

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

NOS TRAÇOS DE ANTÍGONA: CORPORIFICANDO O TRÁGICO DE SÓFOCLES EM DANÇA

Caio Picarelli

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.16195>

Submetido em: 2026-05-19

Postado em: 2026-05-20 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

NOS TRAÇOS DE ANTÍGONA: CORPORIFICANDO O TRÁGICO DE SÓFOCLES EM DANÇA

Caio Picarelli Figueiredo Edmundo*

Resumo: Através de Antígona, de Sófocles, o artigo apresentará uma narrativa poético-ensaística e reflexões alicerçadas no conceito de Trágico, desenvolvido por Friedrich Nietzsche em sua obra *O Nascimento da Tragédia*, e sobre o corpo em *Assim Falou Zaratustra*. O intento do entrecruzamento poético-filosófico da escrita é exercitar, a partir de Antígona, a elaboração de uma carnificação fértil para a criação do projeto performativo *Antígona: vertendo lágrima em dança*, em desenvolvimento pela Companhia Vestígio de Dança. Pode Nietzsche instaurar um campo de experiência? O artigo propõe a possibilidade de transformar filosofia em labor corporal, como uma filosofia da carne.

Palavras-chave: Nietzsche; Trágico; Corpo; Dança; Antígona.

GÊNESE, OU O PRIMEIRO CHORO DE QUEM NASCE

Optou-se por empregar plurais no gênero feminino como exercício de escrita que busca a equanimidade de gênero. A língua portuguesa, em sua variante brasileira, oferece um repertório linguístico suficientemente diverso para naturalizar essa escolha — razão pela qual as situações serão tratadas no feminino ao longo do texto, com expressões como "as bailarinas", "todas nós" e construções afins. Contudo, evidencia-se que toda tradução e citação será respeitada.

Informo também que haverá certo vocabulário oriundo da área das Artes e da Dança. Esta *Gênese* serve também como mapa de aproximação com alguns nomes e conceitos. Para auxiliar maior aterramento nas definições de gestos e movimentos, utilizar-se-á o *Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento* desenvolvido pelo bailarino, diretor, coreógrafo e pensador húngaro Rudolf Laban (1879-1958) e sistematizado por sua colaboradora e pupila, a bailarina, fisioterapeuta e arteterapeuta alemã Irmgard Bartenieff (1900-1981).

O Sistema Laban/Bartenieff percebe com ênfase quatro categorias para analisar o movimento: *Corpo* (o que move); *Esforço* (como move); *Forma* (porque move); *Espaço* (onde move). Estas

* Caio Picarelli é Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, bolsa Capes), onde cursa a Licenciatura em Filosofia sob orientação da profa. dra. Vânia Azeredo Dutra. Artista-docente-pesquisador membro do Grupo de Pesquisa Grupo de Estudos Nietzsche (GEN); Práticas Performativas Contemporâneas (UNIRIO/UFRJ/CNPq) e Laboratório Artes do Movimento (LABAM/UNIRIO/CNPq). Professor da Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ) e do Centro Universitário Celso Lisboa (UCL). Bailarino e Diretor da Companhia Vestígio de Dança. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9757-4235>
Correio eletrônico: caiopicarelli@edu.unirio.br

quatro categorias apresentam certas especificidades e, sempre que mencionadas, estarão devidamente apresentadas no rodapé – aliado de leitura das páginas que seguirão.

A questão filosófica que o artigo busca ruminar é: como dar carne à filosofia de Friedrich Nietzsche a partir da tragédia Antígona onde os pensamentos se transformam em ação e metamorfose no mundo?

Ao se tratar da Dança, é importante pontuar que o que se define em *dança* aqui é sob a lente da *Dança Butô*, objeto de investigação de quem vos escreve. Mas o que é o Butô? Tudo se inicia com o bailarino, coreógrafo e diretor Tatsumi Hijikata (1928–1986).

Nascido Kunio Yoneyama, na região de Akita, norte do Japão, foi o fundador da dança Butô. Sua trajetória foi profundamente marcada pelas condições climáticas hostis de sua infância camponesa — o vento e a lama — e pela tragédia familiar da Segunda Guerra Mundial. Ao mudar-se para Tóquio em 1952, Hijikata viveu às margens da sociedade, convivendo com a pobreza e a criminalidade, experiências que, somadas à influência de autores de contracultura como Jean Genet e Yukio Mishima, moldaram suas inquietações artísticas.

O Butô, ou *Ankoku Butô* (Dança das Trevas), foi inaugurado oficialmente em 1959 com a performance *Cores Proibidas* (*Kinjiki*), marcando uma ruptura estética radical com as danças modernas e estruturas cênicas padronizadas da época. Diferente das formas tradicionais, o Butô de Hijikata não busca a beleza formal ou a técnica polida, mas define-se como uma *dança criminosa* que expõe a violência, as sombras e o grotesco humano. É uma operação que visa exibir a esterilidade contra a sociedade produtiva, abarcando tabus como o crime, a homossexualidade e rituais.

O cerne do Butô atravessa conceitos como *Corpo-Carne* em oposição ao *Corpo Social*¹. O Corpo Social é descrito como domesticado, mecanizado e oprimido pelas estruturas capitalistas, políticas e morais que visam a produção e a subserviência.

Em contraste, o Butô busca o Corpo-Carne: existência de vísceras, em constante metamorfose e revolta, que rompe com os hábitos culturais e a identidade individual. Para Hijikata, a bailarina deve esvaziar-se como um receptáculo para ser preenchida por outras forças, sacrificando o ego e a forma humana idealizada para reencontrar uma existência crua e livre das amarras impostas por sistemas de poder. O Butô é, portanto, não apenas uma estética, mas um projeto artístico-político de libertação da carne através da crise e da desconstrução.

¹ A definição de Corpo Social trabalhada aqui, é: “Uma sociedade que existe sob o poder de um Estado, na faceta que for, passa pelo processo que Foucault (2017, p.150) chama de administração dos corpos, gestão da vida e governamentalidade, posteriormente, chamado de biopoder. Esse controle se dá por interesses diretos ligados a fatores políticos e econômicos que transformam todas as potências da carne em instrumentos de faturação e subserviência aos poderes do Estado e reafirmação de castas sociais.” (Picarelli, 2019, p. 75).

Preambulo feito, aponto que o intento é criar uma aproximação entre a arte do movimento e a filosofia – com ênfase na postulada pelo filólogo e filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) – tendo como mediadora a tragédia *Antígona* de Sófocles.

O que é pleiteado de modo algum é a proposta de um ineditismo ou da afirmativa de que não existe nenhuma aproximação entre Arte e Filosofia, muito pelo contrário: é a afirmação de que apesar da íntima relação de ambas as áreas, o que se propõe é carnificar a filosofia de Nietzsche com um experimento cênico-performativo guiado pelas palavras de Sófocles, na crença de que é possível se relacionar com a filosofia de Nietzsche como uma feitura do corpo e, a partir disto, engajar a experiência estética em expressões éticas, poéticas e políticas.

O que seria carnificar? Para apontar esta definição é necessário, antes de tudo, evidenciar que conceito de *corpo* será trabalhado neste texto. O que é *Corpo*? De acordo com o dicionário *Aurélio* (verbete corpo), é “a estrutura física de um organismo vivo (especialmente o homem e o animal), englobando suas funções fisiológicas”. Essa é uma questão levantada não apenas na área das Artes, mas também das Ciências Biológicas, Ciências Humanas, entre outras.

Para além de uma amálgama de células constantemente em movimento, como propõe a definição do dicionário, o *Corpo* é uma existência porosa aos atravessamentos da vida que, a partir da pura experiência de existir, se abre (ou não) às influências dos ambientes externos e internos.

Em alinhavo com o legado de Bento Spinoza², evoco a memória de Nietzsche que faz ecoar um fabulado Zarathustra nos dizeres de que “atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, está um poderoso mestre, um desconhecido sábio – que se chama Si-mesmo. Em teu corpo mora ele, teu corpo é ele” (*ZA/ZA I, Dos Desprezadores do Corpo*, KSA 4.41).

Enquanto artista-docente-pesquisador da área da dança e do movimento, afino-me mais com reflexões instauradoras de um corpo em pé de igualdade com as potências da mente que, ao entregar-se às experiências vivificadas com o cosmos, transformam-se em *carne*.

Logo, *carnificar* nada mais é do que os estados metamórficos que mobilizam as experiências da vida de modo a desautomatizar a relação com o mundo e criar constantes experimentações com os saberes apreendidos pelo movimento de existir. Carnificar a filosofia de Nietzsche passa a ser prática rigorosa de experimentar suas reflexões no e com o mundo – com tudo que o habita, seja humano ou inumano, afinal “como fenômeno estético, a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos

² Aponta-se as contribuições de Bento Spinoza (1632-1677) e sua sugestão que o corpo é autônomo e caminhante equânime da mente nas relações com a vida. O corpo, tal como a mente, produz saberes e conhecimentos, mas a partir da experimentação sensível e prática diante da vida. O que pode o corpo? em seu livro *Ética*, dirá que “o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo (...) pode e o que não pode fazer” (Spinoza, 2018, p. 101).

são dados o olhar e a mão, e sobretudo, a boa consciência para fazer de nós mesmos um fenômeno como esse” (GC/FW 107, KSA 3.465).

Ao longo desta viagem, abordarei no *Prólogo, ou diálogo de dois Nietzsches*: uma reflexão entrecruzada entre o jovem de 27 anos e seu *Nascimento da Tragédia* (1872), trazendo um trágico que pleiteia afirmar a vida; e um Nietzsche inundado de mobilizações internas, já cansado e voraz, com seu *Assim Falou Zarathustra* (1883).

O *Episódio Primeiro* cria pistas entre o motivo que levou a presença de *Antígona* como poética motriz de movimento. Há a crença de que o *Trágico* mobiliza potências capazes de reafirmar a vida a partir do movimento dançado.

No *Episódio Segundo*, apresentar-se-á uma dança de palavras que entremeiem a jornada heroica e trágica de Antígona como carnificação contemporânea para o sustento e reafirmação da vida com estímulos de Nietzsche. Pode Antígona dançar? Que movimentos suscitam a contemporaneidade que há na narrativa da filha de Édipo? Que encantamentos surgem ao trazê-la para o campo da dança e das artes do movimento?

O *Episódio Terceiro* apresenta as estratégias pedagógicas que fizeram da filosofia, corpo e carne: a insurgência da Companhia Vestígio de Dança que assume como compromisso o debruçar-se exclusivamente no Trágico e nas Tragédias como *ethos* de criação e experimentação das sensibilidades do mundo em movimento e que desvela a abertura de seus processos na apresentação performativa *Antígona, vertendo lágrimas em dança*.

Finalizando, o *Êxodo* apresenta, em forma de poesia, parte das reflexões que foram geradas a partir da dança: filosofia fecundada, gestada e parida a partir da dança. Aponto com ânimo a presença de *Estásimos* entre cada Episódio. Eles servirão como momentos intervalares de digestão das palavras com ações a serem realizadas pela leitora antes de prosseguir com a leitura.

PRÓLOGO, OU UMA REFLEXÃO SOBRE DOIS NIETZSCHES

Mergulhar no pensamento de Friedrich Nietzsche não é uma tarefa para espíritos apaziguados. Exige uma disposição para a vertigem e coragem para encarar a vida não através das lentes assépticas da moral, mas através da carne. Para criar uma possibilidade de aproximação a essa filosofia, precisamos fazer uma travessia: partir das reflexões do jovem filólogo que buscou na Grécia Antiga a justificação estética para a vida em *O nascimento da tragédia* (1872), até chegarmos à figura profética e solitária que anuncia a afirmação radical e imanente da matéria em *Assim falou Zarathustra* (1883).

É o percurso de um labor que começa buscando um *consolo metafísico*, e termina por estilhá-lo completamente em nome da vida terrena. Quando nos debruçamos sobre *O nascimento da tragédia*, compreendemos que a arte não é um simples adorno civilizatório, mas uma força motriz que torna a existência suportável. Nietzsche estabelece que o desenvolvimento da arte está intimamente ligado a dois impulsos fundamentais da natureza: o apolíneo e o dionisíaco.

Apolo é a deidade da forma, da luz, do limite e do sonho. É a força plástica que cria a *bela aparência*, que nos protege do caos através do *principium individuationis* (o princípio de individuação). É a sabedoria que exige medida e autoconhecimento. Dionísio, em contrapartida, é a energia da embriaguez, do excesso e da música não figurada. Sob o feitiço dionisíaco, uma pessoa é aniquilada, as fronteiras entre humanidade e a natureza desmoronam e o sujeito se esvanece em um completo auto-esquecimento, fundindo-se novamente com o Uno-primordial.

O trágico, enquanto invenção da Grécia Antiga, não é a constatação lúgubre de que a vida é sofrimento. Os gregos conheciam muito bem os horrores da existência. Conheciam a terrível "sabedoria do Sileno" (GT/NT 3, KSA 1.35), que afirmava que o melhor para o homem seria "não ter nascido, não ser, nada ser" (GT/NT 3, KSA 1.35), e que a segunda melhor coisa seria "logo morrer".

A tragédia nasce justamente do emparelhamento paradoxal entre a embriaguez dionisíaca e a forma apolínea. O coro trágico, na orquestra, vivencia a dor primordial do deus despedaçado, mas o Apolo oniromante projeta essa dor em uma imagem nítida no palco: o herói trágico. Assim, o trágico é a afirmação suprema da vida. Ele justifica a existência como fenômeno estético. A tragédia nos ensina a olhar para as dores e para a destruição das formas individuais e a sentir, por trás da aniquilação, a "vida eterna da vontade" (GT/NT 16, KSA 1.109). Ela é um imenso *sim* à existência, jogando com o sofrimento e a dor, transformando o horror em sublime.

Refletir sobre esse trágico na atualidade é, portanto, uma mobilização de esperança. Resgatar o trágico hoje pode significar estilhar uma crença ingênua de que a razão pura e simples apresentará alguma salvação. Mobilizar a esperança, aqui, não é esperar por um futuro pacificado, mas reconquistar a capacidade dionisíaca de dizer *sim* à vida exatamente como ela é, com toda a sua crueldade e glória.

Contudo, essa andarilhagem rumo às pegadas de Antígona não estanca na tragédia nietzscheana. Ao chegar em *Assim falou Zaratustra*, essa paisagem muda radicalmente. Já não estamos nas paredes dos anfiteatros atenienses; estamos nas montanhas solitárias de ar rarefeito e impiedoso. A reviravolta que Zaratustra nos apresenta é que a justificação da vida já não precisa da

roupagem do mito trágico ou do escudo apolíneo: a afirmação da vida passa a ser fisiológica, carnal, visceral. A revolução de Zaratustra é a insurreição absoluta do Corpo.

"O sabedor diz: Corpo sou por inteiro, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo" (ZA/ZA I, *Dos Desprezadores do Corpo*, KSA 4.41). Com essa afirmação, Zaratustra destrona séculos de filosofia dualista que separaram o espírito da matéria. O corpo não é mais um invólucro pecaminoso ou um súdito submisso da mente racional. O corpo é, em si mesmo, "uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor" (*ibidem*).

Aquele *espírito* do qual as pessoas tanto se orgulham é apenas um brinquedo, um instrumento que obedece a um soberano desconhecido: o Si-mesmo (*Selbst*). É o Si-mesmo, que habita o corpo e que é o corpo, que comanda o ego (Nietzsche, 2026). A potência autônoma do corpo é a força geradora de todos os valores, de todos os nossos julgamentos de prezar e desprezar.

É por isso que Zaratustra ataca com fúria os desprezadores do corpo e os trasmundanos na Primeira Parte do livro. Quem inventou paraísos supraterrâneos e deuses celestiais o fizeram não por grandeza de espírito, mas por cansaço da terra e desespero do próprio corpo. Foram moribundos que, querendo escapar da miséria de suas próprias carnes, sonharam com um além, com um celestial Nada. O desaparecimento do apolíneo em Zaratustra se dá, possivelmente, porque a máscara bela já não é necessária para suportar o horror da vida. A necessidade dionisíaca se torna total e insurgente: a vida deve ser vivida e afirmada na matéria crua, sem véus e sem fugas:

Descobri que, para mim, toda a antiga humanidade e a antiga fauna, isto é, toda a era primitiva e o passado dos seres sensíveis continua em mim, fazendo poesia, amando, odiando, concluindo – mas, de repente, despertei no meio desse sonho apenas para tomar consciência de que estou sonhando e de que preciso continuar sonhando para não sucumbir, assim, como o sonâmbulo precisa continuar sonhando para não cair. O que pra mim é “aparência”? Certamente não o oposto de um ser qualquer – o que eu posso dizer de um ser qualquer, além de mencionar os predicados de sua aparência! Certamente não que ele use uma máscara morta, passível de ser colocada num X qualquer desconhecido e depois retirada, facilmente! A aparência, para mim, é o que age, e vive, e penetra tão fundo na zombaria de si mesmo, a ponto de me fazer sentir que ali não há mais nada além de aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos – de que no meio de todos esses sonhadores eu também, o “conhecedor”, danço minha dança (GC/FW 54, KSA 3.417).

O trágico, agora, não é mediado por um coro de sátiros; ele se realiza na pele de quem cria. A superação do homem em direção ao além-homem (o *Übermensch*) não é uma superação metafísica, mas a reconquista do sentido da terra. "Diga a vossa vontade: seja o super-homem o sentido da Terra"

(ZA/ZA I, *Prólogo de Zaratustra*, KSA 4.15). Quando Zaratustra clama: "Eu só creia em um Deus que soubesse dançar" (ZA/ZA I, *De ler e escrever*, KSA 4.50), ele mostra que a divindade já não é o Apolo de contornos estáticos ou o deus cristão na cruz.

A divindade é o corpo que, abraçando a gravidade, ri e dança sobre os abismos. É a unificação do caos dionisíaco no próprio sangue do indivíduo soberano. O corpo gesta mobilizações diante da vida não porque obedece a um dever moral (o grande dragão do "Tu-deves"), mas porque é habitado pela vontade de criar, pelo sagrado "Eu quero" do leão que se transmuta na inocência brincante da criança.

Deste modo, as diferenças entre esses "dois Nietzsches" – o autor de *O nascimento da tragédia* e o profeta de *Assim falou Zaratustra* – dançam em suas diferenças. O Nietzsche de *O nascimento da tragédia* ainda é um pensador profundamente influenciado pelo romantismo de Richard Wagner e pelo pessimismo de Arthur Schopenhauer.

O primeiro Nietzsche, ainda que revolucionário ao apresentar o dionisíaco, ainda fala de um *consolo metafísico* com o qual a tragédia nos alivia. Ele ainda precisa que a arte coloque uma redoma protetora entre nós e o terror da existência. O trágico ali ainda é, em certa medida, um refúgio da verdadeira dor primordial através da aparência.

O Nietzsche de *Assim Falou Zaratustra*, por sua vez, rechaça violentamente qualquer forma de consolação que tenha a ver com uma metafísica ou um mundo idealizado. "Mortos estão todos os Deuses: agora queremos que o super-homem viva" (ZA/ZA I, *Da virtude presenteadora* 3, KSA 4.103), declara Zaratustra. O segundo Nietzsche abandonou o romantismo, as ilusões patrióticas e o jargão de Schopenhauer.

Ele se tornou um arauto da mais radical imanência. A arte não é mais uma justificação protetora para a vida; a vida mesma, vivida em sua plenitude corporal, com sua dor e seu júbilo inseparáveis, torna-se a obra de arte. Zaratustra não quer consolo; ele exige a coragem de quem ri, de quem dança, de quem despreza o que é mesquinho para poder amar com o "grande amor". Ele ensina a amar a terra e a permanecer fiel a ela, varrendo para longe as névoas dos sacerdotes e dos pregadores da morte que caluniam a vida.

A travessia de *O nascimento da tragédia* até *Assim falou Zaratustra* é o movimento de uma potência que, inicialmente precisando das máscaras teatrais e das ilusões míticas para olhar nos olhos da Medusa, cresce a ponto de não precisar de máscara alguma. A tragédia sai dos teatros atenienses e desce para o "grande meio-dia" da existência. O dualismo da estética transforma-se no monismo de uma carne vibrante, onde a vontade de potência impulsiona o corpo a superar a si mesmo eternamente.

Entre a música dos sátiros e as palavras solares de Zaratustra, o que permanece e se agiganta é a exigência inexorável de que sejamos dignos do nosso próprio abismo, sem jamais desviar o olhar.

EPISÓDIO PRIMEIRO: ANTÍGONA E A ARTESANIA DO ANDARILHAR

Embora este texto evoque a vingadora presença de Antígona, não é possível exaltá-la sem apontar como ela está compreendida nas palavras aqui *enteiadas*³. A heroína é uma pulsão poética utilizada como força motriz para dar movimento à filosofia nietzschiana a ser melhor exposta futuramente. Porém, por que poética?

Aristóteles (2015, pps. 37-38) não define com exatidão um conceito para *poética* em si mas para a *arte poética* ao apontar que “a epopeia e a poesia trágica, também a cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são tomadas em seu conjunto, produções miméticas”. Pode-se supor, então, que o filósofo aponta para um caminho em que poetizar está alinhado ao ato de imitar uma situação – imitação de algo para alguma finalidade.

Embora seja inegável toda contribuição deixada pelo filósofo grego, a poética aqui é vivificada pela égide reflexiva deixada pela escritora e teórica da dança Laurence Louppe, onde:

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimula a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objeto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações deste campo. O seu objeto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afetivo e a ação. (Louppe, 2012, p. 27).

Tais apontamentos dialogam diretamente com o projeto nietzschiano de reafirmação da vida mediado pela arte, trazendo a experiência estética como um projeto de empoderamento relacional que transforma e gera anticorpos metamórficos de ação no mundo.

Antígona pode ser compreendida então como uma *poética filosófica* que se torna combustível para dar carne a um Trágico que mobilize a vida, que reafirme o anseio pelo viver. Alinho-me com o exercício da poética filosófica como proposto pelas reflexões de Pedro Sussekind no livro *Ensaio sobre o Trágico* do filólogo húngaro Peter Szondi (1929-1971), onde é dito que essa poética filosófica

³ Há a brincadeira com a criação de verbos, neste caso, *enteiar* ou o ato de criar teias através da união de um ponto (letra) com outro.

“investiga as tragédias como exemplos, a partir dos quais se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações entre o universal e o particular” (Sussekind in Szondi, 2004, p. 17).

Por que Antígona? O que pode a heroína ensinar sobre filosofia, arte, vida e tragédia? Antígona, enquanto filha que desafia o mundo através do amor, agindo mesmo às custas da própria vida, ensina num tempo em que leis de homens tentam calar os lutos do sangue. Ela se ergue imensa diante da autoridade inquisitiva e arbitrária de um rei que não a representa. Em sua desobediência, Antígona não grita, mas insiste: há verdades que nascem no coração e não se curvam ao poder.

É a tragédia da alma que escolhe o justo, ainda que isso a conduza à morte. Antígona encerra a tríade tebana escrita por Sófocles (Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona) e a coroa como um dos maiores símbolos representativos do *Trágico*. Nesse sentido, navegar nas tragédias é estar diante de mares que oscilam em extremos pois seus saberes e ensinamentos tangenciam o que há de mais íntimo e expansivo na condição da existência cósmica. Mobilizá-la a partir da vida amplia a percepção para um “impulso de imitação como origem da arte e da catarse como efeito da tragédia” (Szondi, 2004, p. 23).

A obra homônima de Sófocles se desenrola logo após uma guerra civil em Tebas, onde os dois irmãos da heroína acabam se matando em combate. O novo rei, Creonte, que também é tio deles, determina que um dos irmãos receba todas as honras fúnebres, enquanto o outro, Polinices, seja deixado insepulto para apodrecer por ter lutado contra a própria cidade. Para garantir sua autoridade, Creonte institui um decreto rigoroso: qualquer pessoa que tentar enterrar o corpo do traidor será condenada à morte.

Inconformada e movida pelo que considera ser a lei irrefutável dos deuses, Antígona decide desafiar a ordem do Estado e realiza os ritos fúnebres do irmão. Ela acaba sendo capturada e levada até o rei, estabelecendo um embate direto e inflexível entre o dever moral e a obediência civil. A recusa de Creonte em voltar atrás e perdoá-la acaba desencadeando uma tragédia, que resulta não apenas na morte de Antígona, mas na completa ruína da própria família do tirano.

Válido apontar o papel significativo do coro de anciãos ao longo do desenrolar da tragédia. Sua narração dá pistas de nuances dramáticas dos sentimentos envolvidos ao longo dos acontecimentos e pode ser percebido também como um testemunhar desprovido de autoridade ou poder de moldar-mudar os acontecimentos.

Nietzsche anuncia:

Schopenhauer assinalou sem rodeios, como característica da aptidão filosófica, o dom de em certas ocasiões considerar os homens e todas as coisas como puros fantasmas ou imagens oníricas. Assim como o filósofo procede para com a realidade da existência, do mesmo modo se comporta a pessoa suscetível ao artístico, em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida (GT/NT 1, KSA 1.27)

Se a *arte poética* implica um labor que evoca uma ação de criar, faz-se empoderadora a percepção trabalhada em Nietzsche entre *Apolíneo* e *Dionisíaco*⁴ aqui tratados como:

- *Apolíneo* – evocação a Apolo, o deus grego relacionado ao sol, luz e artes divinatórias. Pulsão de forma, luz, razão e individuação. Manifestação do sonho/sonhar.
- *Dionisíaco* – evocação a Dioniso, divindade relacionada à embriaguez, vinho e animalidades. Pulsão caótica, música, êxtase e o encontro com um uno primordial. Manifestação da embriaguez.

Dentro desta perspectiva, lidar com a tragédia e o trágico aqui evidenciadas é dançar entre os jogos de tensionamento entre as duas forças. Uma negociação da perspectiva de que, sem as potências apolíneas, as pulsões dionisíacas obliterariam a possibilidade de ser-estar no mundo, enquanto, sem o dionisíaco, a forma apolínea nos desvelaria a uma casca imutável.

Assim, Antígona é evidenciada como um arauto de reconhecimento de que o *trágico* não foge da dor, da morte, do envelhecimento, da enfermidade, do sofrimento ou do que é inevitável, pelo contrário: o trágico **reafirma** a vida em sua totalidade como a possibilidade de reivindicar caminhos de realidades não apenas palatáveis, mas também empoderadores diante do desalento.

Esse reivindicar a potência do existir partindo do trágico surge pelas infinitas possibilidades de expressão da vida diante do ato heroico que sucumbe por forças infinitamente mais poderosas, e ao invés do padecer diante do pessimismo, mobilizam-se as fricções possíveis de um lembrar o viver através do dançar.

Então questiono: o que pode Antígona nos ensinar sobre dança e vida? Que mobilizações são carregadas em seu bojo cósmico e em danças que perfuram o espaço-tempo? Antígona exclama: “Não sou pelo ódio, mas pelo amor” (Sófocles, 2023, v. 525). Todo seu anseio interno é exposto em vísceras

⁴ Para maior aprofundamento, ver Nietzsche, F. *Nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

e ação em nome do amor. Amor por sua família, por seu irmão, por leis mais antigas e poderosas que aquelas ditadas por tiranos.

Entre o silêncio das divindades e o grito humano, pulsa um esperar que não se ancora no milagre, mas no movimento. Naquilo que insiste em florir mesmo sob a sombra do inevitável. Não é ensinado a desistência, e sim a resistência. A dançar com o inexorável, a habitar o irreparável com *ethos*. E talvez seja isso, afinal, o que mais se aproxima da esperança: não um amanhã resolvido, mas um hoje atravessado com inteireza. Antígona brada:

ANTÍGONA

Não foi Zeus quem as proclamou [as leis]
nem Justiça junto aos Deuses íferos
definiu entre os homens tais leis,
nem pensava ter tanto poder o teu
édito que sendo mortal sobrepujasse
leis dos Deuses inescritas inabaláveis.
Elas nem hoje nem ontem mas sempre
vivem e não se sabe donde surgiram.
Não por temor de intento de varão
eu prestaria contas disso aos Deuses,
pois sabia que morrerei, como não?,
ainda que sem o teu édito. Se antes
do tempo morrerei, considero lucro.
Quem como eu entre muitos males
vive, como não tem lucro se morre?
Assim me parece que ter esta sorte
não é dor, mas se tolerasse deixar
insepulto o morto de minha mãe,
isso doeria, mas isto não me dói.
Se agora te parece que faço tolice,
talvez para o tolo incorro em tolice. (Sófocles, 2023, v. 450-470).

EPISÓDIO SEGUNDO: ANTÍGONA, VERTENDO LÁGRIMAS EM DANÇA

O que apresentarei a seguir é um experimento cênico-performativo realizado ao longo do ano de 2025 com a Companhia Vestígio de Dança Butô acerca de Antígona. Tal experimentação foi a

culminância da proposta de dar carne à filosofia de Nietzsche, especificamente na Primeira Parte de *Assim falou Zaratustra*. É possível identificar com nitidez uma precisa irmanação entre corpo e mente na filosofia de Nietzsche. Diferentemente de outros modelos de operação e tantos outros pensares, parece inquietar o filósofo a aproximação tão natural e visceral da indissociabilidade entre ambas as potências. Tudo é Uno.

“Do seu corpo e desta terra arrebatados se imaginaram, esses ingratos. Mas a quem agradecem pelo espasmo e exaltação de seu arrebatamento? Ao seu corpo e a esta terra” (ZA/ZA I, *Dos transmundanos*, KSA 4.38). Ele gesta um convite à ação de se aproximar do corpo como agenciador e produtor de sonhos, de uma expansão da experiência com os sentidos em relação a si, à outra (pessoa), ao espaço que se habita e ao universo. Fabulo a metafísica nietzschiana como a possibilidade trágica de perceber corpo e alma como o exaltar do viver:

O consolo metafísico (...) de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer, indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (GT/NT 7, KSA 1.56).

Mobilizado por Nietzsche, tendo Antígona como combustível, o Trágico como *ethos* e a Dança Butô como linguagem, através do relato a seguir, busquei carnificar essa filosofia como ação micropolítica no mundo.

A experiência *Antígona, vertendo lágrimas em dança* é um projeto de criação coreográfica que se debruça sobre a tragédia de Sófocles a partir das poéticas da Dança Butô, e surge como desdobramento da extensão universitária *Butô e Criação: Rememorar Antígona*, realizada em 2024 em parceria com a Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ).

A criação se estrutura a partir de uma metodologia própria baseada em cartografias corporais e diários artísticos, articulando distintas matrizes do movimento integrados ao Butô e o Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento. Mais do que representar uma narrativa, o trabalho investiga o corpo como território de memória, ancestralidade e transformação. A dramaturgia se desloca do campo da representação para uma experiência sensível e encarnada, na qual o corpo é atravessado por forças, imagens e afetos.

A escolha de Antígona como eixo dramaturgício se justifica por sua permanência como símbolo radical de resistência frente a estruturas de poder autoritárias. Ao desafiar a ordem imposta

por Creonte para dar dignidade ao corpo de seu irmão, Antígona explicita uma tensão que atravessa o tempo: quem tem direito à existência plena?

Na contemporaneidade, essa questão se manifesta na marginalização sistemática de diversos corpos — mulheres, pessoas negras, indígenas, LGBTQIA+, pessoas com deficiência — ainda submetidos a dispositivos de apagamento, controle e exclusão. Antígona, nesse contexto, não é apenas uma figura trágica, mas uma presença viva que denuncia os assombros da tirania contemporânea.

O Butô se apresenta como eixo central nesse diálogo por sua capacidade de dar visibilidade a corpos dissidentes, frágeis, atravessados por dor, memória e transformação. Ao colocar esses corpos no centro da cena, o projeto não se resume a uma investigação estética, mas uma mobilização sensível e política.

Houve o exercício de alinhavo com as definições aristotélicas de *trágico* (ritmo, linguagem e melodia) nas experimentações de encorpamento da relação entre palavra-gesto-ambiente, deslocando a tragédia grega do campo da representação para o da experiência sensível e encarnada. Durante o processo de criação, conceitos como *belo* ou *feio* perdiam fôlego diante da provocação das experiências mobilizadoras com a relação do que se criava: desejo, fúria e ânsia de viver que fosse além da lógica da sobrevivência.

E Nietzsche (2019, p. 49). diz: “Cada instante devora o precedente, cada nascimento é a morte de incontáveis seres, gerar, viver e morrer são uma unidade” Tendo, nesta frase, nutrição, o processo de criação se deu a partir dos estudos da *Categoria Esforço* desenvolvida e organizada pelo bailarino, coreógrafo e filósofo do movimento Rudolf Laban em seu livro *Mastery of Movement* (2011) da seguinte maneira:

Quatro fatores formam o Esforço, cada um indagando uma dimensão da ação e operando em constante trânsito entre polaridades. O fator **Peso** questiona "o que move?", transitando a intenção entre uma entrega indulgente do *Leve* e a condensação do *Forte*.

O **Tempo** investiga a decisão de "quando move?", desenhando-se entre o prolongamento do estado *Lento* e a prontidão súbita do *Urgente*.

O **Espaço** interpela "onde move?", definindo o foco e a atenção de trajetórias que podem ser de uma retidão exata (*Direto*) ou de uma expansão sinuosa e tridimensional (*Indireto*).

Por fim, o **Fluxo** revela o "como move?", orientando a rítmica da ação que oscila no trânsito da entrega do fluxo *Livre* à retenção do fluxo *Contido*.

É através da constante e ininterrupta combinação dessas polaridades que o corpo tece uma poesia de seu fraseado no mundo. Inicialmente, as bailarinas foram separadas por personagens.

Quatro foram selecionadas: Antígona; Jocasta; Creonte; Hémon. Para desvincular o processo de criação de um caráter interpretativo e sim carnificado, os diálogos e passagens presentes na obra de Sófocles suscitavam investigações gestuais com a transição e combinação dos fatores de Esforço.

Perguntas surgiam: Quando fui Antígona? Nessa situação, qual era o tempo? E o espaço? E o fluxo? Qual o peso de ter sido Jocasta comigo mesma durante um momento de crise? Onde habita o espaço direto nas tomadas de decisão do Hémon que deveria ter sido?

Apesar de subjetivas, as perguntas visavam estar descoladas de eventuais psicologismos. Partia-se do princípio de que corpo-mente estavam equânimes em protagonismo, logo, o movimento dançado é quem experimentava dar as respostas ou até mesmo elencar tantas outras perguntas.

Para se chegar a esse fino estado de si, é necessário desenvolver um rigor de cultivo ao corpo em aquecimentos vigorosos que mesclam práticas técnicas de Dança Moderna e dinâmicas em duplas ou coletivas. Após o período de aquecimento – em média de uma hora e vinte – as bailarinas mergulhavam em suas próprias investigações guiadas por estes disparadores poéticos.

Criou-se forte intimidade com o livro. Houve o treinamento da vocalização do texto, suas reescrituras e colagens de sobreposição, a imitação naturalista de seus diálogos... uma verdadeira criação e destruição continuada dos três eixos da tragédia para que o trágico pudesse finalmente ser evocado.

Enquanto procedimentos de criação para *Antígona, vertendo lágrimas em dança*, pesquisa teórica com alinhamento à prática fora fundamental. O Butô foi assumido como operador de criação, logo, o texto de Sófocles insurgiu como campo de forças a ser atravessado corporalmente, ativando imagens como as lágrimas, os vestígios, o grito e a tensão entre dor, desobediência e vida.

O processo se desenvolveu por meio de cartografias corporais, que articularam improvisação, dispositivos somáticos, registros (escritos e visuais) e organização do material em partituras e composições cênicas. A dramaturgia emergiu da relação entre corpos, espaço e matéria, configurando uma experiência sensorial não linear.



Figura 1: Édipo dança testemunhado pelo coro. *Antígona, vertendo lágrimas em dança*. Fotografia: Marcelo Celeste, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (CCO), julho de 2025.

Tomando de exemplo a imagem acima: no início da apresentação, de modo a criar aproximação entre plateia e artistas, a montagem da cena era meticulosamente desenvolvida pelo coro utilizando a combinação de esforços de *peso forte, tempo lento, espaço direto, fluxo contido*. A iluminação com ênfase na contraluz dificultava visualizar a face das bailarinas, enquanto a luz âmbar tinha como função gerar sensações de aproximação com o espaço.

Durante a montagem, a trilha sonora era o entoar da leitura do prólogo do livro de Sófocles em grego antigo, seguida de uma música instrumental com ênfase em cítara. Após a montagem do palco, o coro se dispunha lado a lado em uma linha e ficava observando o público. Das sombras, saía o velho Édipo dançante e perdido. Cego da visão física, ele dançava descompassado pelo espaço em uma combinação de *peso leve, tempo urgente, espaço indireto e fluxo livre* em oposição à composição do coro.

A abertura de processo levou em consideração a organização estrutural da tragédia, tal como a sua potência em gerar catarse:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, 2015, pp. 71-73).

Assim, diante das inquietações do Butô no afã de colapsar o Corpo Social como performado no cotidiano, transformou-se a linguagem ornamentada em manifestação de movimentos que pudessem ser coerentes com a vivência e o anseio de vida de cada bailarina. A mimese encontra sua metamorfose no descolamento da pura imitação para a **rememoração**. A rememoração é tida como a atualização do sentir – mesmo que passado – pelo próprio corpo que se é, a partir da dança. De modo que a bailarina “volta sua atenção não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno do trágico” (Szondi, 2004, p. 29) que habita em si mesma.

Irmanando-nos com a dança, a percepção de trágico suscitado na sala de ensaio e no palco, também é na vida como um grande exercício de afirmação de liberdade a partir da experiência do declínio, onde “o essencial da tragédia é um conflito real entre a liberdade do sujeito e a necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas” (Schelling⁵ *apud* Szondi, 2004, p. 30).

O desejo ao mobilizar um Édipo derrotado antes de anunciar a aparição de Antígona não é o de gestar um fatalismo ou o amargor da derrota em quem presencia a cena; pelo contrário, inquietar o anseio pela vida diante da exposição da realidade dos paradigmas da contemporaneidade como os mencionados anteriormente.

A morte de Édipo não representa sua morte, sua cegueira não representa sua perdição: diante de seus últimos gestos, o antigo rei se entrega ao mundo como um antigo amigo, em um anúncio livre de máscaras ou performatividades sociais, deixando como herança para Antígona a possibilidade de destronar a tirania na base do martelo.

ESTÁSIMO

ANTÍGONA

Também o corpo de Dânae suportou
trocar luz celeste por brônzeo recinto,

⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) foi um filósofo alemão, proeminente representante dos idealismo e romantismo alemão.

oculta em tumular
tálamo subjugada.
Nobre de nascença, ó filha, filha,
geriu a semente aurífua de Zeus.
Mas é terrível o poder da Parte:
nem riqueza nem Ares
nem torre nem marítimos
navios negros o evitariam

Jungido o rei dos edonos iroso
filho de Drias por ser mordaz
foi preso por Dioniso
em prisão perigosa.
Assim da loucura destilou a terrível
flórea força. Soube que por loucura
tocou o Deus com língua mordaz
pois impedia possessas
mulheres e o fogo évio
e irritava Musas flauteiras.

Pedras negras pelágias do mar gêmeo
levam à orla do Bósforo e ao trácio
Salmidesso onde Ares perto da urbe
viu a execrável chaga
dos dois filhos de Fineu
cegados por selvagem esposa
cegos de vândices órbitas dos olhos
golpeados por sangrentas
mãos e pontas de lançadeiras.
Transidos míseros de mísera dor
pranteavam natos de inupta mãe
que era rainha de nascença
dos prístinos Erectidas
e em remotas cavernas
se criou com procelas paternas

Boréada veloz por íngreme aclave

Filha dos Deuses, mas Partes

longevas a dominaram, ó filha. (Sófocles, 2023, v. 944-987)

ÊXODO: DANÇANDO KOMMÓS A DITIRAMBO

O afinamento desta com a filosofia de Nietzsche, se dá pela inquietação que ele começou a expor desde o *Nascimento da Tragédia*. O comentador Daniel Araújo irá pleitear que nele “Nietzsche sustenta que apenas a arte pode oferecer ao ser humano força suficiente para enfrentar a dor da existência e, ainda assim, dizer sim à vida. A arte não nega o sofrimento nem oferece falsas consolações; ela transfigura a dor, transformando-a em beleza e afirmação” (Araújo, 2025, p. 8).

O que intenciono nesta preleção é defender a possibilidade de uma filosofia que seja sentida por, com, e no corpo que se é a todo instante. Nietzsche aponta caminhos que defendem essa não separação entre mente e corpo, então como exercitar essa guiança como uma ginástica afetiva que deságua em experiências vivificadas pelo ser-estar no mundo a partir do movimento?

Com esses questionamentos, busco reivindicar o *Trágico* não como um luto, mas o acionamento do verbo *lutar* em que o movimento engajado em sua ação se torna combustível para operar mudanças nas micro organizações em que estamos inseridas. Vivificar o caos e a dor e o desalento do inevitável não como ação de desesperança, mas sim como uma dança que se fertiliza da vida para que possa ser bradado em alto e bom som que “eu vos digo: é preciso ter ainda caos em si para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: ainda tendes caos em vós” (ZA/ZA I, *Prólogo de Zarathustra* 5, KSA 4.20).

No dia seis de julho de 2025, às 18:00, no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, foi realizada a *Abertura de Processo de Antígona, vertendo lágrimas em dança*. Abertura de Processo é a expressão dada nas Artes da Cena para o início de uma exibição artística – seja na linguagem do teatro, da dança, do circo ou da música – que implica que a criação ainda está se desenvolvendo. Implica um gerúndio que não dialoga com uma ação finalizada.



Figura 2: Antígona acolhe a caverna de sua morte como útero, sendo velada pela dança. Antígona, vertendo lágrimas em dança. Fotografia: Marcelo Celeste, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (CCO), julho de 2025.

Durante 52 minutos, as bailarinas envolvidas no projeto fizeram ecoar danças de Édipo, Antígona, Hémon, Creonte e Jocasta. Através de uma não-narrativa, ou seja, a ausência de compromisso narrativo da obra de Sófocles, o que foi narrado foi um mapa de texturas e sensações que apresentassem como maior ato heroico, a entrega diante do inevitável.

Cada pessoa pôde dançar as máscaras que as habitavam, mas também se deliciar com o dilacerar das performatividades sociais para preencher de carne, o carnificar, a liberdade de simplesmente existir sem regras dadas a priori: sem a necessidade de agradar as pessoas observantes com beleza ou perfeição em um convite de interação com a vida que há dentro de cada pessoa que assistia.

Os primeiros tijolos da *Companhia Vestígio* foram empilhados a partir desta ação. Para além de tijolos, podem ser percebidos como o erigir de vértebras e discos intervertebrais que criaram uma coluna erigida neste trágico. A Dança Butô se evidencia como o ponto inicial do entremeamento que surge na união entre filosofia+arte+engajamento social. A Companhia Vestígio se foca exclusivamente na investigação do trágico e das tragédias pela curiosidade infinita de identificar, rastrear e mapear todos os vestígios que são deixados na experiência da vida: seja com o passado, com a relação diante da morte e da ancestralidade, com as relações para além de humanas – com os reinos vegetal, fúngico, mineral e animal – e com as nossas subjetividades.

Dançar a criança que um dia se foi ao dizer *sim* para a experiência da vida. Nunca deixamos de ser criança, ela cresceu e – em muitos momentos – sucumbiu diante do projeto complexo de contemporaneidade como o reconhecido atualmente, porém insurge a necessidade de retomar sua potência imparável. “Inocência é a criança e esquecimento, um recomeço, uma brincadeira, uma roda rolando por si, um primeiro movimento, um santo dizer-Sim” (ZA/ZA I, *Das três metamorfoses*, KSA 4.32).

Muitas reflexões, mobilizações, gestos e movimentos trazidas nas palavras que aqui são costuradas, foram instigadas pela ferocidade trágica que há no reconhecimento de Antígona como essa criança que tem fome de nutrir-se daquilo que vai além dos desígnios humanos. O texto de Sófocles se instaura como um farol de esperança por fazer mover: um refinamento de fazer dançar uma filosofia que indica ser *sim* possível remodelar a realidade não apenas pela lima fina, mas também por um martelo de carne, suor, lágrimas, sangue, saliva e gozo.

ANTÍGONA

Ó pátria cidade
da terra de Tebas
e prógonos Deuses,
vou-me, não tardo mais.
Vede, ó nobres de Tebas,
a única última da realeza,
o que sofro de que varões
por venerar a reverência. (Sófocles, 2023, v. 936-943)

IN THE TRACES OF ANTIGONE: EMBODYING SOPHOCLES' TRAGIC IN DANCE

ABSTRACT: Through Sophocles' Antigone, the article presents a poetic-essayistic narrative and reflections grounded in the concept of the Tragic, developed by Friedrich Nietzsche (1844-1900) in his work *The Birth of Tragedy*, and on the body in *Thus Spoke Zarathustra*. The intent of this poetic-philosophical intertwining of writing is to exercise, from Antigone, the elaboration of a fertile carnification for creating the performative project Antigone: shedding tears into dance, in development by the Vestígio Dance Company. Can Nietzsche establish a field of experience? The article proposes the possibility of transforming philosophy into bodily labor, as a philosophy of the flesh.

Keywords: Nietzsche; Tragic; Body; Dance; Antigone.

Declaração de uso de IA

Os autores declaram utilizar ferramentas de inteligência generativa exclusivamente para apoio na revisão textual, incluindo sugestões de clareza, coesão e organização da escrita. As decisões conceituais, metodológicas e interpretativas são de responsabilidade dos autores do artigo.

Declaração de contribuição dos autores

Caio Picarelli Figueiredo Edmundo: conceitualização, redação do manuscrito original, redação - revisão e edição.

Declaração de financiamento

Não houve financiamento.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Os autores afirmam que os artigos publicados no periódico *Cadernos Nietzsche* procedem à revisão bibliográfica enquanto método de pesquisa que analisa e sintetiza informações existentes, especialmente, em livros e artigos científicos sobre a filosofia de Nietzsche, objetivando identificar conceitos-chave, teorias relevantes, lacunas na literatura existente e propor interpretações originais acerca do pensamento do filósofo. Os dados concernentes aos artigos constam nas referências bibliográficas no final de cada texto, detalhando a procedência em notas de fim de página, disponibilizando assim todo o material utilizado na pesquisa.

Declaração sobre conflito de interesses

Os autores declaram que os artigos publicados no periódico *Cadernos Nietzsche* não apresentam conflito de interesses de ordem pessoal, comercial, acadêmica ou financeira que possa comprometer a objetividade e a integridade dos resultados da pesquisa publicada como artigo científico no periódico.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Daniel. *ABC de Filosofia – Nietzsche*. Dois Irmãos: Logos Editora, 2025.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

LABAN, Rudolf. *Mastery of movement*. Londres: Dance Books, 2011b.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007 (Kindle).

_____. *Gaia Ciência*. Tradução de Inês A. Lohbauer. Rio de Janeiro: Martin Clarinet, 2016.

_____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Rafael de Souza. Novo Hamburgo: Logos Editora, 2026.

PICARELLI, Caio. Inquietações do corpo de carne de Hijikata Tatsumi: uma reflexão. *Ephemera - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 2, n. 2, p. 71-82, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2225>.

_____. Nas pegadas de Antígona: caminho para uma harmonização sensorial. *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.]*, v. 8, n. 2, p. 105–123, 2025. DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n2ID40084. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/40084>. Acesso em: 23 fev. 2026.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de J. A. A. Torrano. São Paulo: Mnema Editora, 2023.

SPINOZA, Bento. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

Enviado:
05/04/2026

Aceito:
10/05/202

Pareceristas:

Clademir Araldi
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8255-2946>

Fernando Barros
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1045-4570>

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.