Do gesto ao silêncio: Ésquilo e a herança trágica

JOSÉ PEDRO SERRA
Universidade de Lisboa

Palavras há que têm um destino imperial. Forjadas na visão de grandes enigmas, acompanhando o pensamento no rasgar de novos caminhos e possibilidades, tais palavras alimentam-se das vicissitudes semânticas e renovam-se, esbatendo antigos contornos e reerguendo-se com novos perfis e diferentes intencionalidades. Seguir o seu rasto luminoso é colher os frutos de um tempo maduro e aceitar parte importante da nossa história; é, em sentido próprio, fazer obra de cultura. Tragédia, τραγῳδία em grego, pertence sem dúvida a esta categoria de palavras. Remetendo etimologicamente para um sugestivo, mas não menos enigmático, canto do bode, o termo "tragédia" cobre um vasto leque de ressonâncias, intelectuais e afectivas, de acordo com a rica herança que arrasta. Mau grado o seu significado um pouco difuso, consequência da impossibilidade de o dominar e petrificar conceptualmente, o uso deste termo sugere sempre algo de decisivo, algo particularmente vinculado ao mais profundo e ao mais autêntico da nossa fragilidade e vulnerabilidade. Gostaria, na minha intervenção, de reflectir sobre dois momentos deste longo ciclo da tragédia; primeiro, sobre o momento fundante, momento em que se estabelecem os contornos da visão trágica do mundo e da vida; depois, sobre o modo como nos surge hoje o rosto da tragédia. Quando aludo ao momento fundante da tragédia, não me refiro à nebulosa e complexa questão da origem da tragédia; refiro-me, sim, ao modo claro e primeiro como ela se ergue e determina no teatro de Ésquilo. Quando aludo ao rosto contemporâneo da tragédia pretendo designar algum traço marcante do modo como o trágico hoje se nos apresenta e ainda qualquer possível metamorfose imposta à herança do passado. Vejamos então como se arquitecta a cosmovisão trágica no teatro de Ésquilo.

Maria Fernanda Brasete (coord.), *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico* (Aveiro 2001) 39-49

Independentemente da maneira como os efeitos patéticos vão sendo preparados pelo desenvolvimento da acção, esta baseia-se em algumas noções ou questões centrais a partir das quais o trágico, isto é, a visão trágica do homem, do mundo e da vida se vai estruturando. Em outro lugar designei esses núcleos por *categorias trágicas*. Entendo por categorias trágicas as diversas noções mediante as quais o trágico se expressa, ou, por outras palavras, os modos mais genéricos de dizer o trágico.[1] As categorias trágicas, apesar de se poderem relacionar entre si, são autónomas porque apresentam diferentes pontos de vista do *trágico*, e são primeiras porque são as formulações mais genéricas desses pontos de vista. No teatro de Ésquilo, o conflito, a culpa, a relação destino/liberdade constituem a abertura, os pontos de vista mediante os quais o trágico se diz, se revela e se molda, e por isso podemos considerá-los *categorias trágicas*. Para ilustrar as minhas afirmações, evoquemos alguns dos episódios dramatizados na obra de Ésquilo. Trágicos são o conflito de Pelasgo ou o dilema de Agamémnon. Apanhado de surpresa por uma situação que lhe chega do exterior e contra a qual nada pode - a prudência ou o mérito de uma sábia conduta não permitem evitá-la - o rei dos Argivos não pode escapar ao conflito que sobre ele se abate: ou protege as Danaides, dando seguimento aos preceitos de Zeus protector dos suplicantes, e arrasta a cidade para uma terrível luta com os Egípcios, ou poupa a cidade a uma luta sangrenta - a última coisa de que ela precisa - e entrega as filhas de Dánao à violência que os filhos de Egipto lhe querem impor, falhando assim aos deveres para com Zeus ἀφίκτωρ. Pelasgo encontra-se dividido entre duas possibilidades opostas que lhe exigem determinações contrárias. Embora não inteiramente coincidente, mas em todo o caso análoga é a situação em que Agamémnon, na tragédia com o mesmo nome, se encontra. A fórmula βαρεῖα μὲν (...) βαρεῖα δέ, com que se iniciam, no párodo, os versos que descrevem o dilema do filho de Atreu, mostram que o rei está cativo de uma situação insolúvel e inevitavelmente dolorosa. Pesada é a sorte se, para obter os ventos favoráveis que o empurrarão para Tróia, dilacerar a sua filha Ifigénia, manchando as suas mãos paternas nas correntes de sangue da vítima imolada; mas sorte semelhantemente pesada é, para

[1] Retomo aqui, como ponto de partida, o que afirmei em *Pensar o trágico — Categorias da tragédia grega*, Dissertação de Doutoramento em Cultura Clássica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, particularmente 139--143.

poupar a sua filha, a alegria de sua casa, falhar ao vínculo que o liga, não tanto aos companheiros de armas, mas a Zeus Hospitaleiro[2] que o envia, tal Erínia vingadora, contra Alexandre. Este retrato de um universo fracturado, repleto de contradições, dilacerado pela oposição irreconciliável e inultrapassável de forças ou de princípios é um retrato identificador do trágico e que, por isso, bem se adequa à tragédia. Não é, porém, apenas na descrição das dissenções e dos conflitos que o trágico se oferece ao entendimento. A resolução dos mesmos, na conjugação, harmoniosa ou não, entre o gesto humano e as forças superiores que a determinam, sejam os deuses, ou o destino, ou a constrangedora ἀνάγκη revelam também um campo fértil onde o trágico se acolhe e se desenvolve. Assim, *trágico* é também o modo como em Pelasgo e em Agamémnon, para voltar aos exemplos citados, iniciativa humana e fatalidade, liberdade e destino se relacionam; *trágico*, em sentido próprio, é ainda o modo como, em *Os Sete contra Tebas*, as decisões de Etéocles, quaisquer que sejam as motivações, se combinam com a fatalidade, combinação da qual resulta a inexorável orientação dos acontecimentos para o cumprimento da prenunciada e amaldiçoada luta fratricida. E neste contexto, centrado o δρᾶμα nestas polaridades, assente nestas obsessivas tensões, recorta-se ainda, mais ou menos ambiguamente, o *trágico* perfil de uma culpa essencial, sinal de uma ὕβρις ou de uma ἄτη, culpa transgressora e perturbadora da ordem do cosmo e, por isso, desencadeadora de grandes sofrimentos. É exemplo disto o desmedido comportamento de Xerxes que, para passar o Helesponto, ultrapassando assim as fronteiras da Ásia, lançou, como um jugo, uma estrada de mil pregos sobre o pescoço do mar. Conflito, liberdade/destino, culpa são, pois, categorias trágicas, esses modos primeiros de dizer o trágico sobre os quais se funda o edifício da tragédia. E a sua pertinência não se verifica apenas no teatro de Ésquilo, mas na obra dos outros tragediógrafos que retomarão, por vezes exaustivamente, os referidos temas.

Mas qual o significado mais profundo disto? Que outras ilações podemos retirar destes factos? Se exceptuarmos a noção de conflito, tal como a caracterizámos, que parece emergir directamente do horizonte da tragédia, destino e culpa são noções anteriores à tragédia, presentes desde logo em Homero e Hesíodo. Destino abundantemente anunciado é-o certamente o

[2] Esta ligação a Zeus deve ser sublinhada. Sem este vínculo, a tragicidade do dilema de Agamémnon dilui-se.

destino de Aquiles na *Ilíada*. Claramente expresso pelo próprio filho de Peleu no canto I (v.352) - "Mãe já que me criaste para uma curta vida" -, reafirmado por Tétis no mesmo canto (vv. 414-418) - "Ai, meu filho, para que te criei eu, que terrível geração! Quem dera que tu ficasses ao pé das naus, sem lágrimas e sem penas, pois que breve é o teu destino, e de curta duração! E agora segues caminho para uma morte pronta, desgraçado, mais que todos."[3] - o destino de Aquiles, que sobre ele fatalmente fará descer o grande sono de bronze, ocupa um lugar proeminente no desenvolvimento da narrativa, da Patrocleia ao canto XXIV. É sobre esta aguçada e obsessiva consciência da morte, como se a um apelo, a uma vocação última respondesse, que Aquiles realiza a sua ἀρετή, desenhando-se a si próprio em nobres e gloriosos gestos. Por tudo isto, sobretudo por este inadiável encontro com a morte, tal dança ritualizada, tem a *Ilíada* o sabor, a tonalidade de um longo aceno de despedida, umas vezes, mais raras, suave e melancólico, outras vezes, mais frequentes, colérico e violento. Quem negaria dimensão trágica à sorte de Aquiles? E, contudo, a *Ilíada* não explora todas as possibilidades trágicas que o destino do filho de Peleu oferece. Resulta isto da natureza irreflectida do comportamento de Aquiles; digo irreflectida não no sentido de insensato ou imprudente, mas em sentido estrito, isto é, um comportamento que não se reflecte, que não se observa distanciadamente, que não se retoma na perplexidade do seu próprio agir. Aquiles, no entusiasmo épico que o lança na acção, está totalmente colado ao acto que realiza. Como um relâmpago ou uma fonte de água que jorra do cume da montanha, esquecidos de outra coisa que não seja o seu próprio acontecer, Aquiles esgota-se na realização do seu destino. A sua dimensão épica silenciou a recuada e perplexa consciência da sua dimensão trágica. Para que se mostre como uma personagem plenamente trágica falta ao filho de Peleu o eco *trágico* do seu gesto *épico*.[4]

---

[3] Cito a tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra 1995).

[4] Por vezes, esta dimensão trágica ganha corpo e "ameaça" tornar-se dominante, como, por exemplo, no canto XVIII (vv. 314ss), quando Aquiles, gemendo e chorando, mãos colocadas sobre o peito morto do seu amigo Pátroclo, reflecte sobre a sua incapacidade e impotência para proteger o filho de Menécio; ou quando no canto XXIV (vv. 476ss) percebe a universalidade da dor e da fragilidade humana a partir da recordação da sorte do seu próprio pai. Em ambos os casos, porém, ora a cólera desmedida, ora a melancolia apaziguadora com que termina a *Ilíada*, voltam a velar e a esbater o vigor e as "possibilidades trágicas" do destino de Aquiles.

Se a tragédia se dá no demorado regresso da consciência a si própria, numa consciência que se observa agindo, no seio de determinações que não domina e só parcialmente conhece, é porque a tragédia anuncia uma crise e coincide com ela. Crise não significa aqui decadência: significa perplexidade, exame radical, momento de revelação de uma nova inteligibilidade do homem e do mundo. Por isso não é a tragédia sinónimo de fatalidade, ou queda, ou destruição, ou morte. Dela tudo isto pode emanar, como frequentemente ocorre, mas pode também emanar o seu contrário, a unificação harmoniosa de toda a realidade, como por vezes também ocorre.[5]

A crise representada na tragédia, e dita mediante as referidas categorias trágicas, traduz-se, pois, numa consciência perplexa, como quem se vê caminhando sobre abismos profundos, mas não confusa uma vez que perguntas e inquietações são clara e nitidamente formuladas. O rosto mais evidente dessa crise tem uma natureza ética. Ao distinguir-se do destino, ao separar a sua acção, a sua iniciativa, do poder dos deuses, ao distinguir-se da ordem da necessidade, da ἀνάγκη, com ela coincidindo coresponsavelmente ou até opondo-se a ela, o herói trágico está demarcando um horizonte que é sua pertença, que lhe é próprio, horizonte autónomo onde inscreve a *sua* acção, a *sua* liberdade, diríamos hoje, a sua história e a sua cultura. A sua autonomia, porém, é ainda parcial, uma aurora, uma promessa, uma luta. Herdeira legítima da epopeia, a tragédia revela-nos um homem no persistente esforço de se afirmar como tal, livremente, mas consciente de que o mundo está repleto de δαίμονες, de deuses que o dominam, de uma ἀνάγκη que o constrange. Por um lado o homem pensa-se livre, por outro lado preso e determinado, por um lado senhor de si, por outro lado escravo das estrelas. É nesta cisão, nesta crise que o homem se encontra. Acresce a isto que a pretendida autonomia se esboça ambígua e arriscadamente. Nesta tensão entre o que vem de si e em si se origina e o que vem de fora, o homem decide e age de acordo com um conhecimento sempre limitado dos factos. A limitação do conhecimento e deficiente apreciação e avaliação das circunstâncias que dela resulta tornam-se o terreno fértil para os diversos logros, os diversos equívocos, as diversas ἁμαρτίαι. Entrámos assim no reino da ironia trágica. Por isto me parece que o binómio conhecimento/ignorância faz parte das categorias trágicas. Édipo é

[5] Veja-se o caso exemplar de *As Euménides*.

certamente o exemplo que melhor e mais completamente ilustra as afirmações anteriores. No *Agamémnon*, porém, a tragédia do conhecimento está já nitidamente presente mediante o subtil contraste entre o mais velho dos Atridas e Cassandra. Regressado vencedor e glorioso da guerra de Tróia, homem poderoso entre os poderosos, Agamémnon prepara-se para entrar no palácio onde o espera, sem que ele o possa supor, uma morte vergonhosa. Ele, o herói de Tróia, morrerá enquanto se banha, enredado e às mãos de uma mulher, a sua mulher, em conivência com o amante. Mas Cassandra, a frágil princesa agora escravizada, sabe e vê, e vê tão claramente que no homicídio que agora se projecta fareja, retrocedendo, os antigos crimes da casa de Atreu. Cassandra sabe, mas o seu saber é estéril e ineficaz, obra de Apolo por ela se ter recusado aos seus desejos amorosos. O deus não lhe retirou o dom da profecia, mas retirou-lhe a credibilidade, esterilizando-o. Agamémnon pode mas não sabe, Cassandra sabe, mas não pode. Este, creio, é o universo da tragédia. Ésquilo não nos desenha um universo concordante e uno, inteligivelmente ordenado e pacífico, sem contradições nem fissuras, mas, ao contrário, um universo fracturado, atravessado por indomáveis aporias, ferido pelo mistério do sofrimento imerecido, rasgado por dissenções, erros e crimes colhidos no engano dos mais belos propósitos, por ignorância ou ambiguidade da acção. É desta perplexa visão, oferecida como uma fatalidade ao coração inteligente do homem, que se ergue o trágico, como crise e abertura, seja para uma visão terrível e abismal do homem, seja para uma realização outra, superior, de uma mais funda vocação humana.

A dimensão ética da tragédia, todavia, é inseparável do que poderíamos chamar a dimensão ontológica. De há muito que vem sendo sucessivamente reafirmada a importância política da tragédia, o seu decisivo enraizamento na *polis*. Encontramos, efectivamente, no teatro de Ésquilo sinais evidentes do processo de consolidação da cidade e por conseguinte dessa dramática transferência do direito de sangue para o direito comunitário, da justiça familiar para a justiça dos tribunais, da autoridade do clã para a autoridade do estado. Para a nossa questão, no entanto, importa realçar que a procura de uma nova mas boa ordem, de uma *eunomia* - o que coloca Ésquilo na esteira de Sólon, ou, mais longinquamente, de Hesíodo - se insere na procura mais alargada de uma ordem, de um λόγος que tudo governa e com o qual o homem, sabiamente, pretende *con-formar-se*. É o mesmo λόγος que está

presente na harmonia política, na boa conduta e justa medida - de que os Persas são pedagogicamente a imagem invertida -, na ordem reguladora dos fenómenos da natureza e ainda no próprio pensamento que os pensa. A busca desse λόγος, dessa ordem, marca o momento perturbador e decisivo da emergência da razão. O mito é agora provocatoriamente questionado e à explicação e inteligibilidade míticas sucede-se uma outra inteligibilidade fundada na razão. Este é, como afirmou Vernant, o momento histórico da tragédia.[6] Talvez, por isso, possamos compreender melhor a causa pela qual o filão criativo da tragédia grega, mau grado a continuidade das representações, se extingue com o virar do século V a.C.. Resta acrescentar que, vista a partir desta perspectiva, a crítica de Platão à tragédia não representa propriamente um antagonismo, pois não se situa em um mesmo plano, representa sim, uma superação.[7] A dialéctica platónica, com a implícita referência à Ideia de Bem, assegura a unidade harmoniosa de toda a realidade. Diga-se também que nunca a tragédia nos tragediógrafos se apresentou como uma filosofia, mas sim, repito-o, como uma crise. E nem mesmo na *Poética* de Aristóteles existe qualquer coisa de semelhante à construção de uma "metafísica trágica". Estes são, pois, alguns aspectos relevantes do legado de Ésquilo.

E como recebemos nós esta herança? Como nos surge hoje a tragédia? As respostas a estas difíceis questões têm algo de paradoxal. Georges Steiner mostrou em *The death of tragedy* que a tragédia enquanto género literário, expresso daquela forma inventada pelos gregos, morreu. O poema dramático, de linguagem nobre e elevada, alternando episódios e estásimos, não tem hoje o auditório e a ressonância que teve na antiga Grécia. Mudaram as condições sociais e políticas, mudou o contexto cultural e não se arriscaria muito se se dissesse que hoje o género literário triunfante é o romance. Mas se a tragédia morreu enquanto específica forma literária criada pelos gregos, o espírito da tragédia não morreu, nem no sentimento, nem na ideia. O século XX assistiu a

---

[6] Ver J.-P. Vernant/P. Vidal-Naquet, *Mythe & tragédie en Grèce ancienne* (Paris 1982), particularmente 11-17.

[7] Voltando ao célebre texto da alegoria da caverna, dir-se-ia que a tragédia corresponde à situação plasticamente indefinível em que o prisioneiro nem está dentro, nem está fora da caverna; esta ali, num crepúsculo, entre luz e trevas. Para ele não há nem o conforto e a vã glória das "ilusões cavernosas", nem a luminosidade ígnea da contemplação das Ideias.

um poderosíssimo regresso do trágico de tal forma que constitui ele um dos traços identificadores da nossa época. Mas como surge este regresso, esta convocatória? Que forma assume? O moderno renascimento do trágico está indelevelmente ligado ao pensamento de Nietzsche. Ninguém melhor do que ele o verbalizou e o moldou, reinventando a tragédia. O modo como esta se apresenta associa-se à grande notícia que marca o final do século XIX: o anúncio da morte de Deus. Recordo a imagem do insensato (assim é o título do fragmento 125 da *Gaia ciência*) que, lanterna na mão em pleno dia, gritava na praça pública: "Procuro Deus! Procuro Deus!" E cito o texto de Nietzsche[8]: "Para onde foi Deus" exclamou, "é o que lhes vou dizer. Matámo-lo,... vocês e eu! Somos nós, nós todos, que somos os seus assassinos! mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu esponja para apagar o horizonte inteiro? Que fizemos quando desprendemos a corrente que ligava esta terra ao sol? Para onde vai ela agora? Para onde vamos nós próprios? Longe de todos os sóis? Não estaremos incessantemente a cair? Para diante, para trás, para o lado, para todos os lados? Haverá ainda um acima, um abaixo? Não estaremos errando através de um vazio infinito? Não sentiremos na face o sopro de vazio? Não fará mais frio? Não aparecem sempre noites, cada vez mais noites? Não será preciso acender candeeiros logo de manhã?". Mas o que significa a morte de Deus? Como bem mostrou Heidegger[9], a morte de Deus não é uma questão de fé, nem uma questão privada, é uma fatalidade, o culminar de um processo histórico; a morte de Deus é simultaneamente a morte do princípio de inteligibilidade, que outorga realidade aos seres e orienta o homem na vida, dando-lhe um sentido e uma finalidade, como é também, na interpretação nietzscheana, a denúncia do nihilismo começado por Sócrates e Eurípides e ratificado pelo cristianismo. A morte de Deus significa, pois, a morte cultural da Ideia de Bem e da dialéctica platónicas, tal como há pouco as evoquei como momento de superação da tragédia.

Deste acto criminoso, para retomar a imagem de Nietzsche, resulta uma crise, uma tremenda crise, análoga à crise manifestada na tragédia grega, mas

---

[8] Nietzsche, *Werke*, Ed. Karl Sclehta (München 1982), Vol II, 127. A tradução portuguesa é de Alfredo Margarido, Nietzsche, *A Gaia Ciência* (Lisboa 1967), 145.

[9] Martin Heidegger, "Le mot de Nietzsche "Dieu est mort", *in Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de Wolfgang Brokmeier (Paris 1962), 253-322. Sobre a "morte de Deus" ver José Pedro Serra, "O anúncio da morte de Deus", *in Falar de Deus Hoje* (Lisboa 1992), 65-75.

vista a partir do caminho inverso. Na tragédia grega encontramos, como referi, a crise da emergência da razão, na modernidade encontramos a crise de uma razão extenuada, esgotada, fragilizada pela denúncia que dela e dos seus embustes fizeram, não só Nietzsche, mas também Marx e Freud, apenas para citar nomes determinantes na formação da consciência moderna. A tragédia grega está a Oriente, a tragédia contemporânea a Ocidente.

A seu modo também Nietzsche quis superar esta crise. A proposta de transmutação de todos os valores a partir da Vontade de Poder, que está para além do Bem e do Mal, ou a paradigmática formulação Diónisos *versus* Cristo, vida trágica *versus* vida cristã, marcam o sentido e a orientação dessa tentativa de superação. Pela primeira vez, creio, estamos perante uma *filosofia trágica.* Num curioso fragmento da *Vontade de Poder*, pode ler-se: "Fui eu que descobri o trágico"; até os gregos o desconheceram.[10]

A literatura, os autores dramáticos, foram naturalmente influenciados por este processo. A extinção da tragédia como específico género literário, claramente determinado, provocou uma "dispersão do trágico", o que torna difícil, senão impossível, apreendê-lo na pluralidade das suas feições. Trágica é a morte de uma época e de uma classe social dramatizadas mediante o conflito e os jogos de sedução que se estabelecem entre um mordomo e uma rapariga, filha de um conde, tal como surge em *Menina Júlia* de Strindberg. Trágico pode ser também *Mãe Coragem* de Brecht, no desperdício[11] do abandonado e inútil gesto de uma mãe que vê morrer os filhos, acumularem-se as angústias e os sofrimentos, sem que nada aprenda com a lição da história, resignando-se, por isso, à fatalidade habitual da guerra. Trágicos podem ainda ser, e são-no certamente, a *Morte de um caixeiro viajante* ou *O jardim das Cerejeiras*. Mas a expressão mais característica e mais intensa do trágico contemporâneo, expressão nova que impôs uma metamorfose à herança do passado, é outra. Encontra-se ela no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo, nesse sentimento que um nada consome tudo, um tudo que não é mais que um outro nada. Tal é o retrato desenhado em *À espera de Godot* de Beckett. Aí, um deserto imenso acompanha cada palavra, como se a envolvesse em negras sombras, permanecendo apenas um rasto mal apagado de uma desencantada

[10] Citado em Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* (Paris 1977), 12.

[11] A expressão "tragédia do desperdício" é de Steiner. Cf. Georges Steiner, *The death of tragedy* (London 1982), 341.

linguagem incapaz de dizer a vida e a alma. O vagabundo, que todos nós somos, é a imagem do desenraizamento quase absoluto, do apagamento do tempo e da memória, da enferma solidão, enfim, do esvaziamento quase total. Este é um aspecto original do trágico contemporâneo. Há crimes, logros, desgraças e triunfos em Agamémnon, em Édipo e em Cassandra; há dores, ódios, remorsos, dúvidas e fatalidades em Hamlet ou no dilacerado manto do Lei Lear, mas o destino, terrível ou magnífico, que a cada um coube em sorte pode ser dito, é dito confiadamente e é percebido e vivido como tal. O homem faz-se na linguagem que o diz. Em *À espera de Godot*, o homem está privado de dizer a sua dor porque ela não é acessível à linguagem. Na margem dos murmúrios pronunciados, reina um pesado silêncio onde tudo se volatilizou. O largo gesto de Ésquilo esbateu-se, tornou-se vaga voz e silêncio denso. Estamos perante uma tragédia da linguagem.

Aqui chegámos, aqui nos encontramos, e como mostra o nosso tempo, não é fácil daqui sairmos. Mas se o *dizer* a tragédia, ainda que por murmúrios, significa já uma forma de atacarmos o que nos dói e dessa forma procurar vencer a dor, estou certo de que, qualquer que seja o caminho que percorramos - e esse seria um tema para uma outra reflexão - será sempre no sentido de negar à morte e ao nada a última palavra, a derradeira sentença.

Do gesto ao silêncio: Ésquilo e a herança trágica

* * * * * * * * * *

Resumo: Este artigo visa reflectir sobre o significado e a relação que se estabelece entre o momento criativo e fundador da tragédia (particularmente a de Ésquilo) e o perfil do seu ressurgimento contemporâneo, paralelo à reinvenção do trágico por F. Nietzsche.

Palavras-chave: Tragédia; trágico; Ésquilo; Nietzsche.

Abstract: This paper intends to reflect upon the significance and the relationship between the founding creative moment of tragedy (Aeschylus's, n particular) and the resurgent contemporary profile of tragedy that has taken shape since the reinvention of the tragic by F. Nietzsche.

Keywords: tragedy, tragic, Aeschylus, Nietzsche.

Resumen: En este artículo se pretende realizar una reflexión sobre el significado y la relación que se establece entre el momento creativo y fundador de la tragedia (en particular la de Esquilo) y el perfil de su resurgimiento contemporáneo, paralelo a la reinvención de lo trágico por F. Nietzsche.

Palabras clave: tragedia, trágico, Esquilo, Nietzsche.

Résumé: Cet article prétend constituer une réflexion sur la signification et sur la relation qui s'établit entre le moment créatif et fondateur de la tragédie (et, plus précisément, celle d'Eschyle) et le profil de sa réapparition contemporaine, à la lumière de la réinvention du tragique par F. Nietzsche.

Mots-clé: tragédie; tragique; Eschyle; Nietzsche.