos, com proximidade maior do que determinadas religiões, ao

⁶⁶ Ibidem, p.359.

⁶⁷ Ibidem, p.361.

destacar questões como a espiritualidade, em lugar de crença, em salvação humana em lugar de guerras em nome do ser supremo de cada fé.

4.4 O Reflexo de uma Imagem

Diversos são os pontos de intersecção entre a obra de Eurípides e os momentos contemporâneos da história nacional que testemunham o seu legado. Ressalte-se por oportuno que, ao contrário da herança que é indefinida, o legado⁶⁸ é definido. Assim como era apregoado no conceito romano clássico e, em especial, na definição que atravessou os séculos, cunhada por Modestino⁶⁹: *Legatum est donatio testamento relicta*, há que se compreender o legado específico deixado à humanidade, por meio das obras teatrais de Eurípides, que, como o reflexo de uma imagem projetada no espelho, possibilita que o ser humano contemporâneo a enxergue, interprete e continue a investigar os labirintos do humano para além da crítica formulada por Nietzsche ao estatuto valorativo dos poemas trágicos de Eurípides, sobretudo na atribuição ao poeta da responsabilidade pelo declínio da arte trágica, por meio de uma hiperbólica identificação entre Sócrates e Eurípides, defendida pelo filósofo alemão.

É inegável que cada período histórico (re)pensará o teatro produzido por Eurípides, a seu modo, refletindo filosófico-político-artisticamente as lições que emergem de suas tramas. Entretanto, como se infere da produção euripidiana, tais obras encontram-se longe de serem reputadas datadas, mantendo-se atualizadas ao longo do tempo, o que tem permitido o jogo de espelhos ainda aparentemente inesgotável nesse ainda limiar do século XXI. O teatro brasileiro também é objeto desse reflexo provocador de reflexões acerca da história político-social contemporânea, obtidas por meio de novas abordagens, releituras e montagens das obras que retratam os grandes conflitos humanos delineados nas tramas de Eurípides. Portanto, aqui se propõe uma visão do estatuto valorativo da obra de Eurípides para além da depreciação histórica que lhe foi impingida desde Aristóфанes, passando pelos irmãos Schlegel, até se consumir nas impiedosas marteladas nietzschianas, sobretudo no Livro XI de *O nascimento da tragédia*, no

⁶⁸ O *vocabulo* legado encontra-se empregado no sentido formal do termo, pois, como ressalta Caio Mario da Silva Pereira, In: *Instituições de direito civil: direito das sucessões, Rio de Janeiro: Forense, 2016*, p.265, “embora campeie certa indecisão no caracterizar e distinguir o legado, este não se confunde com herança, e o legatário com o herdeiro[...].A herança compreende a sucessão[...].in *universum*”, ao passo que o legado “incide necessariamente sobre uma coisa certa ou determinada, o que o caracteriza como uma sucessão a título singular[...].

⁶⁹ MODESTINO. *Digesto*. Livro 30. Título II, fr.36.

qual Nietzsche atribui destacado relevo ao que se convencionou denominar de *racionalização poética*⁷⁰. Dessarte, voltamos nossa análise para avante da tradicional linha interpretativa proposta por Nietzsche, oportunidade em que se proporá a compreensão do conteúdo tangível da obra de Eurípides que sobreviveu até o tempo presente.

Nessa esteira de raciocínio, em que se busca uma análise para além da crítica supracitada, observa-se que a (s) releitura (s) da obra euripidiana, em terras pátrias, serviram e ainda servem como instrumento de reflexão sócio-política, seja nos tortuosos tempos da ditadura civil-militar, com a Medeia-Joana, em *A gota d'água*, de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, inspirada na obra de Eurípides, seja no período de reabertura política, de que são exemplos as memoráveis montagens de *As bacantes* pelo Teatro Oficina, seja na recente crise sanitária, em que o teatro, primeiro alvo da crise sócio-político-econômica, desprezado por alguns setores da sociedade, em sede de resistência, viu-se forçado a sobreviver pela via do teatro-filme, como se infere da atuação do Grupo Galpão, que trouxe às plataformas digitais, a releitura de Medeia, por meio da releitura euripidiana formulada pela dramaturga Consuelo de Castro, cujo texto dialoga com o momento político então vivido no país. Por fim, mas não menos relevante, há que se citar as incursões literárias, como em *Minha vida de menina*, de Helena Horley, pseudônimo de Alice Dayrell Garcia Brant, através de uma Helena greco-brasileira, que parte de ficcionalização consciente de Helena pela jovem autora que viveu no interior das Minas Gerais do século XIX.

A forma como as personagens supracitadas, sobretudo as mulheres retratadas nas peças de Eurípides, autoriza uma aproximação da realidade da escrita trágica de Eurípides à realidade contemporânea. Ainda que a tragédia deva ser lida de maneira integrada ao contexto em que foi produzida, assim como sói acontecer com qualquer outra produção cultural, a criação de personagens extremamente humanos e, algumas vezes, revolucionários aponta para a premência de analisar a respectiva sobrevida no mundo contemporâneo. Tal premissa pode ser observada no que há de mais contemporâneo na história do tempo presente.

No limiar da Pandemia de COVID-19, com a crise sanitária deflagrada oficialmente no mês de março de 2020, o teatro viu-se imediata e brutalmente golpeado pelas consequências econômicas decorrentes do isolamento social necessariamente imposto à sociedade. A sobrevivência dos grupos artísticos e, em maior grau, daqueles “independentes” viu-se posta em xeque. Contudo, Medeia sobreviveu Seja pela via do teatro do teatro-filme, ou não, Eurípides fez-se presente na recente luta do mundo contemporâneo contra o inimigo invisível.

⁷⁰ Cf. BOCAUYUVA, Isabela. *Filosofia e arte na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Hexis, 2011, p.124.

A solução pandêmica para tal empreitada, através da releitura da Medeia, foi realizada, no ano de 2021, pela Cia. BR116, através do respectivo canal, na rede social YouTube⁷¹, tendo contado com a direção de Gabriel Fernandes e Bete Coelho, a partir do texto de Consuelo de Castro, o qual apresenta um evidente diálogo com o então momento vivido no país, trazendo à baila várias questões urgentes, sem abandonar a estrutura dorsal do drama trágico euripidiano, por meio de um Jasão, interpretado pelo ator Flávio Rocha, que troca a Medeia, protagonizada por Bete Coelho, pela jovem princesa Glauce, de Luiza Curvo, filha do rei Creonte, vivido por Roberto Audio., a fim de obter a benesse de um cargo de chefia no Exército. Ressalte-se, no entanto, a trama brasileira, da lavra de Consuelo de Castro, subverte o mito grego. Tal releitura de Medeia, realizada hibridamente, com um elenco compacto formado por apenas seis atores, e rodada em pouco mais de uma semana, com as tomadas internas realizadas em uma das salas da Oficina Cultural Oswald de Andrade, além das externas nos cenários formados pela natureza, nos arredores da cidade de São Paulo, que deram forma a este teatro-filme de resistência, afastando qualquer referência de época que prejudicasse a credibilidade da montagem. Criou-se, assim, uma montagem cine-teatral, na qual se destaca a assinatura do diretor Gabriel Fernandes que, além da formação na área de cinema, possui sólida experiência nas montagens teatrais de Eurípides, adquirida ao longo dos anos que integrou o Teatro Oficina, filmando as montagens da trupe de José Celso Martinez Correa.

A pujança da Medeia revisitada reveste-se de tamanha força mimética que *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, ao revitalizar o clássico euripidiano, faz com que, pelo viés da tragédia brasileira, a heroína-feiticeira vista a alma de Joana, mulher brasileira periférica. Ao identificarem e reconhecerem, na tradição da obra de Eurípides, o perene e a este agregarem os acontecimentos da realidade urbana contemporânea, sem se afastarem do arco dramático da história da mulher madura, que, na tragédia brasileira, em lugar de uma feiticeira dominadora das mais variadas alquimias, revela-se na pele de uma suburbana praticante de religião de matriz africana, inserida em conjunto habitacional popular, em uma comunidade periférica, na qual se destacam pobres, músicos e malandros, dentre os quais Jasão. O contraste social vivido por Creonte (proprietário dos imóveis onde vivem Joana/Medeia e seus vizinhos) e sua filha, Alma, seduz Jasão e nocauteia Joana/Medeia. Creonte e Alma se transfiguram das personagens originais de rei e princesa, para, respectivamente, as figuras do homem branco, cis, hétero, talhado em seus privilégios sociais e em doses de corrupção e avareza, bem como da jovem imersa em veleidades pequeno burguesas. A estrutura do coro, no drama trágico brasileiro, é

⁷¹ **MEDEIA POR CONSUELO DE CASTRO.** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iJL38NSOMQE>. Acessado em 27 de agosto de 2023.

mantida, seja pelas vizinhas e amigas de Joana, que contribuem para o desenrolar da história, com suas falas enquanto lavam roupa, seja com os amigos boêmios de Jasão que, igualmente impulsionam o fio do enredo, através de seus cantos.

Infere-se, portanto, que seja na Medeia de Consuelo de Castro, revisitada em tempos pandêmicos, seja na Joana/Medeia, de Chico Buarque e Paulo Pontes, o eu lírico feminino é posto em especial destaque, seja na presença de uma voz feminina potente em cena, seja na representação da mulher protagonista de sua vida, funcionando o texto teatral como o “tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”, como pontua Roland Barthes⁷². Observa-se, portanto, por meio das releituras, sob comentário, da Medeia de Eurípides, uma pujante expressão tradição revolucionária brasileira, ainda que em épocas distintas e com matizes diversos, mas ambas contrárias às noções de imobilidade social e denunciadoras do inconformismo quanto à disponibilidade ideológica de determinados setores integrantes da pequena burguesia, em especial, no texto de *Gota d'água* que não apenas traz à luz as necessidades de existência de instrumentos de expressão das classes, historicamente, subalternizadas como também aponta para a denúncia ao corte produzido pelos grupos sociais dominantes, que resultou em uma espécie de marginalidade abafada e que ora luta pela saída da indigência social e política.

O segundo movimento estético, identificado no Brasil contemporâneo, que, a partir de releituras consistentes da obra euripidiana, há que ser posto em relevo é aquele desenvolvido, ao longo de décadas pelo Teatro Oficina. A história do Teatro Oficina tem origem bem antes da profissionalização do projeto. O pontapé inicial fora dado, na realidade, no ano de 1958, por alguns estudantes de Direito, que formaram um grupo de teatro amador constituído por alunos do curso de Ciências Jurídicas do Largo de São Francisco, no município de São Paulo, dentre os quais se destacavam as figuras de Renato Borghi e de José Celso Martinez Corrêa. Posteriormente, no ano de 1961, o grupo tornou-se profissional. Diante dos turbulentos anos 1960, o grupo viu-se obrigado a driblar diversos obstáculos, que vão desde o endurecimento do regime autoritário civil-militar, iniciado no ano de 1964, passando por um incêndio que destruiu as estruturas do teatro, em 1966, mas que não o impediu de renascer das cinzas, até o exílio forçado do diretor na primeira metade dos anos 1970.

Com o decorrer do tempo, após o retorno de José Celso Martinez Corrêa ao Brasil, o Teatro Oficina, em 1981, passou a se chamar Oficina Uzya Uzona, tendo sido tombado pelo Condephaat como patrimônio histórico e cultural. Necessitando de reformas, as quais lhe trariam suas atuais configurações, as obras de reconstrução do espaço seguiram o arrojado

⁷² BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.68-69.

projeto elaborado por Lina Bo Bardi e Edson Elito. A intervenção arquitetônica resultou na demolição de todas as paredes internas e criou um misto de palco e passarela em toda a extensão do teatro. Na plateia, foram instaladas estruturas metálicas desmontáveis e mutáveis, pintadas de azul. Visualmente, tudo se mescla: preparação de atores, uma enorme caixa cênica limitada por suas paredes pesadas, compostas pelos grandes tijolos da construção original. Marco importante da ressignificação do teatro, o Oficina Uzyna Uzona buscou montar espetáculos que resultassem em uma síntese de autores e plateia, ruínas e o novo, construído e demolido, história e tecnologia’, sob o comando criterioso de José Celso Martinez Corrêa, em busca do conceito de TEAT(R)O, expressão gravada no piso de entrada, como arte que abraça o espectador. O espaço teatral veio a ser inaugurado no ano de 1992, não exatamente com o projeto arquitetônico inicial de Lina Bo Bardi e Edson Elito, mas ainda assim tínhamos pronto um dos edifícios teatrais mais autênticos já construídos no mundo. A essa altura José Celso Martinez Corrêa já possuía a consciência de seu papel de Dioniso contemporâneo ou, como preferimos dizer, o papel de atemporal Dioniso-José.

Foi nesse cenário que, em 1996, o Teatro Oficina apresentou uma das mais emblemáticas montagens de *As bacantes*, de Eurípidés, período em que o grupo estabeleceu os fundamentos da pesquisa acerca daquilo que convencionou denominar de “tragicomediorgia”, assim como o vínculo estético atrelado ao projeto “dionisista”, a partir do olhar livre de amarras de Zé Celso. A apresentação de *As bacantes* de maior repercussão, no entanto, não ocorreu na sede do grupo, na Rua Jaceguai, no Bixiga, no Centro de São Paulo, mas, sim, na versão montada, no então Armazém 1, na Praça Mauá, no centro do Centro do Rio de Janeiro, durante a apresentação sabatina do evento *Rio Cena Contemporânea*, em julho de 1996, quando as bacantes que corporificavam um ritual orgiástico da obra de Eurípidés desnudaram o cantor, compositor e escritor Caetano Veloso, sob os olhos atentos e de Zé Celso, elenco e público à cena em que uma das bacantes amamentava o artista, ainda que tenha desagradado a alguns setores mais conservadores da crítica teatral, como foi o caso de Maksen Luiz⁷³, que considerou o espetáculo apenas bom, aduzindo que:

O diretor quer que o espetáculo seja uma forma de provocação de “ressensibilização” da plateia para o jogo de cena, para dentro do qual quer trazer o espectador, algumas vezes de maneira bastante agressiva (basta ver a nudez imposta a Caetano Veloso na noite de sábado). O diretor tem o domínio absoluto sobre a construção desta versão longa e muitas vezes fulgurante, direta, quase sempre despidorada, violenta, e claramente destemida, de uma peça escrita 400 anos antes de Cristo e que se torna pretexto para um embate entre forças retrógradas (que o diretor identifica com vários segmentos da sociedade brasileira) e as libertárias (a sexualidade e as drogas). José

⁷³ LUIZ. Maksen. *Poética desesperada revelada no Patético*. In: Caderno B do Jornal do Brasil do dia 08.07.1996, acessado em 09.12.2023.

Celso estabelece esse confronto através de uma permanente provocação, numa mistura de opostos em que parece valer tudo[...]

Ressalte-se, entretanto, que, a despeito da crítica supracitada, há que se observar que na montagem de *As bacantes* (assim como nas demais peças dessa fase do Teatro Oficina), resta claro que o “teatro”, diversamente da arte ligada à representação, passa a ser trabalhado a partir da noção do “te-ato”, significando, a partir de então, uma arte que engloba tanto a representação quanto a apresentação. Na apresentação, vive-se a cena ao vivo, misturando os elementos da vida do ator com os das pessoas que se encontram na plateia naquele determinado momento. Permite-se, assim, que o personagem respire, posto que, para José Celso Martinez Corrêa, mais importante que o teatro da representação, é o te-ato, haja vista que a representação seria uma consequência do que o ator recebe da vida. Ademais, convém salientar, que José Celso identifica o público também como ator ou, melhor dizendo, para lançar mão de uma concepção do Oficina, como atuador, rejeitando-se a tradicional divisão entre palco e plateia. Desta forma, a proposta teatral do te-ato almeja a transformação da arte em vida e da vida em arte, procurando eliminar ao máximo qualquer espécie de barreira entre o público e os intérpretes. Portanto, a partir desse ponto de vista, a interação de Caetano Veloso com a bacante significou nada mais, nada menos que a transformação da arte em vida e da vida em arte, a partir do texto de Eurípidés.

Há que se pontuar, por fim, que ao lado da influência no teatro brasileiro, podem-se, ainda, ser identificadas as metamorfoses do mito de Helena de Troia no cinema nacional, por meio da adaptação da obra literária de Helena de Morley. É evidenciada, através dos tempos, desde os tempos homéricos até os cineastas contemporâneos, a relevância das adaptações de Helena, seja como cópia mimética da heroína mítica, seja como uma espécie de avatar de todas as mulheres, como representação daquilo que se convencionou denominar “condição feminina”. Todavia, seja qual for o caminho adotado, identifica-se o ponto convergente a incidência dos diversos tipos de julgamento em relação a Helena.

No que tange ao cinema brasileiro recente, duas obras se destacam quanto ao legado interpretativo acerca da Helena de Troia. A primeira delas, *Dois vezes com Helena*, da lavra de Mauro Farias, adaptada do conto homônimo escrito por Paulo Emílio S.Gomes, do ano de 1977. Tal como na obra de Eurípidés, a Helena, adaptada por Mauro Farias, baseia-se, como ressaltado por Maria Cecília de Miranda Coelho⁷⁴, em “revisão de um acontecimento à luz de uma revelação ulterior que modifica tudo”, em uma evidente referência à Helena e seu duplo

⁷⁴ NOGUEIRA COELHO, Maria Cecília de Miranda. *Helena de Troia: metamorfoses do mito*. IN: 2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP. São Paulo: Humanitas, 2007, p.142.

da versão euripidiana. Nessa adaptação cinematográfica da obra literária, tendo voltado ao Brasil, após uma jornada acadêmica em terras francesas, Polydoro reencontra o Alberto, seu mestre e grande amigo, que lhe convida para passar um final de semana na cidade de Campos do Jordão, onde lhe é apresentada Helena, com quem o professor é casado. Durante a estadia na casa de veraneio do casal, em razão de uma situação de emergência, Alberto precisa ausentar-se, deixando Polydoro na companhia de sua esposa, Helena. O jovem casal vive, então, três dias de uma intensa paixão, sendo que, no quarto dia, Helena pede para que Polydoro parta, uma vez que ela revelará a seu esposo que fora seduzida pelo jovem. Passados vinte e cinco anos, Polydoro reencontra o casal e descobre, por meio da própria Helena, que tudo não passara de um plano, por meio do qual Helena pôs-se a controlar os destinos alheios, tudo isso ambientado em um plano temporal em que se desenrolava a Segunda Guerra Mundial, uma explícita referência à Guerra de Troia também presente na tragédia de Eurípides.

A adaptação de Mauro Farias do conto de Paulo Emílio S.Gomes serve como paradigma para que se compreenda o interesse do autor pelo tema, que o faz dialogar com a clássica obra literária brasileira, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, a qual o próprio Paulo Emílio adaptara ao cinema, como roteirista, no ano de 1969, sob o título *Memória de Helena*, o qual contou com a direção de David Neves. O referido filme, algumas vezes interpretado, naquele período ditatorial vivido pelo povo brasileiro, como uma alegoria da morte, uma vez que o roteiro transformara a astuta protagonista da obra literária em uma jovem angustiada com fortes impulsos suicidas. A simbologia cinematográfica, apresentada no roteiro adaptado por Paulo Emílio S.Gomes, objetivando abordar um tema político que oprimia a nação é ressaltada por Maria Cecília de Miranda Coelho⁷⁵ que esclarece que “Paulo Emílio não seria o primeiro; lembremos de Sócrates, que escreve um elogio de Helena para, na verdade, tratar das relações entre as escolas filosóficas e a retórica do seu tempo”.

No que tange à relação de valores estabelecida entre o diário de Helena de Morley e a Helena de Troia, protagonista da tragédia euripidiana, há que se pontuar que, a partir do momento em que a autora da obra literária, Alice Daurell, assume o pseudônimo de Helena (de Morley) e para a figura paterna a quem tanto idolatrava o pseudônimo de Alexandre, resta evidenciada a referência direta à cultura grega da antiguidade. Nesse viés, Maria Cecília de Miranda Coelho⁷⁶ acrescenta que

⁷⁵ Ibidem, p.142-143.

⁷⁶ Ibidem, p.143.

Paulo Emílio soube notar, a meu ver, a presença desse par tão famoso. Acrescente-se, ainda, que Paulo Emílio ajudou Paulo Sarraceni a levar para o cinema, em filme de 1967, a história de Capitu que, com Helena compartilhava um olhar tão poderoso. Aliás, Machado de Assis parece ter-se dedicado a metamorfosear a figura de Helena em vários momentos. Lembremo-nos [...] de seu romance homônimo, que, a meu ver, é uma releitura de Helena de Eurípides [...].

São essas, pois, exemplificações contundentes de metamorfoses do mito de Helena, presentes, tanto no teatro, quanto na literatura e no cinema pátrios, a partir da tragédia de Eurípides que legou ao mundo e que, por meio de releituras, destacando-se aquelas por nós identificadas na arte brasileira, permitiu-se a transformação do material advindo da matriz grega por meio de olhares que ressignificaram os textos e as imagens do passado a fim de que, por meio da circularidade do mito e de sua plasticidade, pudessem ainda servir como instrumentos para interpretação e elucidação dos pontos nodais que ainda afligem o mundo contemporâneo, desatando e reatando os laços humanos que precisam ser revisitados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia de Eurípides, como de regra, representa o olhar do cidadão ao mito. Tal cidadão da Hélade encontra-se em um cenário dominado por grandes conturbações cívicas. Historicamente, é sabido o peso do coletivo à época de Clístenes, o ateniense, o qual, já no século V a.C., torna-se o principal articulador da isonomia grega. Isto se dá diante de uma tensão instaurada entre a Politeia democrática ou isonômica e a solidariedade familiar dos clãs antigos presentes nos textos trágicos e desponta, com pujança, não apenas na tragédia, mas nas grandes decisões do Conselho dos Quinhentos, instituição cívica que, a despeito do debate argumentativo, é, obviamente, liderada pelos que bem sabem, o que significa dizer, pelos aristocratas, pelos ricos comerciantes e por todos aqueles que podiam pagar por uma educação que lhes apresentasse as melhores ferramentas para participar de um combate lógico sofisticado e efetivamente persuasivo. Tanto a retórica, quanto a política estão, nesse cenário, atreladas à poética, o que pode parecer, de certa forma incompreensível, se partirmos da noção de “literatura” como área específica da linguagem ficcional, como sói acontecer com o drama trágico, por exemplo, afastando-a da política.

Diante da Acrópole de Atenas, surge a forma de arte dramática responsável, há mais de 2.500 anos, pela propagação de valores estéticos e criativos à humanidade. Assim, com este teatro helênico, oriundo das tradições relativas aos rituais de sacrifício, dança e culto, observa-se seu ápice nos festivais dionisiacos da Grécia homérica. Tal fato resta evidente, a partir do instante em que se observa o fato de que o vocábulo *tragédia* em sua raiz: *tragos* = bode (trago + aoidé = canto do bode), em um claro apontamento aos ritos presentes nas antigas comunidades helênicas, nas quais animais de tal espécie eram sacrificados em homenagem aos deuses daquela sociedade.

Na Atenas, em torno do ano 550 a.C., surge, então, o teatro grego como estrutura construída para apresentação, em especial, das celebrações em homenagem ao deus Dioniso, divindade ligada às festas, ao vinho e à fertilidade. Nessas ocasiões, ocorriam festejos com duração de aproximadamente uma semana, em que os participantes bebiam, cantavam e dançavam, mergulhados na embriaguez que lhes permitia e proporcionava a transfiguração onírica, que, por sua vez, caminhava em direção à mais perfeita forma de arte que é o teatro.

Os três principais tragediógrafos do período áureo das *Dionísias*, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, apresentavam suas peças, ou melhor, um conjunto de obras, em um amplo teatro construído sob a forma de semicírculo e meticulosamente planejados para inibir possíveis problemas relativos à visibilidade e à iluminação. As *Dionísias* e outros vários festivais teatrais

que eram realizados na Grécia Antiga contribuíram, de forma eficaz, para a evolução qualitativa da história teatral. Há que se pontuar, ademais, que de tais festivais que eram produzidos durante dias inteiros, eram também integrante de um ritual religioso e ficava às expensas do Estado o custeio das entradas para os cidadãos que não possuíam capacidade econômica para participar de tal evento. Além disso, também era atribuída ao Estado a remuneração dos atores que faziam parte dos espetáculos.

Como sói acontecer com obras produzidas na Antiguidade, muito se perdeu, tendo chegado ao mundo contemporâneo apenas parte das obras dos tragediógrafos. Considerando a riqueza dos poemas trágicos, encenados a partir de centenas de obras escritas e representadas no período áureo do teatro grego, infelizmente, apenas cerca de três dezenas dessas relíquias restaram preservadas. Todavia, é de clareza solar a mensagem crítica por elas apresentada acerca da situação político-social da sociedade ateniense. Portanto, para além do aspecto da relevância literária em relação aos ritos teatrais, por meio da qual tais povos entravam em contato seja com o canto lírico de luto, seja com os ensinamentos religiosos e cívicos, Ésquilo, Sócrates e Eurípides reproduziram, de forma magistral, em suas peças as relações com os mitos gregos, ainda que cada um dos referidos autores, tenha percorrido um caminho próprio para descrever o trágico, mas sempre partindo da análise do fundo mítico que serviu como base para a escritura de suas tragédias. Ademais, havia também a presença de comediógrafos, como Aristófanes (o único comediógrafo do qual foram preservadas peças em sua íntegra), nos referidos festivais. Por razões ainda obscuras (talvez pela formação tardia do gênero), sabe-se que as comédias foram incorporadas aos festivais apenas por volta de 487 a.C., cerca de 50 anos depois da criação das Grandes Dionísias. Diversamente do que ocorria nas tragédias, nas comédias (as quais tratavam, em regra, do dia a dia da sociedade grega), o herói não possuía o apoio do coro, tendo de conquistá-lo.

Dessarte, o Teatro Grego representa uma forma de diálogo com a pólis. Era arte, entretenimento, religiosidade, mas também se configurava como uma ferramenta pedagógica, por meio da qual os dramaturgos equacionavam os problemas fundamentais da pólis, objetivando o alcance de soluções para tais equações. Era a tradição que se tinha de atribuir à poesia a função pedagógica. Não se deve reler ingenuamente o período clássico e olvidar que, naquela sociedade, moral e política caminhavam de mãos dadas e, algumas vezes, a penetração da política no teatro grego poderia buscar novas interpretações do material mitológico, alusões a eventos e personalidades e composição de peças e cenas com alegorias de acontecimentos coevos. Assim o fez Eurípides. Entretanto, resta evidente que tal posicionamento, caso não apontasse para uma função política complementar do espetáculo que não ilustrasse a ideologia

oficial dos governantes da pólis, sob o manto de sua função cívica, poderia resultar em prejuízos ao dramaturgo. Pelo que se observa, Eurípides pagou pelo preço de sua ousadia, seja pelas duras críticas recebidas, já na Antiguidade, de comediógrafos, como Aristófanes, seja, mais tarde, como destinatário do impiedoso martelo nietzschiano, mas, sobretudo, pela incompreensão de seu tempo, haja vista terem suas peças vencido apenas três concursos dramáticos.

Se, por um lado, atenta-se para a viabilidade de estabelecimento de um liame entre a obra de Eurípides e a de Górgias, de outro giro, a correlação entre o poeta trágico e os sofistas, comumente apontada pela doutrina especializada no tema, apresenta-se umbilicalmente ligada com a abordagem que Friedrich Nietzsche desenvolve em *O nascimento da tragédia*, assim como é de grande relevância a referência que é feita aos irmãos Schlegel, dois renomados pensadores pertencentes ao romantismo alemão, que classificavam Eurípides como um tragediógrafo cuja obra se empenhava em revelar a decadência do trágico, quando comparada aos trabalhos dos outros dois grandes expoentes do poema trágico, Ésquilo e Sófocles. O instrumento de acusação imputado a Eurípides por Nietzsche, parte da premissa que o poeta levava a retórica aos palcos, afastando-se, de tal forma, do aspecto mais puro e fundante da tragédia.

A questão se adensa e se mostra, por vezes ambígua, ao se observar, mais detidamente, as críticas e os elogios formulados por Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, uma vez que, ao mesmo passo em que demonstra verdadeiro estado de beligerância no que tange a uma suposta socratização de Eurípides, acusando-o, contundentemente, de haver assassinado a tragédia, Nietzsche, igualmente, admite a admiração que nutre pela peça euripídiana *As bacantes*, obra que lhe propiciara aportes fundamentais para desenvolver suas teses acerca do dionisíaco e do apolíneo. Entretanto, os holofotes da doutrina especializada sempre foram mais generosos sobre os ataques de Nietzsche dirigidos a Eurípides, no que diz respeito às acusações à inserção do racionalismo e da retórica no poema trágico, instrumentos esses que teriam servido como fontes disseminadoras das ideias de Sócrates, o que seria, para Nietzsche, uma espécie de sofista camuflado sob a tez de um filósofo.

Reside, portanto, em tal leitura de Nietzsche acerca de Eurípides, o argumento de que, por meio da apresentação do racionalismo socrático no teatro euripídiano, salvo a exceção feita à peça *As bacantes*. Segundo tal raciocínio, Eurípides teria percorrido um caminho que se afastara do trágico rumara em direção à filosofia. Provavelmente, muito tributárias à grandiosidade do filósofo Nietzsche que tais ideias reverberaram no meio filosófico e influenciaram pensadores de relevo a investigá-las, como Harris e Cornford, dentre outros

grandes pensadores, grande parte desses pertencentes à escola de Cambridge que abriu um flanco de possibilidades interpretativas acerca do argumento.

Diante de tal movimento interpretativo, há que se apontar para uma atitude revisionista sobre o tema, especialmente nos aspectos atrelados aos nomes e às coisas (*onoma* e *pragma*), bem como para uma ressignificação daquilo que até então era concebido como pensamento sofisticado, o que vem sendo colocado em prática, em especial, a partir dos anos 1970, período a partir do qual a abordagem sobre tal argumento começou a se afastar da visão simplista em relação aos sofistas como um grupo unívoco e uníssono, mas como pertencentes a um movimento repleto de variadas camadas, constituídas pelo mosaico de ideias produzidas pelo vasto elenco de autores que integravam o movimento sofisticado. A obra de Eurípides aparenta testemunhar uma época na qual os sofistas buscavam as soluções para os problemas da condição humana. Em sua *Medeia*, afloram questões inerentes à ética individual diante das hesitações que dilaceram o espírito humano, dentre outros temas, tais como o sofrimento e a infelicidade produzidos pelas guerras, como se observa tanto em *Hécuba*, como em *As troianas*.

Infere-se, ademais, das obras de Eurípides preservadas que, estruturalmente, a organização que parte de um prólogo, geralmente iniciado por um monólogo de caráter informativo, através do qual o enredo é apresentado, bem como o local da cena, a genealogia dos personagens e o ágon, além de um discurso do mensageiro e das canções corais e monódias que formam um derramamento lírico solo, libertando-se dos limites da orquestra e invadindo por completo o teatro. Tendo Atenas, em regra, como objeto de exaltação, sendo caracterizada como local ameno e acolhedor, recebedor dos cidadãos e demais pessoas comuns da pólis, sejam reis, políticos, soldados, estrangeiros ou escravos. Ademais, nesse microcosmos, Eurípides apresentava a participação do feminino na pólis ateniense, seja por meio de lamentos, de reivindicações ou de ameaças diretas a quem e a que lhes oprimisse.

A exaltação da figura feminina, elaborada por Eurípides, foi apresentada para além dos limites domésticos. Ela adentrava a praça pública. Em certas ocasiões, como sói acontecer com *Medeia*, tal força feminina chega a abordar a exposição para a morte. Se em variadas passagens de sua obra, como ocorre em *Helena*, Eurípides apresentou um retrato do comportamento humano movido pelas paixões e da causalidade divina, sem que isso também se fizesse de forma crítica e denunciativa, por outro viés, a estrutura narrativa de *Medeia*, em momento algum, oculta a imagem precursora e a originalidade de suas motivações. *Medeia* transgredia o código moral normalmente aceito, em sua sociedade, que impunha à condição feminina a submissão, insurgindo-se contra a própria ideia da maternidade, no ápice de sua vingança em relação à Jasão que a trocaram pela jovem princesa, filha de Creonte, matando não apenas a futura esposa

e o futuro sogro de seu marido, mas também levando a cabo a vida dos próprios filhos que tivera com Jasão a fim de lhe impor sofrimento maior do que aquele que lhe fora causado pelos seu então marido.

A questão moral pendular do retrato feminino delineado por Eurípides, que abarca questões como as da opressão e violência doméstica, das vítimas de guerra e da idealização de um modelo feminino, materializam vozes de mulheres que podem, invariavelmente, soar como inúmeras angústias contemporâneas, o que se infere em *Medeia*, que, ainda hoje, repercute na *práxis* jurídica dos tribunais, em especial nas Varas de Família e nos Juizados de Violência Doméstica, como já apontado, o que conduz ao afastamento da pecha de misógino, algumas vezes atribuída a Eurípides. Porém, também se identifica em outras peças, como *Íon*, a construção de uma personagem feminina vítima de violência, narrada sob a perspectiva de Creúsa, esposa de Xuto, que sofrera abusos sexuais por Apolo, antes do casamento com seu esposo, o que lhe fizera desenvolver motivos de censura em relação ao deus de Delfos. Destacase, portanto, mais uma incursão de Eurípides sobre a temática que conduz à denúncia da violência sexual que golpeia sobretudo mães, esposas e filhas. Grito esse também entoado pelas mulheres de Troia, em *Hécuba*, que revoltadas, por meio de seus lamentos aflitos e, de certa forma, sonhadores. Todavia, esse mesmo Eurípides, nos teatros da pólis ateniense, apresenta, em *Hécuba*, por meio das falas de Taltíbio, como contraponto na figura de Polixena, mulher modelo de guerreiros, quem em muito se afasta do estereótipo “belo, recatado e do lar”.

Dessarte, em dramas trágicos que transitam entre o éter e o Hades, por meio de tramas da vida cotidiana, envolvendo infâmias, pequenez, vingança e crimes motivados por cobiça pelo poder e pela riqueza, Eurípides apresentou-se escandalosamente inovador para a moral de sua época. Ademais, seus recursos de cena surpreendiam não apenas os espectadores, mas também os homens de teatro de seu tempo. No entanto, apesar e para além de suas imagens cênicas, por vezes, recheadas de aparatos técnicos ou, em determinadas ocasiões degradadas, Eurípides erigiu ao debate público temas sensíveis insertos na instabilidade da sociedade ateniense, como as tensões entre gêneros, bem como a dificuldade de se lidar com a alteridade, no que tange aos estrangeiros. Assim como devem atuar, no contexto social que o cerca (o que, hodiernamente, é praticamente o mundo globalizado), tanto o simples cidadão atento e sutil, quanto o intelectual informado, Eurípides problematizou a crise de valores que as dinâmicas da “evolução” histórica provoca no meio social.

Portanto, em relação à tentativa de redução da arte de Eurípides por Nietzsche, objetivando uniformizá-la aos seus próprios princípios teóricos e à sua visão filosófica, deve-se pontuar que aquilo que Nietzsche ataca em Eurípides não deve e não pode ser imputado ao

poeta trágico, o qual, como se pode observar representou um expoente paradigmático de uma fase histórica, em que proliferaram cambiamentos significativos no que tange à forma artística de apropriação do mito, o que indefectivelmente conduziu Eurípides a um afastamento do papel imputado à tradição, o que possibilitou, dessa fora, o desenvolvimento de seu gênio artístico, redimensionando o universo mítico e inserindo os conflitos humanos com a pontiaguda radicalidade que se apresentou insuportável ao próprio Nietzsche, que, ao mirar tal espelho, atribuiu a culpa de seu espanto ao poeta trágico que, de forma revolucionária, expressou a análise crítica de seu meio social, refletindo a crise do espírito de seu tempo, através daquilo que sabia fazer de melhor, a sua arte, para além do classicismo e da crítica nietzschiana.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. 2.ed. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BELL, Catherine. *Ritual theory, ritual practice*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V.Zurawski, J.Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6.ed.São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BOFF, Leonardo. *O despertar da águia: o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. 22.ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*.13. ed. Petrópolis: Vozes, 2021.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Função estética da luz*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- COLEÇÃO OS PENSADORES. NIETZSCHE, Friedrich. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- COMMELIM, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- DELEUZE, Giles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa; Ovídio Abreu Filho. São Paulo: N1-Edições, 2018.
- DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DIAS, Rosa. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009
- DICIONÁRIO NIETZSCHE. Ed. Responsável Scarlet Martoon. Verbete *Trágico (das Tragische)*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- EURÍPIDES. *As bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FEAGIN, SUSAN. *A tragédia*. In: Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte. Organizado por Peter Kivy. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2000.
- FERRY, Luc. *Mitologia e Filosofia: o sentido dos grandes mitos gregos*. Tradução de Idalina Lopes. Petrópolis: Vozes, 2023.
- GÓRGIAS, L. *Elogio de Helena*. In: CASSIM, B. O efeito Sofístico. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2001.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. v.1. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HELIODORA, Bárbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa – instituto Antônio Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KERFERD, G B. *O Movimento Sofista*. Traduzido por Margarida Oliva. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

LOURENÇO, Frederico. *Grécia revisitada: ensaios sobre a cultura grega*. São Paulo: Carambaia, 2022.

LUIZ, Masken . *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LUIZ. Maksen. *Poética desesperada revelada no Patético*. In: Caderno B do Jornal do Brasil do dia 08.07.1996, acessado em 09.12.2023.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989.

MEDEIA POR CONSUELO DE CASTRO. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iJL38NSOMQE>. Acessado em 27 de agosto de 2023.

MENEZES NETO, Nelson de Aguiar. *A poética da mimesis e a composição dos diálogos platônicos: uma introdução à leitura dos diálogos de Platão*. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.

MODESTINO. *Digesto*. Livro 30. Título II, fr.36.

NERO, Cyro del. *Cenografia: uma breve visita*. São Paulo: Claridade, 2010.

NIETZSCHE. Friedrich. *Ecce hommo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE. Friedrich. *O drama musical grego*. In: *A visão dionisiaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos Santos de Souza. Revisão da tradução de Marco Casanova. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

NIETZSCHE. Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J.Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE. Friedrich. *Sócrates e a tragédia*. In: *A visão dionisiaca do mundo e outros textos da juventude*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Maria Cristina dos

- Santos de Souza. Revisão da tradução de Marco Casanova. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- NOGUEIRA COELHO, Maria Cecília de Miranda. Helena de Troia: metamorfoses do mito. IN: 2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP. São Paulo: Humanitas, 2007.
- NOYAMA, Samon, *Estética e filosofia da arte*. Curitiba: Intersaberes, 2016.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e organização de J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- PLATÃO. *A República*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo. EDIPRO, 2012.
- PLATÃO. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Editora da Universidade do Pará, 2002.
- POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes: o dramaturgo da cidade justa*. São Paulo; Giostri, 2019.
- RIBEIRO, LUIS FELIPE BELLINTANI. *Gorgias e Eurípides, em torno de Helena e do trágico*. In: Anais de Filosofia Clássica (On line), v.10, p.p.51/ n.19/63, 2016.
<<https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/4140/4023>>. Acessado em 23 de agosto de 2023.
- RINNE, Olga. *Medeia: a redenção do feminino sombrio como símbolo de dignidade e sabedoria*. Tradução de Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e a origem do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SUAREZ, Rosana. *Nietzsche: a arte em o nascimento da tragédia*. In: Os filósofos e a Arte. Organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- THIERCY, Pascal. *Tragédias gregas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- TORRANO, Jaa. *Cronologia das representações*. In: EURIPIDES. Teatro Completo I: O ciclope, Alceste, Medeia. São Paulo: Editora 34, 2022.
- VIEIRA, Trajano. *Nota Preliminar*. In: Eurípides. *Medeia*. Ed.Bilingue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2019.
- WILLAMOWITZ-MÖLLENDORFF, Ulrich. *Filologia do futuro! – primeira parte*. In: Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia. Introdução e organização de Roberto Machado. Tradução e notas de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.