

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

AURÉLIA SOTERO ANGELO

O PRINCÍPIO METAFÍSICO DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

NATAL

2005

AURÉLIA SOTERO ANGELO

O PRINCÍPIO METAFÍSICO DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia do CCHLA como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Metafísica. Área de concentração: História da Metafísica.

Orientador: Prof. Dr. Glenn Walter Erickson.

Co-orientadora: Prof. Dr^a Sandra S. F. Erickson.

NATAL

2005

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA.

Angelo, Aurélia Sotero.

O princípio metafísico da Poética de Aristóteles / Aurélia Sotero Angelo. –
Natal, RN, 2005.

112 f.

Orientador: Prof. Dr. Glenn Walter Erickson.

Co-orientadora: Profa. Dra. Sandra S. F. Erickson.

Dissertação (Mestrado em Metafísica) – Universidade Federal do Rio
Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamen-
to de Filosofia. Área de Concentração: História da Metafísica.

1. Metafísica – Causa – Dissertação. 2. Princípio – Dissertação. 3. Míme-
se – Dissertação. 4. Kátharsis – Dissertação. 5. Dynamis – Dissertação. 6. Enér-
geia – Dissertação. 7. Causa material – Dissertação. 8. Causa formal – Disserta-
ção. 9. Filosofia - Dissertação. I. Erickson, Glenn Walter. II. Erickson, Sandra S.
F. III. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. IV. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 117(043.3)

MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

De acordo com as normas do Programa de Pós-graduação em Filosofia (MESTRADO) em vigor, a dissertação intitulada: **O PRINCÍPIO METAFÍSICO DA POÉTICA DE ARISTÓTELES**, apresentada por **AURÉLIA SOTERO ANGELO** foi considerada aprovada por todos os membros da Banca Examinadora e aceita pelo Programa como requisito parcial à obtenção do grau de mestra em Filosofia - História da Metafísica.

Natal (RN), 06 de dezembro de 2005.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Glenn Walter Erickson _____

Programa de Pós-graduação em Filosofia - PPGFIL - UFRN

1º examinador:

Prof. Dr. Markus Figueira da Silva _____

Programa de Pós-graduação em Filosofia - PPGFIL - UFRN

2º examinador:

Prof. Dr^a Sandra F. S. Erickson _____

Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (UFRN)

À memória do meu pai,

João Sotero Angelo.

AGRADECIMENTOS

À minha família pelos ensinamentos fundamentais para a vida e às Filhas do Amor Divino, Congregação Religiosa, na qual realizo minha consagração a Deus; às Irmãs: Nivalda e Inês, pelo incentivo e devidas licenças para os estudos filosóficos; ao corpo docente do Mestrado e funcionários do PPGFIL. Registro ainda especial gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Glenn Walter Erickson, em reconhecimento pela sua admirável paciência para com as minhas limitações na fase de escrita desta dissertação; pela sua constante presença em minha vida acadêmica, acompanhando-me generosamente, merecendo destaque sua notável dedicação ao discente; à Sandra Erickson, a quem muito estimo, pela bondade em auxiliar-me nos primeiros esboços desta pesquisa. A Deus, o meu Senhor, cujas inspirações orientaram-me até aqui, rendo o meu louvor e ação de graças.

Por isso meu Pai me ama, por que dou a minha vida (pelas minhas ovelhas), para outra vez a assumir. **Ninguém ma tira de mim, mas eu por mim mesmo a dou**, e tenho o poder de a dar, e tenho o poder de a reassumir. Este é o mandamento que recebi do meu Pai (Jo 10,18).

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO.....	11
1.1 O trágico: historiografia.....	16
1.2 A tragédia como gênero.....	18
1.3 A <i>Poética</i> de Aristóteles.....	19
II APRESENTAÇÃO DO OBJETO DA DISSERTAÇÃO.....	21
III FORTUNA CRÍTICA.....	23
2 O PRINCÍPIO METAFÍSICO DA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES.....	33
2.1 POTÊNCIA E ATIVIDADE.....	37
2.2 INTELIGÍVEL E INTELIGÊNCIA.....	38
2.3 QUATRO CAUSAS COMO MÉTODO DE DEFINIÇÃO.....	44
2.4 AS QUATRO CAUSAS COMO "DOCTRINA METAFÍSICA".....	47
2.5 DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA NA <i>POÉTICA</i>	52
2.5.1 Tradução da definição de tragédia.....	56
3 APLICAÇÃO DA METODOLOGIA DAS QUATRO CAUSAS À TRAGÉDIA.....	61
3.1 A LINGUAGEM COMO CAUSA MATERIAL.....	66
3.1.1 Escrita (expressão verbal).....	70
3.1.2 Dicção (composição do canto).....	72
3.2 IMITAÇÃO DE UMA AÇÃO HUMANA NOBRE E COMPLETA COMO CAUSA FORMAL.....	75
3.2.1 Nobreza imitada pela ação (personagem).....	77
3.2.2 Ação completa (enredo).....	79
3.2.3 Extensão da ação (pensamento).....	80
3.3 ATORES COMO CAUSA EFICIENTE.....	82
3.3.1 Adorno visual (espetáculo).....	83

3.4 KÁTHARSIS COMO CAUSA FINAL OU PRINCÍPIO METAFÍSICO.....	84
3.4.1 O espectador: lugar de realização da <i>kátharsis</i>	89
3.4.2 Síntese do estudo desenvolvido por Aristóteles na <i>Poética</i>	91
3.4.3 <i>Kátharsis</i> como princípio metafísico.....	93
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109

RESUMO

A definição de tragédia na *Poética* aponta para um projeto metafísico insinuado pela noção de *kátharsis*. A reconstituição do método de definição de Aristóteles inspira-se nos conceitos de *enérgeia* e *dýnamis* retirados da Física, entendendo causa como substância. A Doutrina das Quatro Causas é o referencial teórico que orienta a definição de tragédia, enquadrando-a no gênero da imitação e dividindo-lhes as espécies: linguagem (causa material), ação nobre e completa (causa formal), atores (causa eficiente) e *kátharsis* (temporariamente identificada como causa final). Entretanto, não há causa final na definição de tragédia. A *kátharsis* das paixões processa-se no espectador ao assistir à tragédia que é a imitação de uma ação nobre, executada pelos atores e não narrada. Aristóteles justificou sua proposição em favor da *mímese* ao assumir que "imitar é natural ao homem desde a infância e a vista das imagens proporciona a quem as contempla aprender e identificar cada original". Como princípio metafísico, *Kátharsis* se projeta para fora da definição de tragédia, onde realiza-se a manifestação catártica, no espectador. A pesquisa em torno do espectador retorna para a definição de tragédia, onde a imitação é cópia imperfeita que evoca no espectador a presença dos originais daqueles sentimentos imitados, realizando assim, a *kátharsis* dessas emoções. *Kátharsis* revela-se então, como auto-conhecimento e aproximação das verdades e perfeições divinas.

PALAVRAS-CHAVES: princípio, causa, *mímese*, *kátharsis*, *dýnamis*, *enérgeia*.

ABSTRACT

Aristotle's definition of tragedy indicates a metaphysical project insinuated by a notion of *kátharsis*. The reconstruction of Aristotle's method of definition is inspired in the concepts of *enéргеia* and *dýnamis* taken from *Physics*, understanding cause as substance. The Doctrine of the Four Causes is the theoretical basis of the definition of tragedy, placing tragedy in the genre of imitation and distinguishing its species: language (material cause), noble and complete action (formal cause), actors (efficient cause) and *kátharsis* (temporarily identified with the final cause). Nevertheless, there is no final cause in the definition of tragedy. The *kátharsis* of passions is experienced by the spectator when he witnesses tragedy, which is the imitation of a noble action, executed by actors and not narrated. Aristotle justifies his proposition in favor of *mimesis* by assuming that imitation is natural to man since infancy and the view of objects allows whoever contemplates them to identify and learn the originals. As a metaphysical principle, *kátharsis* is projected to beyond definition of tragedy, where it is manifested cathartically, in the spectator. Research about the spectator brings one back to the definition of tragedy, where the imitation is an imperfect copy which evokes in the spectator the presence of the originals of the imitated sentiments, thus realizing the *kátharsis* of these emotions. In this way *kátharsis* reveals itself as self-knowledge and approach of divine truth and perfections.

Key words: principle, cause, *mimesis*, *kátharsis*, *dýnamis*, *enéргеia*.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho reúne as considerações oriundas de uma série de aulas ministradas pelo Professor Glenn Walter Erickson¹, debruçando-se na análise da *Poética*, obra de Aristóteles sobre as artes miméticas, assumindo uma metodologia que pretende compreender o tratamento metodológico por ele adotado para, finalmente, identificar seu princípio metafísico.

Admitindo que Aristóteles (384-322 a.C.) tenha desenvolvido e utilizado um método de pesquisa único na estrutura de todas as suas obras, é possível supor que também a *Poética* foi submetida à semelhante tratamento quando foi composta em 344 a.C., possivelmente a partir de aulas ministradas pelo próprio Aristóteles a seus discípulos.

Nas suas investigações sobre metafísica, lógica, ética, ciências naturais, assim como sobre retórica, ele adotou o mesmo procedimento, qual seja, o uso da Doutrina das Quatro Causas. Mas, para afirmar que ele aplicou à *Poética* a mesma estrutura metodológica usada nas demais obras de sua autoria, é preciso identificar o método em questão e como ele se articula na *Poética*.

Não faltará quem considere um equívoco admitir que investigações de ordem científica, ou mesmo metafísica, tenham sido erguidas sobre um aparato teórico igualmente aplicável à *Poética*. Equívoco porque, sendo a metafísica um saber por via da razão e a ciência tendo a primazia do saber no dado empírico, não se coadunam. Menos ainda, há de se concordar que um aparato metafísico seja aplicável à uma obra que versa sobre a sensibilidade artística.

¹ Orientador desta dissertação.

Todavia, as representações estéticas desafiam o conhecimento racional para o desvelamento do desconhecido, em cujo labirinto Aristóteles arvorou-se percorrer através de uma estratégia metodológica genuína. Assim, não é absurdo admitir-se que Aristóteles tenha criado um método comum de estudo que estivesse na base teórica de suas obras, mesmo na *Poética*, constituindo-se, inclusive, em sua marca distintiva em relação ao seu mestre Platão.

Recuperando os antecedentes do estagirita, vale salientar que a filosofia platônica enfatizava as coisas imutáveis, as idéias puras. Aristóteles, no entanto, se opõe ao Mestre e passa a se interessar pelas coisas mutáveis, analisando o mundo, onde o movimento do ser manifesta-se na mudança de um estado a outro, haja visto o que ocorre com a água, por exemplo. De acordo com as condições ambientes, a água está sujeita a assumir os diversos estados, líquido, gasoso ou sólido. Note-se, portanto, a inclusão das variáveis "tempo" e "espaço" quando se trata de movimento. O tempo diz respeito a uma série de "agora", entendida também como momentos ou instantes (agora a água que assume o estado líquido, no "agora seguinte" pode "vir a ser" sólida, quando sob temperatura abaixo de 0º centígrado). A série de momentos ou "agoras" já se constitui uma demonstração de mudanças, o que comprova que o movimento se dá no tempo. Quanto ao espaço, é o lugar privilegiado da ocorrência ou acontecimento no tempo, a saber, os eventos físicos - como liquificação, evaporação, solidificação ou congelamento da água - que possuem efetivação física num determinado lugar e urge que seja assim. Não há um só fato de natureza física que não ocupe um lugar no espaço. Assim, o tempo é a condição de mudança que ocorre no ser na atualidade (*dýnamis* da matéria e da eficiência ou ação) e o lugar é a condição de atualização da ocorrência (*enérgeia* da forma e do fim).

O método comum de Aristóteles que se adequa ao estudo dos seres no mundo, enquanto existência, é a Doutrina das Quatro Causas. Aristóteles não dá

explicações quanto ao método investigativo que utiliza nos seus estudos, mas nomeia distintivamente as Quatro Causas na sua obra intitulada *De Anima* ao analisar a natureza da alma. Trata-se das Quatro Causas sobre as quais submete o objeto de estudo; são elas: causa material, causa formal, causa eficiente e causa final. Assim, em *De Anima* a alma é vista sob a perspectiva das Quatro Causas, doutrina de Aristóteles que busca as *archai* (αρχαί), ou princípios teóricos para entender o movimento vital do mundo material. Para tanto, ele arquiteta seu método em cima de dois conceitos necessários para desenvolver a dinâmica da pesquisa, quais sejam: "potência" e "atividade" (ou "efetividade"). Investigando a alma, *De Anima* 402a-23 e 402b-9 justifica a importância de averiguar se o ente em questão manifesta-se em potência ou em ato (efetivamente):

[é] necessário distinguir em que gênero dos entes ela está e o que é, [...] e ainda, se é um dos entes em potência ou antes uma certa efetividade: pois isso não faz não pequena diferença. [...] E além disso, se não são múltiplas as almas mas sim as partes, é preciso investigar antes a alma inteira ou as partes? E é difícil também distinguir quais, entre estas, são distintas entre si, e se é preciso investigar antes as partes ou as funções delas, como, por exemplo, antes o inteligir ou a inteligência, e antes o sentir ou a parte sensitiva.

Como é possível constatar, o autor dá um tratamento analítico preliminar, explicando o modo de investigar, antes de proceder a qualquer afirmação pré-concebida sobre a natureza da alma. Quanto à análise das partes, cita como exemplo o "inteligível" comparado ao sentir e, quanto às funções, cita a "inteligência" por comparação com a parte sensitiva. No passo 402b-16, é perceptível a menção que Aristóteles faz ao princípio que usa para conhecer os entes, no qual deixa evidente que é possível conhecê-los pelos seus atributos, se expressando da seguinte maneira:

E parece não apenas que conhecer *o quê é* é útil para contemplar as causas dos itens que se atribuem às essências - como nas matemáticas, por exemplo, [sc. é útil conhecer] o que é o reto e o curvo ou o que é a linha e a superfície para conhecer a quantos retos são iguais os ângulos do triângulo - mas, por sua vez, também os atributos contribuem em grande parte para conhecer *o quê é*: pois quando podemos, conforme as aparências manifestas, discorrer a respeito dos atributos (ou de todos

ou da maioria deles), então também a respeito da essência podemos dizer algo da maneira mais acertada; pois *o quê é* é princípio de toda demonstração, de modo que é evidente que são enunciadas dialeticamente e de modo vazio todas as definições segundo as quais não é fácil nem imaginar a respeito deles.

De tais palavras, é possível deduzir que os atributos dos entes funcionam como vestígios do ser, que se dão a conhecer ao sujeito no tempo e no espaço. As manifestações por via dos atributos funcionam como uma possibilidade de conhecer a natureza das coisas, pelo seu comportamento. Assim, no desenvolvimento da obra, ele cuida em tratar o tema "alma" amplamente sob o enfoque da causa material e formal, concluindo, segundo Huisman (p. 8), que: "a alma é substância, "enteléquia" (potência e ato), ou ainda noção, forma, por oposição à matéria, substrato". Considerando que a definição é uma enunciação sobre os atributos dos seres e é um princípio da demonstração, que se constitui em dizer "o que (a coisa) é", Aristóteles adverte, ao final da citação, quanto ao fato da enunciação sobre os atributos da essência terem a demonstração enunciada dialeticamente e por definições vazias, devido à dificuldade de imaginar os atributos de uma essência.

A dificuldade de demonstração racional sobre temas abstratos como a alma e o caráter superior da obra estética, exige uma capacidade de demonstração por aproximar conhecimentos já aceitos, ainda que pertençam a outro campo de estudo, mas que tenha algum sentido. Assim, fica explicado o porquê de se recorrer a exemplos da Física quanto à mecânica dos movimentos para abordar o princípio causal, dentro da compreensão aristotélica da perspectiva das Quatro Causas.

O movimento de mudança de estados, como o que se dá na transformação da árvore em mobília, deve-se a duas forças motoras, anteriormente mencionadas, presentes na natureza. São elas, *enérgeia* (ἐνεργεια) e *dýnamis* (δυναμις), que são respectivamente traduzidas, a primeira por atividade ou efetividade, e a segunda por

potência. Há um terceiro conceito no desenvolvimento das Quatro Causas, chamado por Aristóteles de *kínesis* (κίνησις) que é processo.

A *enérgeia* consiste numa condição de possibilidade que é a força para o "vir a ser" presente na causa formal e na causa final a realizar-se em um determinado lugar. A *dýnamis* encontra-se na causa material e eficiente, está na atualidade do "vir a ser" que se dá no processo temporal. Para facilitar o entendimento sobre *enérgeia* e *dýnamis*, veja-se o diagrama que segue:

DIAGRAMA Nº 01

Diagrama do movimento compreendido a partir da <i>enérgeia</i> e <i>dýnamis</i>				
VÁRIÁVEIS: ↓	<i>DYNAMIS</i> (potência): ↓	EXEMPLO ↓	<i>ENÉRGEIA</i> (atividade ou efetividade) ↓	EXEMPLO ↓
MOVIMENTO →	Força motora da natureza.	Semente germinando até tornar-se árvore.	Força motora da natureza.	Semente germinando até tornar-se árvore.
CONDIÇÃO DO MOVIMENTO (MUDANÇA) →	Tempo	A série de "agora". Clima, estações do ano, sol, chuva.	Espaço	Solo, localização, profundidade.
CONDIÇÃO DE POSSIBILIDADE →	Atualidade do "vir a ser"	Semente é a planta em potência, que é a árvore em potência, que é a mobília em potência.	Atualização do "vir a ser": atividade ou efetividade	Semente que está se tornando planta; que está se tornando árvore; que está se tornando mobília.
OCORRÊNCIA →	Atualidade	Capacidade contida na atualidade da semente que garante o processo de desenvolvimento dela.	Atualização	Sendo semente, sendo planta, sendo árvore, sendo mobília.
AÇÃO DA NATUREZA →	Matéria e eficiência (ação sobre a matéria)	<ul style="list-style-type: none"> • semente: causa material. • meio-ambiente: causa eficiente. 	Forma e fim	<ul style="list-style-type: none"> • árvore: causa formal • frutos, sombra, móveis: causa final
NATUREZA SOB A INTERVENÇÃO HUMANA →	Matéria: madeira eficiência: ação humana	-árvore: causa material -agricultor, carpinteiro: causa eficiente.	Forma e fim	-mobília: causa formal -utilidades humanas: causa final

Na mesma linha de raciocínio que articulou exemplos da Física Mecânica para explicar o princípio causal aristotélico, discorrer-se-á sobre a obra estética de Aristóteles, tentando estabelecer um paralelo entre o método de definição da *Metafísica* de Aristóteles e a estrutura de definição de tragédia na *Poética*.

Por conseguinte, ao tentar refazer o caminho investigativo da *Poética*, convém tomar a sua definição de tragédia, gênero literário, por ele escolhido como modelo perfeito de poesia. Através de um procedimento analítico, a referida definição será dissecada ao modo aristotélico de pesquisar, separando as partes e classificando-as distintivamente.

Antes de tudo, porém, é preciso situar o leitor no contexto histórico do trágico, do gênero da tragédia e da própria obra de Aristóteles, a *Poética*.

1. 1 O trágico: historiografia

Inicialmente os termos gregos "trago" (τραγος) que significa bode ou cabra, e "ode" (ωδη) que significa canto, deram origem à junção "trago" e "aedia" ou tragédia. Embora haja controvérsias em relação à origem da tragédia, Mary Ellen Snodgrass (p.81) apresenta uma das origens, assumindo que "o canto do bode" consistia de festivais celebrados por ocasião das mudanças das estações do ano, que coincidiam com o cultivo dos vinhedos, desde a colheita da uva, ao final de dezembro até a degustação do vinho, no começo de março e uma grande festividade, em abril. Cada momento era celebrado com festa, culminando com o grande festival de abril, regado a vinho e muita comida. Ali era prestado culto a Dioniso, o deus do vinho. Na vertente romana, a Dioniso é atribuído o nome Baco, como informa o *Dicionário de Mitologia Greco-romana* (p.21):

BACO - nome latino de Dioniso. Deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade. Sua lenda é complexa porque reuniu elementos diversos, tomados da Grécia e de países vizinhos. Filho de Júpiter e de Sêmele, foi educado no vale de Nisa pelas Ninfas, segundo a tradição mais corrente. Já adulto descobriu a vinha e seu uso. Enlouquecido por Juno, andou errante pelo Egito, pela Síria e pela Frígia, onde a deusa Cibele o iniciou em seu culto. Em todos os países, ensinava aos homens o trato da videira e a fabricação do vinho. Fatigado de tantas viagens, voltou à Grécia e recuperou a sanidade graças a Cibele. [...] Montava um carro puxado por panteras e ornado de ramos de videira e hera. Acompanhava-o um cortejo de Sátiros, Silenos e Bacantes. [...] Os gregos consideravam Baco protetor das belas-artes, em particular do teatro, originado nas representações que faziam por ocasião das festas em honra ao deus.

Ele era personificado pela figura do bode ou cabra, por isso alguém se fantasiava de bode, coreografando os movimentos do animal, em forma de dança vertiginosa; esse personagem era o chamado sátiro, porque na mitologia greco-romana o "sátiro" era um semi-deus lascivo que vivia nas florestas. Os sátiros são identificados pelo *Dicionário de Mitologia Greco-romana* (p.166) da seguinte maneira:

Simbolizavam as forças bestiais da natureza vegetal e animal. Primitivamente, eram representados com a parte inferior do corpo em forma de cavalo ou de bode. Caracterizavam-se como seres bestiais, preguiçosos, covardes e particularmente sensuais, que aterrorizavam pastores e viajantes. Mais tarde passaram a ser descritos como seres jovens e doces, travessos e maliciosos, interessados em músicas e danças. Da forma animal conservaram apenas as orelhas pontiagudas, pequenos chifres e pés de cabras. Faziam parte do cortejo de Baco.

Assim, saltitando ao som de músicas e cantos todos se embriagavam, celebrando o deus do vinho, agradecendo pelo êxito da safra de uvas daquele período.

Tragédia é pois, conforme a origem da terminologia, o canto em honra ao bode, personificação de Dioniso, deus do vinho. Desse modo, até assumir uma identidade artístico-literária, enquanto gênero, o termo tragédia teve na sua origem uma profunda relação com o sátiro, daí dizer-se que, antes de se tornar um gênero, cujo objeto de representação são as ações nobres e sérias, a tragédia era satírica, tendo por objeto, o cômico, representando figuras travessas da mitologia. Executava-se movimentos dançantes sob o efeito da embriaguez causada pelo excesso de vinho.

Sobre a origem da tragédia, a *Poética* 1449a informa: "Surgidas a tragédia e a comédia, os autores, segundo a inclinação natural, pendiam para esta ou aquela; uns tornaram-se em lugar de jâmbicos, comediógrafos; outros, em lugar de épicos, trágicos, por serem de gêneros superiores àqueles e mais estimados". E prossegue explicando seu conhecimento a respeito da origem da tragédia:

Nascida, pois, de improvisações a princípio - tanto ela quanto a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos [...] a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria.

Desta citação segue-se que a tragédia, até chegar a ser um nobre gênero dramático, se desenvolveu passando pela origem comum do ditirambo, que consistia em um grupo de cantores encarregados de auxiliar na apresentação do drama, cantando.

1.2 A tragédia como gênero

O termo "tragédia" ganhou popularidade por ocasião das Olimpíadas Gregas, através dos dramaturgos que concorriam a prêmios com suas peças literárias inspiradas nas lendas já conhecidas tradicionalmente pelo público. Eram encenadas por atores que se fantasiavam com máscaras, cujas expressões fisionômicas concordavam com o gênero artístico da peça. Executavam o enredo com gestos e falas, empolgando a platéia. Sófocles (496-406 a.C) é o autor da trilogia: *Édipo Rei*, *Antígona* e *Édipo em Colono*. Escreveu aproximadamente cento e vinte peças e obteve vitórias com dezoito tetralogias. Sua primeira vitória ocorreu em 468, quando derrotou Ésquilo (HARVEY, pp.467).²

No sentido dramático, tragédia é um gênero literário que originalmente foi levado a efeito no teatro grego, inaugurando a história do teatro. Convém ressaltar que antes da encenação, a trama trágica já fazia parte da mitologia que era contada oralmente de geração em geração. Uma vez registrado na forma literária, cada dramaturgo dava um tratamento original ao enredo.

Assim, nos quase trezentos anos que separam os trágicos (450 a.C) da primeira poesia, a de Homero (750 a.C), jamais houve outra civilização com marcas

² Ésquilo (525-426 a.C.) foi um grande poeta trágico, que juntamente com Sófocles (496-406 a.C) e Eurípides (480-406 a.C) é considerado pelos críticos como um dos três maiores tragediógrafos gregos.

para vogais, além da grega. Classicamente, trágico é um gênero artístico de uma peça literária, normalmente caracterizada pela representação de emoções.

É evidente o papel privilegiado da escrita, como registro que garantiu a perpetuidade de documentos que trazem preciosas informações sobre um tempo e a raridade do saber da época, legando para as futuras gerações os conhecimentos, ora atualizados e ou completados.

1.3. A *Poética* de Aristóteles

Aristóteles foi o primeiro a elaborar uma reflexão sobre o gênero trágico que ainda sobrevive, dando-lhe uma definição e analisando a sua natureza a partir dos princípios primeiros. Suas reflexões consistiam, conforme já apontado, em anotações feitas por ele mesmo (Huisman, p.434), ou talvez, registradas por seus alunos em cadernos de notas de aulas ministradas pelo mestre, que mais tarde foram compiladas em uma só obra intitulada *Poética* (344 a.C). Infelizmente, como algumas partes se perderam, a compilação ficou fragmentada, o que não desmerece sua autoridade de primeiro cânone de arte em geral de que se tem notícia, publicado no Ocidente. Pertence à Literatura Clássica e, por mais que tenha sofrido críticas posteriores, não houve quem abalasse sua autoridade ao longo de vinte e três séculos. Citada, inclusive, quando objeto de crítica, não há como falar de tragédia, olvidando a única contribuição de natureza estética produzida por Aristóteles.

Conforme comentário introdutório de Jaime Bruna em *A Poética Clássica* (p.1-2), na Idade Média já havia uma parca notícia da *Poética* por meio de compilações siríacas e árabes. Em 1498 veio a público a primeira versão latina, direto do original grego, que foi impressa apenas em 1503, vindo a exercer influência sobre os humanistas italianos do Renascimento, tais como: Giraldi Cinthio (1554), Scaliger (1561), Trissino (1563) e Lodovico Castelvetro (1570).

Na seqüência histórica, também Harvey (p.58) tem um parecer favorável à notoriedade da *Poética* ao afirmar no seu *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*, que a referida obra já era considerada uma autoridade a partir da época elizabetana. Inclusive, há vestígios de sua fama em autores como Philip Sidney (1554-1586), Ben Johnson (1572-1637), John Milton (1608-1674), como também em Christopher Marlowe (1564-1593), Edmund Spenser (1522-1599) e William Shakespeare (1564-1616).

Filósofos e literatos de todos os tempos já discorreram sobre a *Poética* sob os mais diversos enfoques, seja quanto ao aspecto filosófico, ou quanto ao caráter literário. O húngaro Peter Szondi (1929-1971), em sua obra *Ensaio sobre o trágico* separa, a título de entendimento, o lugar privilegiado da *Poética* de Aristóteles e as críticas posteriores, precisamente dos séculos XVIII e XIX. Em primeiro lugar, situa historicamente as fronteiras existentes entre a *Poética* de Aristóteles que considera uma obra geral e atemporal sobre a tragédia, enquanto criação poética, denominando-a "poética da tragédia". Em segundo lugar, confere ao filósofo alemão F. W. J. von Schelling (1775-1854) o papel de fundador da "filosofia do trágico" que, por sua vez, decorre da *Poética* de Aristóteles. Eis as palavras de Szondi (2004, p.23-4) ao determinar as fronteiras entre "poética da tragédia" e "filosofia do trágico":

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas - a do impulso de imitação como origem da arte e a da catarse como efeito da tragédia - não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações. [...] Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. Trata-se de um tema próprio da filosofia alemã, caso se possa incluir nela Kierkegaard e não levar em consideração seus discípulos, por exemplo, Unamuno. Até hoje os conceitos de tragicidade (tragik) e de trágico (tragisch) continuam sendo fundamentalmente alemães.

Assim, a *Poética* torna-se clássica, na medida em que ultrapassa as fronteiras do território grego e está presente como referência nas discussões sobre poéticas, daí dizer-se que a *Poética* se universalizou. Por conseguinte, a conclusão é que, enquanto a "poética da tragédia" não tem nação, nem tempo, a "filosofia do trágico" tem sua historicidade radicada na Alemanha, na época moderna. Szondi continua sua reflexão questionando a coincidência entre as concepções do trágico, ou seja, a filosofia do trágico em Schelling e G. W. F. Hegel (1770-1831), em Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) e o indício de fim da "poética da tragédia" ou da poesia aristotélica na época moderna. No entanto, é inegável que a "filosofia do trágico" da época moderna contraiu uma dívida com a "poética da tragédia", uma vez que, mesmo divergindo, é na "poética da tragédia" que a "filosofia do trágico" se inspira, abrindo-se, portanto, uma discussão de caráter dialético, por isso eminentemente filosófico.

As implicações do estudo da *Poética* têm alcance universal, no sentido em que atravessa os séculos até hoje, seja em termos de concordância ou de distanciamento das suas proposições por parte dos críticos. O certo é que é um legado que vem instigando discussões em diversos espaços de reflexão desde a Literatura, o Teatro e a Filosofia.

II APRESENTAÇÃO DO OBJETO DA DISSERTAÇÃO

A presente dissertação, no entanto, oferece um enfoque que entende original, quando se preocupa em refletir sobre tragédia, como tema central da *Poética*, reconstruindo o método de definição usado pelo seu autor. Não há, portanto, o interesse de aprofundar a vertente dialética de que trata Szondi. A menção relativa à "poética da tragédia" e à "filosofia do trágico" é posta apenas para demonstrar uma das vias de discussão no campo que vai da Literatura à Filosofia. Logo, o interesse do

presente trabalho recai sobre a recuperação do método aristotélico das Quatro Causas, como instrumento de elaboração do conhecimento pautado, em última análise, na busca das causas primeiras e princípios. De modo que, *kátharsis* é um curioso termo mencionado por Aristóteles na *Poética*, cuja ausência de explicações o torna pouco compreensível. Contudo, aqui ele é entendido como indicador do teor metafísico da obra, que pode ser identificado como princípio para a investigação do ser do homem em relação ao belo. Em outras palavras, *kátharsis* é um princípio que leva quem experimenta suas próprias emoções ao conhecimento da própria natureza humana inclinada ao aprendizado por imitação.

A dissertação se concentrará no trecho 1449b da *Poética*, onde Aristóteles define tragédia como "a imitação de uma ação nobre e completa, dotada de extensão, em linguagem ornamentada com acessórios agradáveis, apropriados para diferentes partes da peça, com atores agindo e não narrando, operando a *kátharsis* das paixões, por meio de um processo de piedade e terror".

É exatamente lançando mão da definição aristotélica de tragédia que será reconstituído o arcabouço estrutural sobre o qual se levantam as clássicas definições filosóficas de Aristóteles sobre os mais diversos assuntos.

Desde já, abrem-se as duas perspectivas do método de pesquisa aristotélico:

- 1º) é um tipo de **técnica de definição** que funciona como um roteiro de análise que permite a construção de uma definição temática;
- 2º) é uma **doutrina metafísica** na medida em que a busca das causas indica uma preocupação com os princípios, revelando a natureza última da investigação: sua essência e seu alcance, isto é, busca a procedência e a finalidade.

Com essa distinção, urge que se compreenda o sentido atribuído ao método nas páginas desta dissertação, de maneira que fique claro, quando é analisada em vista da técnica e quando é tomada como doutrina metafísica.

A discussão propriamente metafísica encontra-se no capítulo II, em seguida há uma pausa para se acompanhar detalhadamente a linha de raciocínio desenvolvida a partir da estrutura das Quatro Causas, que auxiliaram a pesquisa de Aristóteles e transformaram-se em roteiro para estudos posteriores, como o que ora se faz. A causa final reserva surpresas no que diz respeito à metafísica que, por sua vez, só será discutida no tópico *kátharsis* como causa final e nas Considerações Finais, retomando os conceitos do capítulo II.

III FORTUNA CRÍTICA

A discussão sobre tragédia coloca duas vertentes desafiadoras para quem pretende trabalhar com a definição aristotélica. Uma vertente, é representada pelo problema da tradução, pois na vasta literatura encontrada, há diferentes traduções que, curiosamente, são empregadas para os mesmos termos que aparecem na definição de tragédia, a ser constatada logo mais. Para tentar polarizar as diferenças, elencar-se-á demonstrativamente um certo número de traduções ao alcance.

Destacando os termos escolhidos pelos tradutores, foram recolhidos aqueles que melhor se prestaram à formulação de uma tradução apropriada ao caráter esquemático da Doutrina das Quatro Causas. A referida tradução, que já apareceu na II parte desta introdução, foi composta por justaposição dos termos recolhidos das traduções revistas. Assim, as traduções analisadas auxiliaram na formulação de uma definição.

O outro problema que se apresenta, é o da controvérsia entre os críticos quanto à definição de tragédia, principalmente na modernidade. Convém apresentar um ou mais críticos e pontuar a matéria central de seu desacordo com relação a Aristóteles.

Inicialmente, na linha de distanciamento de Platão, a *Poética* de Aristóteles é uma resposta crítica ao seu Mestre, que menosprezou a arte mimética, por ser uma representação e, na visão de Platão, uma deturpação das formas ideais. Abre-se, já aqui, a polêmica iniciada por Platão no Livro X d'A *República* (595 a-c), ao criticar a assim chamada poesia mimética, afirmando:

Não é das menores a nossa doutrina sobre a poesia [...] a de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético. [...] Aqui entre nós (porquanto não ireis contá-los aos poetas trágicos e a todos os outros que praticam a mimese), todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento de sua verdadeira natureza.

Diante da postura do Mestre, Aristóteles tomou uma via contrária, onde a tragédia pudesse inspirar o agir de quem ouve e assiste à trama trágica, pois atua com nobreza sobre a emoção, transformando seu espectador interiormente, pela *kátharsis* ou purgação das paixões.

Através da obra *Aesthetica* (1750-1758), o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) contribuiu para uma nova concepção de belo na Filosofia Moderna, denominando-a Estética, na qual belo e arte se mesclaram. Nova concepção, porque entre os antigos como Platão e Aristóteles é inconcebível uma unificação em termos de entendimento entre belo e arte, pois o belo é *καλος*, pertence ao âmbito das idéias, próprias da filosofia platônica. Arte é *τηχνη*, diz respeito à arte produtiva. Aristóteles mantém-se na linha platônica quanto à distinção belo e arte, mesmo assim, dedica a obra *Poética* à análise das artes miméticas.

É oportuno estabelecer de que modo se dá o distanciamento entre Platão e Aristóteles. É bastante elucidativo o tema *Διηγησις e Μιμησις. Narração e representação em Platão e Aristóteles* abordado por Dion Davi Macêdo (p.60), o qual defende que:

O estatuto da narração e representação são compreendidos sob o problema da παιδεια filosófica que se edifica n'A República. [...] Aristóteles fará a inversão dos termos da problemática platônica, valorizando a forma e não o conteúdo. Na medida em que Aristóteles valoriza a representação, valorizará também a μιμησις em detrimento da διηγησις, ainda que as situe sob as complexas vias de compreensão da παιδεια, em geral e do processo de aprendizagem, em particular.

Na verdade o que ocorre entre os dois não é um distanciamento, mas dois modos de tratar a formação do humano. Defendendo que há uma continuidade de Platão à Aristóteles, Macêdo (p.74-75 e 77) afirma que:

Uma vez que a poesia diz o universal, o seu estatuto epistemológico é forte, próprio ao exercício do conhecimento, ainda que não tão forte quanto a função denotativa da linguagem. Trata-se de uma forma de conhecimento que complementa a razão demonstrativa, que está no berço do problema Metafísica X. [...]

Sob o percurso da Poética à Metafísica, da poesia à επιστημη, portanto, o ponto comum que complementa a possibilidade de verdade é a referência a uma ordem outra de enunciação, a ordem da razão demonstrativa. [...] A vinculação entre μιμησις e conhecimento passa pelo aprendizado; a μιμησις tem importância em Aristóteles, pela valorização da figuração e da representação que ela implica. [...] Há uma certa continuidade, contudo, entre Platão e Aristóteles, pois ambos partilham a dualidade da constituição do ser humano.

Eis, portanto, o ponto comum que torna a *Poética* uma obra, cujo projeto filosófico é tão respeitável quanto a *Metafísica* e não um mero apêndice, desvinculado do caráter sublime do conhecimento, pois a *Poética* é a outra face do conhecimento com ênfase no caráter demonstrativo da razão auxiliada pela figuração.

Macêdo (p.74) ainda reforça sua reflexão apresentando a passagem da linguagem poética à problemática demonstrativa, insistindo em que:

A passagem da problemática da ποιησις e da linguagem poética (Poética) à problemática da razão demonstrativa ou επιστημη repousa sobre o núcleo de referência à ordem do Ser e da verdade, do sentido e do significado ontologicamente determinados, se quisermos; tematizados notadamente na Metafísica. Em outras palavras, na medida em que ποιησις, conhecimento e aprendizagem articulam-se intimamente na *Poética*, que importa é situar a poesia no horizonte de referência a uma ουσια que a ultrapassa, horizonte exemplarmente oferecido na Metafísica.

De algum modo, na *Poética*, a arte produzida por mímese é analisada tendo em vista a busca do caráter elevado da filosofia platônica, isto é, a busca da idéia causal que independe da interferência humana, considerando, pois, a articulação entre ποιησις, conhecimento e aprendizagem.

Conhecimento e aprendizagem são assimilados pelo homem através da mímese, porque é próprio do homem aprender e conhecer por imitação, desde a infância até quando atingida a capacidade para entender o que é mais complexo. Assim, quer por narrativa (Platão), quer por imitação (Aristóteles), a epopéia ou a tragédia cumpre papel fundamental na nobre formação do homem.

No período medieval houve falhas na interpretação das primeiras versões árabes da *Poética*. É nesse contexto que Averróis (1126-1198) figura como comentador de Aristóteles, compreendendo as obras: *Tópicos*, *Retórica* e *Poética* como extensões do *Organon*. Segundo Huisman (p. 63), ele entrou em contato com as obras aristotélicas "através da escola de Alexandria e da doutrina emanatista³ - néo-platônica". Na introdução, da obra *Three Short Commentaries on Aristotle's "Topics", "Rethoric" and "Poetics"* (p19) há uma instrução do texto, na qual registra-se a seguinte afirmação do comentador de Averróis:

Embora, nem a *Retórica*, nem a *Poética* fossem vistas tradicionalmente como pertencentes ao *Organon*, Averróis incluiu os *Breves Comentários da Retórica* e da *Poética* como os dois últimos tratados desta coleção de *Breves Comentários do Organon*. Ele também inverteu as posições dos *Breves Comentários do Tópico* e das

³ LALANDE. Segundo o *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. p. 295, Emanatista - significa "que pertence ao emanatismo, cuja doutrina da emanação consiste no ensinamento de que "os seres múltiplos que formam o mundo derivam (emanam) do ser uno que é o seu princípio sem que haja descontinuidade neste desenvolvimento. Emanação opõe-se à criação".

Refutações Sofísticas com relação à sua ordem na visão tradicional do *Organon*. Como resultado, os *Breves Comentários do Tópico, da Retórica e da Poética* são os últimos três tratados da coleção. De tal modo, que o significado desta vasta reorganização do *Organon* não escapa a atenção, [...] Como justificativa para ter invertida a ordem dos *Breves Comentários do Tópico e das Refutações Sofísticas*, ele reduziu a arte da sofística ao engano dos argumentos demonstrativos. Inteiramente sem paralelo na obra de Aristóteles, essa redução serviu para explicar porque o tratado sobre os argumentos sofisticos seguiram àqueles dos argumentos demonstrativos nesta coleção, elogiando sua utilidade para persuadir e unir a arte da dialética à da retórica sob a justificativa de que elas poderiam persuadir pessoas por meio de representações imaginativas.⁴

Para Averróis, Aristóteles era um pensador que se destacava no campo da lógica e os temas de retórica e poética seriam simplesmente um pretexto para realizar suas operações lógicas. De modo que ele, ao alterar a ordem seqüencial do *Organon*, divide o estudo das obras ali contidas a partir de dois critérios de argumentos: um, seria os argumentos demonstrativos e, o outro, a representação imaginativa. Nesta última, coloca a *Poética* como maneira de auxiliar o discurso através das imagens, metáforas e comparações, acreditando ser um meio eficaz de convencer as pessoas. Para Averróis, ambos os critérios de argumentação baseiam-se numa espécie de silogismo, no qual se subentende um elemento mediador de aproximação que estabeleça o elo entre uma representação imaginativa e a realidade externa. O elemento mediador seria a produção artística como uma síntese da imaginação e da realidade.

⁴ Although neither the Rhetoric nor the Poetics was traditionally viewed as belonging to the Organon, Averroës included the *Short Commentary on Aristotle's Rhetoric* and the *Short Commentary on Aristotle's Poetics* as the last two treatises in this collection of *Short commentaries on the Organon*. He also reversed the positions of the *Short Commentary on Aristotle's Topics* and the *Short Commentary on Aristotle's on Sophistical Refutations* with respect to their order in the traditional view of the *Organon*. As a result, the *Short Commentary on Aristotle's Topics*, the *Short Commentary on Aristotle's Rhetoric*, and the *Short commentary on Aristotle's Poetics* are the last three treatises in the collection. So that the significance of this extensive reworking of the Organon not scape attention, [...] As justification for having reversed the order of the *Short Commentary on Aristotle's Topics* and *Short Commentary on Aristotle's on Sophistical Refutations*, he limited the art of sophistry to deception about demonstrative arguments. Entirely without parallel in Aristotle's work, that limitation served to explain why the treatise about sophistical arguments followed the treatise about demonstrative arguments in this collection. Averroës then linked the art of dialectic to the art of rethoric by extolling is usefulness for bringing on the grounds that it could persuade people by means of imaginative representation. (A tradução do inglês para o português foi revista por Maria Vieira de Farias)

A Renascença enquanto resgate do bom-gosto clássico de referência grega, retomou a *Poética*, de modo que dentre as diversas artes, o teatro estava na pauta dos interesses renascentistas. Em sua *História da Música*, Luis Ellmerich (1977, p. 200-1) informa em que medida o teatro grego influenciou as modificações verificadas na Renascença, tal como a criação da ópera:

Na Renascença, como reação aos conceitos ortodoxos que caracterizavam o pensamento na Idade Média, surgiu o interesse pelas artes clássicas e em consequência, também pela música e o teatro grego. Nos fins do séc. XVI reunia-se em Florença, em casa do conde De Bardi, um grupo de artistas e músicos que consideravam a melodia grega um meio termo entre a palavra falada e a própria música; criaram então o estilo "recitativo ou representativo", uma espécie de declamação cantada. Desse grupo que mais tarde passou a denominar-se "Camerata Fiorentina" faziam parte: Julio Caccini, Jacobo Peri, Emilio del Cavalieri e Vicente Galileu (pai do grande físico), músicos e Otávio Rinuccini, poeta.

É provável que a *Poética* de Aristóteles tenha sido revisitada por esse movimento renascentista. Em meio às discussões é impossível que os músicos e poetas interessados em fazer do teatro um palco comum, não tenham considerado a *Poética* 1449b, que advoga o ritmo, a melodia e o canto como partes que constituem o ornamento da linguagem na representação da tragédia, embora na passagem 1450a Aristóteles faça a ressalva de que a linguagem é de importância menor do que a ação para o êxito da tragédia.

Já na época moderna, é interessante notar a posição assumida pelo idealista alemão Schiller. Segundo o comentário de Anatol Rosenfeld no prefácio da *Teoria da tragédia*, em 1790 Schiller se opõe a Aristóteles quando casualmente retira da tragédia e atribui à comédia, a primazia da formação do homem em sociedade. Em outras palavras, para Schiller o teatro trágico pode transformar o homem, mas é à comédia que cabe o papel formativo por excelência. Entretanto, quando escreveu a *Teoria da tragédia*, Schiller ainda não havia lido a *Poética* de Aristóteles, o que só ocorreu em 1797, exercendo forte influência sobre ele.

O fato de não ter lido a *Poética* quando escreveu a *Teoria da tragédia* a liga muito mais a Kant por causa do foco no dever e na moral. Por conseguinte, na *Teoria da tragédia*, publicada pela primeira vez em 1792, Schiller (p.144) desafia a legitimidade do herói trágico, afirmando:

Enquanto não nos convencerem de que a serenidade da alma não é um efeito da insensibilidade, jamais saberemos se ela é um efeito de sua força moral. Grande arte não é a de ter sob nosso domínio emoções que apenas leve e fugazmente arranham a superfície da alma; mas é necessária uma capacidade de resistência que se situa infinitamente acima de todo poder natural, para que se mantenha sensível. Assim, só se chega à representação da liberdade moral através da mais viva representação da natureza padecente e o herói trágico deverá primeiro legitimar-se perante nós como ser capaz de sentir antes de o homenagearmos como ser racional e acreditarmos na sua fortaleza d'alma. Assim, a primeira e irredutível exigência feita ao artista trágico é o patético.

Schiller questiona a *kátharsis* dos sentimentos ao admitir que haveria autenticidade no sofrimento trágico, desde que a sublimação fosse fruto do sentimento, e não um indício de falta de sentimento. Todavia, no prefácio da *Teoria da tragédia* (p.11) Rosenfeld afirma que o Schiller maduro compreende que a função elevada da tragédia de representar sensivelmente o supra-sensível, é sustada diante da impossibilidade de apresentar visivelmente o invisível. De modo que, não é recomendável heróis muito virtuosos, porque se forem demasiado nobres, a virtude é só deles e dela não podemos participar por sermos frágeis e mortais. Assim, uma vez entrando em contato com a *Poética*, Schiller passa a concordar com Aristóteles, ao dizer que o teatro goza do poder de transformar o espectador a partir do seu interior.

Contemporaneamente, o tragediógrafo, Augusto Boal⁵ (1983, p. 26-7) menciona as Quatro Causas, mas apenas de modo aproximado do raciocínio que se pretende articular aqui, pois em seu trabalho, as Quatro Causas não passam de uma rápida menção, já que Boal desvia a atenção da natureza do objeto, a saber, a tragédia, para sua tese central, com a qual a pesquisa aqui não comunga, qual seja: o compromisso político de Aristóteles com as elites, implícito nas regras encontradas na definição de tragédia. Embora não tenha autoridade filosófica por tratar-se de um autor cuja literatura é devotada exclusivamente ao teatro, a obra de Boal parece ser uma crítica audaciosa e pertinente a Aristóteles, representando a visão do teatro contemporâneo. O caráter metafísico do título aqui escolhido, *O princípio metafísico da Poética de Aristóteles* pede atenção para os termos gregos fundamentais, tais como mímese (μιμεις), *hamartia* (αμαρτια), *peripeteia* (περιπετεια) e *anagnórisis* (αναγνωρισις), *kátharsis* (καθαρισις). A obra *Aristóteles* de autoria de Kenneth McLeish fornece uma tradução para cada termo, a saber, imitação, erro, reversão, reconhecimento e purificação. A *Poética* representa uma tentativa de crítica de Aristóteles ao pensamento platônico por um caminho inverso, pois enquanto Platão prioriza o mundo real das idéias, Aristóteles não rompe com as formas ideais, mas acrescenta ao pensamento filosófico clássico um caminho de aproximação da verdade por via das coisas submetidas às leis da existência.

⁵ Em *O teatro do oprimido* (pp.13-4) Boal "procura mostrar que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem e o teatro é uma delas". Assim mostra em suas páginas que o teatro passou por transformações que o descaracterizaram de sua origem popular, substituindo o envolvimento do povo no espetáculo, "onde o povo era criador e destinatário do 'canto ditirâmico' por alguns atores como protagonistas e o coro, simbolizando a massa popular". Assim, Boal afirma que "o sistema trágico coercitivo de Aristóteles" nos ensina o funcionamento deste tipo de teatro. Além da *Poética* de Aristóteles, *O teatro do oprimido* ainda analisa: a influência da burguesia aristocrática sobre o teatro na "Poética da Virtù" de Maquiavel; a resposta de Bertold Brecht a estas poéticas, olhando o personagem como ser social que determina o pensamento. Finalmente, Boal analisa o teatro latino-americano destruindo a barreira atores-espectadores, uma conquista dos meios de produção teatral identificado por ele como "Poética do oprimido".

Como no pensamento moderno, a idéia de belo foi desvinculada do entendimento metafísico e transferida para o campo da Estética por Baumgarten, a concepção sobre o belo sofreu um prejuízo incalculável porque um, é o aspecto do belo que é visualizado, outro é o significado que transcende ao que aparece. Talvez essa separação precise ser revista e mais discutida, retornando ao sentido do belo oriundo da antiguidade, pois não é possível que a contemplação do belo esteja fechada e circunscrita nas imagens. A teoria que Aristóteles desenvolveu na *Poética* tem seu foco central na representação do mito. Na verdade, Aristóteles elaborou um pensamento metafísico sobre um tema da produção humana, a arte. Seu primeiro procedimento foi construir um *lógos* que traçasse uma maneira racional de conhecer a essência da imitação, sem se distanciar de sua realidade prática. Assim, deu um aparato teórico ao conhecimento sobre uma produção prática do homem. Aprimorou a pesquisa, buscando as causas primeiras porque visava aprofundar "o ser" daquele tipo de imitação que constituía a tragédia, a ser determinada pela questão: O que é a tragédia? Daí elabora o método proveniente das pesquisas sobre as Ciências Naturais e a Física, a saber a Doutrina das Quatro Causas.

Os princípios norteadores da Doutrina das Quatro Causas são inerentes à natureza, diferente do esquema platônico que separava o mundo em dois, o das idéias (verdadeiro, imutável e digno de contemplação) e o das formas ou imagens (que conduz ao engano e distancia da verdade). É o mundo das imagens que Aristóteles investiga; é um mundo observável, com o qual se interage, modificando-o e sendo modificado por ele. O conhecimento do meio, no qual se vive pode mudar significativamente o modo de se relacionar com esse meio.

Em sendo um mundo existencial e não eterno, está submetido às leis do tempo e do espaço. De maneira que a pesquisa sobre a natureza das coisas, comporta uma disciplina rigorosa que tenta acompanhar o movimento de mudança ao qual elas, as

coisas, estão submetidas. Portanto, para investigar as coisas em mudança temporal e espacial, Aristóteles estabelece o entendimento sobre a *dýnamis* e a *enérgeia*, que são respectivamente potência e atividade.

A potência ou *dýnamis*, como princípio dinâmico é a potencialidade presente na matéria para vir a assumir um novo estado no mundo, sem deixar de ser ela mesma, tornando-se, assim, a causa da atualização da *enérgeia* que é o princípio da causa formal. A potência ou *dýnamis* deve possuir um direcionamento a fim de realizar sua natureza de "vir a ser".

A *enérgeia* ou atividade é o princípio norteador que a potência ou *dýnamis* necessita para concretizar-se no mundo. Por conseguinte, a *enérgeia* é o princípio da causa formal a realizar-se, atualizando-se na matéria. *Dýnamis* e *enérgeia* necessitam-se reciprocamente como causa material e causa formal, dependentes uma da outra para efetivar-se. Seguindo essa intuição, Aristóteles abriu o caminho para entender como se dão todas as relações temporal e espacialmente, analisando assim os seres no mundo.

Descobriu que há duas maneiras de compreender os seres, do ponto de vista da **potencialidade**: como "capacidade para vir a ser" e sob o aspecto da **atividade**, que funciona como conteúdo a ser desenvolvido em um determinado domínio de realização. Para exemplificar tomou-se a inteligência como causa material que contém a potencialidade de desenvolver a inteligibilidade num processo temporal através da educação. Por sua vez, o que é inteligível só ganhará configuração efetiva, quando se realizar no domínio da inteligência, enquanto espaço de realização, ganhando a forma final, o conhecimento.

2. O PRINCÍPIO METAFÍSICO DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

O princípio metafísico da obra estética de Aristóteles encontra-se na abordagem teórica das Quatro Causas que é a base da armação estrutural da definição de tragédia. As noções de **meio**, **objeto** e **maneira**, que no início da *Poética* antecedem à definição de tragédia, são respectivamente os três pilares que se sustentam sobre a Doutrina das Quatro Causas obtidos através da análise da causa material, da causa formal e da causa eficiente. Mas, se as causas são em número de quatro, qual é o quarto pilar correspondente à causa final? Há uma quarta noção construída através da análise da causa final, contudo não é clara o bastante na seqüência das três mencionadas noções preliminares. No lugar da causa final, Aristóteles deixa algo em suspenso, isto é, não definido, como se estivesse preparando o leitor para uma investigação a ser realizada posteriormente. A carência de uma afirmação objetiva que esclareça o que seria de fato a causa final na definição de tragédia, exige um esforço maior para se verificar em que medida, essa causa final aparece na *Poética*. Todavia, se a definição de tragédia, que segue às noções preliminares, for levada em consideração, fica evidente qual é a causa final da tragédia, pois a finalidade é esboçada quando se refere à *kátharsis* ou catarse como alguns tradutores preferem grafar. Mas é a única vez que a palavra *kátharsis* é mencionada. Qual seria a razão para tamanha reserva em relação à *kátharsis*? Pode-se supor, até mesmo, que Aristóteles já tivesse desenvolvido a teoria da *kátharsis* antes da *Poética*, não precisando discuti-la mais uma vez.

Na definição de tragédia destacam-se uma definição geral (gênero) e quatro definições particulares (espécies) que se mantêm coerentes com a definição geral. A definição geral é a que afirma que a tragédia é uma **imitação**. As definições particulares, contando três partes através das quais a imitação se realiza, são os três

pilares anteriormente mencionados: **meio, objeto e maneira de imitar**. São respectivamente a linguagem, a ação humana e os atores.

A quarta causa é a *kátharsis*, porém, ainda há de se discutir se ela realmente seria a causa final da tragédia. Por enquanto tenta-se demonstrar que a metodologia das Quatro Causas permite a coerência interna entre definição geral (gênero) e sua divisão em quatro partes (espécies), como definições particulares.

Note-se a ênfase no início da citação abaixo, quanto ao propósito da *Poética*, qual seja, falar da arte em **geral** e de suas respectivas **capacidades (atributos)**. Entenda-se por capacidade, a possibilidade de "vir a ser", isto é, a própria *dýnamis* ou potência que há nas partes específicas da definição, constituindo-se como seus atributos:

Estamos a discutir a ambas, poesia em geral e a capacidade de cada um de seus gêneros; as regras que a construção da trama precisa para a excelência poética; o número e o caráter dos componentes da poesia, juntamente com os outros tópicos aos quais pertencem a própria investigação - começando, como é natural, dos primeiros princípios.⁶

As respectivas capacidades formam um conjunto de conhecimentos sobre um dado objeto, no caso a imitação, que se divide em gêneros. Cada gênero, por sua vez, se desdobra em termos de definição. Sendo a definição o desdobramento do desconhecido por meio de um exercício racional que busca as causas, há que se investigar as capacidades ou atributos como dados demonstrativos (figurativos) que apontam o ser do gênero. Disso segue que, a busca dos primeiros princípios exige que se inicie a investigação pelo que é mais proeminente, porque o acesso para conhecer o que é um ente, se torna mais fácil dentro da ordem natural. Assim, a pesquisa deve iniciar pelo que é sensível à percepção até chegar a um grau de

⁶ "We are to discuss both poetry in general and the capacity of each of its genres; the canons of plot construction needed for poetic excellence; also the number and character of poetry's components, together with the other topics which belong to the same enquiry - beginning, as is natural, from first principles". (ARISTOTLE. *The Poetics*, 1447a. Trad. Stephen Halliwell).

conhecimento mais complexo, cujo acesso só é possível por abstração. Assim, definindo a tragédia como imitação a destaca do conjunto das artes miméticas.

Partindo dos simples elementos até atingir um grau de complexidade ainda não evidentemente resolvido, a *Poética* esconde um princípio metafísico na base da metodologia que eleva o conhecimento da arte a uma categoria acima de uma mera ação mimética, o que se justifica pelo fato de submeter um tema da arte produtiva a um esquema usado abertamente em obras como *De Anima* e *Metafísica*, cujo enfoque ultrapassa o mundo sensorial. A perspectiva metafísica da *Poética* encontra-se na doutrina que sustenta o método causal. Entretanto, para ser explicitada, a doutrina metafísica de Aristóteles necessita legitimidade no que há de subjacente ao funcionamento causal da natureza, que apesar da mutabilidade das coisas no mundo, possui um princípio imutável.

No movimento da mudança há que se esclarecer sobre a força motora que impulsiona à modificação dos seres, tanto interna, quanto externamente. É uma ocorrência que possui sutilezas que dificultam a explicação. Para tanto, Aristóteles empreende uma reflexão munida de arranjos técnicos da linguagem e criação de termos com sentidos próprios extraídos de outros campos de conhecimento, a fim de compor um raciocínio demonstrável sobre os detalhes de uma complexidade.

Era assim que Aristóteles procedia ao iniciar uma investigação: 1º) dividia em partes, 2º) analisava cada parte, 3º) comparava o funcionamento das partes com outras referências afins, e 4º) definia o todo pela reunião das partes analisadas. É uma operação intelectual do raciocínio lógico por meios empíricos. Projetado em diagrama, o critério aristotélico de investigação até compor a definição de tragédia, pode ser visualizado na página seguinte:

DIAGRAMA 02: CRITÉRIOS PRELIMINARES DA PESQUISA ARISTOTÉLICA

OPERAÇÃO INTELECTUAL		
DO RACIOCÍNIO	POR MEIOS EMPÍRICOS	RESULTADO
<ul style="list-style-type: none"> divide em partes; 	<ul style="list-style-type: none"> levanta questões: O que? De que? Como? Para que? Por que? 	<ul style="list-style-type: none"> define a natureza, origem, modo e função, das partes.
<ul style="list-style-type: none"> analisa cada parte; 	<ul style="list-style-type: none"> aplica o método por comparação e/ou associação entre as partes. 	<ul style="list-style-type: none"> define o todo pela reunião das partes.
OPERAÇÃO RACIONAL NA POÉTICA	OPERAÇÃO EMPÍRICA NA POÉTICA	RESULTADO DA OPERAÇÃO INTELECTUAL DA POÉTICA
<ul style="list-style-type: none"> Noções preliminares à definição de tragédia dividida em quatro partes: <ul style="list-style-type: none"> 1º) meio 2º) objeto 3º) maneira 4º) fim Doutrina das Quatro causas: <ul style="list-style-type: none"> 1º) material 2º) formal 3º) eficiente, 4º) final 	<p>Aplicação do método por aproximação entre os quatro aspectos da definição de tragédia (levantada a partir das noções preliminares) e a Doutrina das Quatro Causas.</p>	<p>Definição de tragédia</p>
<ul style="list-style-type: none"> Análise das partes reunião das partes no todo (definição) 	<ul style="list-style-type: none"> Aplicação da Doutrina das Quatro Causas à definição de tragédia: <ul style="list-style-type: none"> 1º) Linguagem como causa material 2º) Representação de uma ação humana, nobre e competente como causa formal. 3º) Atores como causa eficiente. 4º) <i>Kátharsis</i> como causa final. 	<p>Definição de tragédia: é a imitação de uma ação nobre e completa, em linguagem ornamentada com acessórios agradáveis, com atores agindo e não narrando, operando a <i>kátharsis</i> das paixões por meio da piedade e terror.</p>

2.1 POTÊNCIA E ATIVIDADE

No *De Anima* 412a 6 e 412a 11, Aristóteles demonstra o movimento, fazendo menção a duas forças da natureza, às quais chama de "potência" e "atividade":

Um dos gêneros dos entes é a essência, e, desta, um dos sentidos é como matéria - aquilo que, por si mesmo, não é *um isto* -, ao passo que outro é como configuração e forma, segundo a qual já se diz *um isto*, e em terceiro lugar, o composto de ambas. E a matéria, por seu lado é potência, ao passo que a forma é efetividade. [...] E reputa-se a ser essência sobretudo os corpos, e dentre eles, os naturais: pois estes são princípios dos outros. E dentre os corpos naturais, uns possuem vida ao passo que outros não; e denominamos vida o processo de nutrição, crescimento e definhamento de algo por si mesmo. Conseqüentemente, todo corpo natural que participa da vida é essência, a essência deste modo: como essência composta.

Eis, portanto, que os termos potência e atividade (ou efetividade), sobre os quais se reflete, são ditos em gregos: *δυναμις* (*dýnamis*) e *ενεργεια* (*enérgeia*).

Retiradas as noções de *dýnamis* e *enérgeia* da Física, procede-se aqui à discussão sobre os referidos conceitos e como auxiliam no entendimento da efetivação mediada pela causa material e pela causa formal, sob o impulso da causa eficiente até à causa final. Vale retomar a citação, destacando algumas afirmações:

1º) "Um dos gêneros dos entes é a essência". Logo, definir um ente supõe dizer de sua essência, determinando o seu gênero, pois é preciso saber o que ele é. Assim, Aristóteles determina três sentidos de essência: como matéria, como forma e como um todo composto de matéria e forma. Os três sentidos estão expostos na seqüência.

2º) "Um dos sentidos da essência é como matéria", porque só é possível enunciar um pensamento sobre o que não se conhece, comparando com o que já é conhecido, através das semelhanças e diferenças. Assim, uma estratégia aristotélica para falar de essência se faz pelo método de tomá-la como matéria ou "aquilo que, por si mesmo, não é um isto" - não possui

existência por si, mas depende de algo que exista por si. É a potência para "o vir a ser", a qual se chama *dýnamis*.

3º) "O outro sentido da essência é como configuração e forma, segundo a qual já se diz um isto" - que é a idéia propriamente dita, que existe antes de efetivar-se, chamada de *enérgeia*. Sua efetivação existencial realiza-se na matéria.

4º) "O terceiro sentido da essência é o composto da matéria e da forma", quando *dýnamis* (potência) e *enérgeia* (atividade) realizam-se simultaneamente na existência dos entes, que são primeiramente os corpos naturais. Assim, tem-se a **essência composta** proveniente da **essência pura** (3º sentido de ser, indicado anteriormente como forma).

A seguir, tem-se a reflexão sobre o inteligível e a inteligência, retirando a aplicação das Quatro Causas do âmbito da Física e orientando-a para o âmbito do conhecimento humano. Prossegue-se então, Investigando como o conhecimento se dá e quais as condições de sua realização.

2.2 INTELIGÍVEL E INTELIGÊNCIA

Na busca do princípio é preciso investigar aquilo que antecede ao objeto de estudo, isto é, o evento causal que se dá na ordem do sensível, antes do sensitivo. Até aqui, foi possível perceber um delineamento da estrutura de investigação aristotélica. Note-se agora, a base teórico-estrutural do método: *enérgeia* e *dýnamis*, respectivamente traduzidas como atividade (ou efetividade) e potência. A aplicação seria, então, do seguinte modo: à **inteligência**, tome-se o conceito de *dýnamis* e ao **inteligível** cabe o conceito de *enérgeia*. Os conceitos inteligência e inteligível funcionam, ao modo de argumentação de Aristóteles, como referências explicativas e distintivas para o estudo da causa material e formal.

Como o *inteligível* só evidencia-se na *inteligência*, é oportuno recorrer a André Lalande (p.579) para conceituar **inteligência**, registrando os sentidos A e E do *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*, o qual expressa:

A. Conjunto de todas as funções que tem por objeto o conhecimento no sentido mais amplo da palavra (sensação, associação, memória, imaginação, entendimento, razão, consciência). Este termo serve corretamente para designar uma das três grandes classes (ou faces) dos fenômenos psíquicos, sendo as duas outras as dos fenômenos afetivos e a dos fenômenos ativos ou motores. [...] **E.** (oposto a instinto). Atividade voluntária, adaptação deliberada dos meios aos fins. "O instinto completo é a faculdade de fabricar e utilizar os instrumentos inorganizados".

A *inteligência* é uma faculdade fundamental para articular os exemplos com os quais se demonstram as afirmações teóricas. A definição de *inteligível* e *inteligência* é necessária para iluminar o método de argumentação que se quer adotar na apresentação das proposições, que devem aparecer no Capítulo dedicado à aplicação das Quatro Causas à definição de tragédia.

O *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia* (p.580) apresenta o *inteligível* como dependente da *inteligência* para ser comprovado pelos sentidos. Referindo-se ao termo **inteligível** afirma:

(oposto a sensível). Que só pode ser conhecido pela inteligência (no sentido B), e não pelos sentidos. Em consequência da doutrina tradicional que considera os sentidos como fonte de ilusão, a reflexão conceptual e a razão como princípio do conhecimento verdadeiro, *inteligível* tornou-se, neste sentido, sinônimo de real, de existente em si na ordem metafísica.

Inteligência no sentido B (p. 579), ao qual a citação se refere, menciona que *inteligência* é "ato de compreender pelo qual se exerce num caso dado à inteligência no sentido A" (abordado na citação anterior).

Se a Doutrina das Quatro Causas for aplicada na atividade do conhecimento, ter-se-á como 1ª potencialidade do homem a sua "inteligência" e a 2ª potencialidade o "inteligível". A potencialidade é a força inerente ao movimento (*kínesis*) da natureza.

Aplicado como exemplo ao estudo da causa do conhecimento, a **primeira kíneses** desenvolve a inteligência através da aprendizagem por instrução racional, que é a educação. O resultado do processo de educação é o conhecimento, que em **segunda kíneses**, enquadra-se na forma de atividade, quando assume a **2ª atualidade e 2ª enérgeia**.

Em se tratando de conhecimento, outro exemplo a ser apresentado ilustra a demonstração em que a associação dos verbos "saber", "poder" e "fazer", indicam a situação do verbo "ser" como essência submetida à temporalidade e à espacialidade:

- a) "Saber" e "fazer", para indicar a dinâmica do raciocínio (saber) em relação ao movimento da ação (fazer).

Ex:

O homem **é** pedreiro, se ele **sabe fazer** uma casa (hábito).

- b) "Estar fazendo", onde o estado (estar) liga-se à ação que ocorre no presente (fazendo).

Ex:

O homem **é** pedreiro, se ele **está fazendo** uma casa (*enérgeia* - atualidade).⁷

⁷ Sentido megariano, cuja dúvida céptica da Escola de Mégara (onde Sócrates fundou a filosofia que tem o seu nome) consistia em afirmar: "Um homem dormindo não é um pedreiro", em outras palavras queria dizer que nenhuma experiência sensorial possuía conclusão de necessidade. Neste caso, não bastava saber fazer, mas estar fazendo na atualidade, para ser considerado detentor de um saber.

c) "Estar aprendendo a fazer", articula três verbos: o de estado para indicar uma situação no tempo e no espaço (estar); o gerúndio para traduzir a dinâmica da ação no presente (aprendendo) e o verbo que traduz a ação (fazer).

Ex:

O sobrinho do pedreiro **é** pedreiro, se **está aprendendo a fazer** a casa (está em *kínesis*, pois possui o sentido de vir a ser por estar em processo).

d) "poder tornar-se", traz a idéia de possibilidade indicada pelo verbo "poder" e a projeção do vir a ser pelo verbo "tornar-se", cuja reflexividade da partícula "se" corresponde ao sentido de força de mudança que o ser comporta em si mesmo.

Ex: O filho pequeno do homem **é** pedreiro, porque ele **pode se tornar** pedreiro.

Neste último exemplo, a *dýnamis* possui o sentido de capacidade nata do ser, potencialmente e dinamicamente.

O *saber fazer* é o "inteligível", cuja atividade, como **1ª atualidade**, é a **1ª enérgeia**. A possibilidade de *aprender a fazer* é o "inteligível", mas como **2ª potencialidade** e **2ª enérgeia**.

Portanto "saber fazer" e "aprender a fazer" são mais dois exemplos de *enérgeia* (a primeira e a segunda), onde o movimento se dá em termos de: a) atividade e b) potencialidade. Assim, atualidade e potencialidade cumprem papéis distintivos que não podem ser confundidos.

Quanto à maneira de conceber racionalmente tais forças propulsoras do movimento, ele compara com o "inteligível" e a "inteligência". Por isso, vale destacar a distinção entre uma e outra:

- a) Atividade (efetividade) é a 1ª *enérgeia*, configurada **na atualidade**. É causa formal.
- b) Potencialidade realiza-se em processo de *kínesis*, é um contínuo exercitar-se para um fim assumindo a 2ª *enérgeia*, que não significa término, mas que se abre para as possibilidades do processo (causa final).

A causa material é entendida aqui "apenas por oposição à causa formal, não ao espiritual", como Lalande (p.1276) ressaltou. Sendo assim, trata-se da condição imediata e concreta para que algo seja evidente na existência.

Assim, causa formal e causa final podem expressar-se respectivamente em termos comparativos a partir das idéias de:

- a) ser e vir a ser;
- b) saber fazer e aprender a fazer.

A causa eficiente, sendo princípio de mudança, segundo Lalande (p.290): "é a causa que produz o seu efeito sem nada perder nem dispensar de si mesma [...] produz seu efeito, transformando-se nele parcialmente ou totalmente". Assim, a causa eficiente é a força propulsora que atua como sujeito responsável pelo início do processo de *kínesis*. Veja-se as referências analisadas sob a divisão das Quatro Causas em forma de diagrama, na página seguinte:

DIAGRAMA Nº 03: Potência e Efetividade analisado no esquema das Quatro Causas

MATERIAL	FORMAL	EFICIENTE	FINAL
De que?	O que? Qual?	Como? Através de que? Quem?	Para que?
Aquilo do qual algo surge ou mediante o qual chega a ser.	É como a essência em que "é antes de ter sido".	É o princípio da mudança.	A realidade para a qual algo tende a ser.
Objeto de estudo como ponto de partida	A idéia ou paradigma	Exercício como processamento	Fim
υποχεμια ουσια	ειδος παραδειγμα	κινήσεως μεταβολης	τελος
1ª potencialidade 1ª <i>dýnamis</i>	1ª atualidade (1ª <i>enérgeia</i>) 2ª potencialidade	1ª <i>kínesis</i> 2ª <i>dýnamis</i>	2ª <i>kínesis</i> 2ª atualidade (2ª <i>enérgeia</i>)
Ex. O filho de H* é X* porque pode tornar-se X.	O H é X se sabe fazer X e o H é X se está fazendo X.	Qualquer H é X se está aprendendo a fazer X.	Qualquer H é X se está aprendendo a fazer X.
Exemplo: D	a/b	c	c
"poder tornar-se"	"saber/fazer"	"aprender"	"fazer"
Inteligência	Inteligível	Educação	Conhecimento

* H= homem X= pedreiro

No conjunto das Quatro Causas há que se distinguir o **método**, quanto à logicidade das partes da definição, e a **doutrina** quanto à teoria subjacente na definição. Assim, tem-se o esclarecimento sobre o conjunto teórico da Doutrina das Quatro Causas, constituindo-se no próprio caminho de busca do princípio metafísico.

2.3 QUATRO CAUSAS COMO MÉTODO DE DEFINIÇÃO

Na *Metafísica*, 983b Aristóteles supõe que, além das causas físicas, haja uma outra espécie de causa, cujo conhecimento é de ordem metafísica:

Está claro que devemos obter conhecimento das causas primárias [...] Ora há quatro reconhecidas espécies de causas. Destas, asseguramos que uma é a essência ou a natureza essencial das coisas (visto que o "porquê" de uma coisa é ultimamente reduzível à sua fórmula e o "porquê" último é uma causa e princípio); uma outra é a matéria ou substrato; a terceira é a fonte de movimento; e a quarta causa é oposta a esta, a saber, o propósito ou "bem", por isto é o fim de cada gênero ou motivo do processo. Nós as estudamos suficientemente na Física. Todavia, valemo-nos da evidência daqueles que, antes de nós, abordaram a investigação da realidade e filosofaram acerca da verdade. Evidentemente que eles também reconheceram certos princípios e causas, o que será de alguma ajuda à presente investigação, estudarmos seus ensinamentos. Ou descobriremos uma outra espécie de causa ou teremos mais confiança naquelas às quais acabamos de descrever.⁸

De algum modo, aparece nessa passagem o tipo de causa que norteia a investigação metafísica, mostrando que, embora seja de uma ordem superior, a pesquisa se desenvolveu conforme as noções das causas responsáveis pela dinâmica da natureza dos entes. Há, portanto, um projeto estrutural, cuja forma composta de começo, meio e fim, permite acompanhar a dinâmica de qualquer objeto de pesquisa, submetendo-o à uma divisão didática.

⁸ It is clear that we must obtain knowledge of the primary causes, [...] Now there are four recognized kinds of cause. Of these we hold that one is the essence or essential nature of the thing (since the "reason why" of a thing is ultimately reducible to its formula, and the ultimate "reason why" is a cause and principle); another is the matter or substrate; the third is the source of motion; and the fourth is the cause which is opposite to this, namely the purpose or "good"; for this is the end of every generative or motive process. We have investigated these sufficiently in the *Physics*; however, let us avail ourselves of the evidence of those who have before us approached the investigation of reality and philosophized about Truth. For clearly they too recognize certain principles and causes, and so it will be of some assistance to our present inquiry we study their teaching; because we shall either discover some other kind of cause, or have more confidence in those which we have just described. (Aristotle, *Metaphysics*, 398b).

Dependendo do campo de investigação, o método adapta-se perfeitamente, como artifício didático do pesquisador, a quem caberá articular os dados sobre a base que é a Doutrina das Quatro Causas, de acordo com as respectivas partes, que vai da causa material à causa final. Logo, o esquema que articula as Quatro Causas serve de apoio para o pesquisador elevar-se a qualquer grau de dificuldade que o objeto de estudo lhe reserve. O método está exatamente na articulação das Quatro Causas, constituindo-se, portanto, numa estrutura lógico-racional.

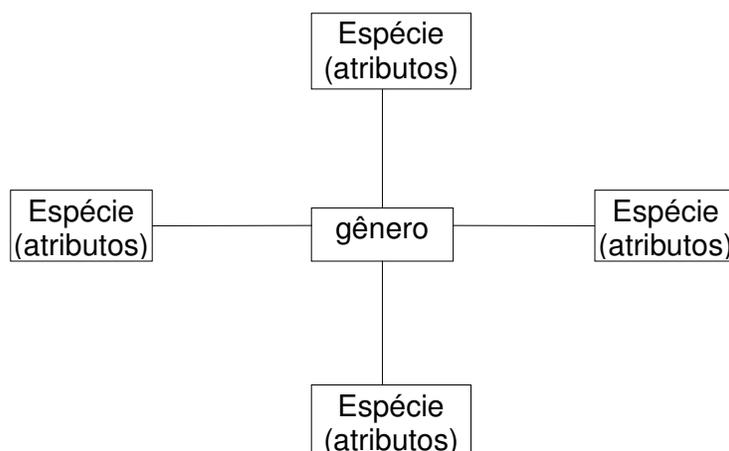
Eis então, como se processa o método analítico de Aristóteles, cujo procedimento primeiro é a divisão teórica dos conceitos para compreender o funcionamento interno do material estudado. Não é por acaso que ele inicia a *Poética*, esboçando o caminho a percorrer na execução daquele empreendimento em favor das artes poéticas.

As Quatro Causas consistem em quatro leis necessárias ao raciocínio para acompanhar o processo de modificação dos seres, a fim de estudar-lhes as partes que possibilitam a formulação lógica de uma definição. Nesse caso, a formulação de uma definição articula a pergunta "O que é isto?", que requer uma resposta do tipo "isto é isto", identificando o gênero do assunto estudado.

O gênero é de uma ordem mais elevada, se comparado com os atributos da matéria, pois enquanto os atributos são acidentais, o gênero é mais aproximado da essência do ser. Portanto, o gênero e os atributos são partes componentes da definição, sendo o gênero o elemento essencial gerador das espécies ou partes da definição. Ao desdobrar-se em quatro partes distintas para demonstrar a natureza dos entes, o gênero se manifesta, revelando sua essência pelos atributos (as capacidades).

Veja-se, de forma demonstrativa no método das Quatro Causas, a projeção do gênero como eixo desdobrado em quatro espécies, providas de seus atributos:

DIAGRAMA Nº 04: Gênero, espécies e atributos.



Os atributos que distinguem as espécies podem variar em número e na *Poética*, Aristóteles os identifica como elementos da imitação que são seis:

- 1º) EXPRESSÃO VERBAL E COMPOSIÇÃO DO CANTO, que são os dois elementos da causa material ou do meio de imitação, a saber a linguagem.
- 2º) ENREDO, PERSONAGEM E PENSAMENTO são os três elementos da causa formal, cujo objeto é a imitação da ação humana.
- 3º) ADORNO VISUAL, que é o único elemento da causa eficiente, pois é a maneira de imitação executada pelos atores

Para definir um gênero literário necessita-se saber a sua essência a partir da pergunta "o que é?". A definição de tragédia identifica que o seu gênero é a "imitação", enquadrando a tragédia na classe de gêneros poéticos (epopéia, comédia e ditirambo) que são, de um modo geral, imitações.

Convém agora deter-se na reflexão metafísica propriamente dita no tópico seguinte, analisando o aspecto teórico-doutrinal das Quatro Causas.

2.4. AS QUATRO CAUSAS COMO *DOCTRINA METAFÍSICA*

A obra *Metafísica* visa conhecer um tipo de causa que ultrapasse a compreensão física e inicia a pesquisa, considerando as Quatro Causas.

Para afirmar que a Doutrina das Quatro Causas é o caminho de obtenção do princípio metafísico, implícita ou explicitamente nas obras, inclusive na *Poética*, faz-se necessário demorar-se um pouco mais nas reflexões metafísicas de Aristóteles.

Ao se referir ao propósito da obra *Metafísica*, Aristóteles manifesta que "devemos obter conhecimento das causas primeiras", explicando que conhecemos cada coisa somente quando julgamos conhecer a sua primeira causa. O termo *Metafísica* é posterior a Aristóteles e conforme Lalande (p.666), primitivamente era chamada *τα μετα τα φυσικα* e foi definida pelo próprio Aristóteles como: *η των πρωτων αρχων και αιτιων θεωρητικη*, que se traduz: "da teoria das causas primeiras e princípios". Veja-se, esquematicamente a definição geral do tipo de conhecimento que se busca na *Metafísica* e os seus meios de realização, isto é, como alcançar o objetivo da definição, ou seja, conhecer causas e princípios:

DIAGRAMA Nº 05: Definição da metafísica e meios de se conhecer as causas e princípios

METAFÍSICA	
DEFINIÇÃO: Busca a causa primeira e princípios.	
CAUSAS	PRINCÍPIO/S
CAUSA é αιτια (motivo, que gera)	PRINCÍPIO é αρχη (origem)
<p>São quatro (4) os sentidos de enunciar causa:</p> <ul style="list-style-type: none"> • causa material • causa formal • causa eficiente • causa final 	<ul style="list-style-type: none"> • princípios (no plural) - busca saber as causas primeiras relativas às coisas. • princípio (no singular) - por julgar que o conhecimento se dá apenas quando se conhece a causa primeira, diz-se da busca do conhecimento que está para além da física ou da natureza. Inicia-se esse processo de busca pelas causas primeiras.
De ordem física	De ordem metafísica

Tomando como referência o *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia* de Lalande, **a causa primeira ou princípio (no singular)** denota a causa em si e, por isso comporta a idéia de origem e fim último, cuja totalidade do conhecimento sempre escapa. **Causa primária ou primeiros princípios**, por sua vez, diz respeito ao início do processo enquanto sucessão que se dá a conhecer pelo que é mais simples e, por isso, mais generalizado.

A tradução de αρχη como "**causa primária**" está na ordem de início do processo, enquanto causa material, ou seja, a matéria que produz ou sofre o efeito. A tradução de αρχη como "**princípios primeiros**", considera a investigação da matéria de modo mais complexo, abrangendo outros fatores causais através da Doutrina das Quatro Causas: material, formal, eficiente e final, por isso está no plural. A pluralidade das causas também denota a diferença salutar entre o princípio que é causa primeira ou metafísica e os princípios de natureza física.

Aristóteles recorreu aos pré-socráticos que também falaram de causas e princípios. Eis a lista dos principais pré-socráticos e suas respectivas intuições sobre a causa primeira:

DIAGRAMA Nº 06: Princípio de todas as coisas conforme pensamento dos seguintes pré-socráticos

PRÉ-SOCRÁTICOS	NATUREZA	NÚMERO
Tales	água	Hum (1) elemento
Anaxímenes e Diógenes	ar	Hum (1) elemento
Hípaso e Heráclito de Éfeso	fogo	Hum (1) elemento
Empédocles	Os 4 elementos: água, ar, fogo e terra	Quatro (4) elementos
Anaxágoras de Clazômenes	tudo o que é constituído de fortes semelhanças	Infinitos

Mas Aristóteles não se contenta com o conhecimento dos seres obtido através da Física porque ainda está no nível da matéria. Por isso, diante do levantamento de dados dos pré-socráticos com relação às causas, concluiu que:

A maioria dos filósofos primitivos concebeu os princípios materiais como subjacentes a todas as coisas. Aquilo de que todas as coisas consistem, do qual elas vêm primeiro e dentro do qual, na sua destruição, são decompostas, da qual a essência persiste, embora modificada por suas manifestações - este, dizem eles, é um elemento e princípio das coisas existentes.⁹

⁹ Most of the earliest philosophers conceived only of material principles as underlying all things. That of which all things consist, from which they first come and into which on their destruction they are ultimately resolved, of which the essence persists although modified by affections - this, they say, is an element and principle of existing things. (Aristotle, *Metaphysics*, 398b).

Assim, na lista dos primeiros pré-socráticos a tratarem de um princípio que seja a origem do movimento, seguem: Parmênides, cuja doutrina singular afirma que o universo é uno (princípio imóvel); Anaxágoras precedido de Hermótimo de Clazômenes que afirmaram existir na natureza uma inteligência que é causa do mundo e da ordem universal. E finalmente, supõe-se que Hesíodo foi o primeiro a procurar uma causa que fosse princípio do bem nos seres e do movimento.

Percebe-se, então, que as primeiras inclinações para se pensar o princípio ou causa primeira, ainda se confundia com a causa física ou existencial (Ver diagrama Nº 06). No entanto, os referidos primeiros pré-socráticos são reconhecidos pela intenção metafísica que norteava a busca das causas primeiras, tornando-os precursores dos pré-socráticos, Parmênides, Hermótimo de Clazômenes, Anaxágoras e Hesíodo, cujas investigações metafísicas são mais elaboradas, uma vez que prescindem a causa do campo da Física, buscando a causa primeira e princípios. Portanto, vale a pena considerar o processo de reflexão metafísica iniciado pelos primeiros pré-socráticos, ainda que não tenham conseguido sair do nível da matéria, pois a eles é devido o reconhecimento de terem sido os precursores do pensamento metafísico verificado nos últimos pré-socráticos citados e, precisamente em Platão.

Parece que a natureza metafísica dos seres na existência para ser conhecida, isto é, ter significado cognitivo, depende de uma abordagem que leve em conta a matéria, o que justifica a necessidade de demonstração e figuração que subsidie o início de uma investigação. Uma vez suprida a necessidade cognitiva de conhecer por demonstração e figuração, o raciocínio se encarregará do entendimento mais complexo, isto é, sem o auxílio demonstrativo.

Causa é substância na medida em que permanece presente no ente, mesmo quando ele sofre mudança. Assim, há a *substância primeira* que não sofre alteração mesmo na mudança causal e continua presente na variação da matéria. A substância

primeira é equivalente ao princípio. Para justificar a associação entre substância primeira e princípio, convém registrar as informações de Lalande (p. 860):

PRINCÍPIO G. 'Αρχη [...] Esta palavra emprega-se sobretudo por metáfora e quando se trata de uma ordem ideal mais do que uma sucessão real. É uma das mais freqüentes na linguagem filosófica. Especialmente: 1º:Do ponto de vista da existência: Origem ou causa de ação, enquanto a causa origina o efeito ('Η αρχη της κινήσεως, na linguagem de Aristóteles).

Por conseguinte, "princípio" é um termo arranjado para destacar o uso da idéia de causa primeira quando refere-se a uma ordem ideal e não à sucessão temporal.

Lalande (p.142) também fornece a etimologia do vocábulo "causa" e toma da *Metafísica*, I, 3, 983a os termos gregos para cada causa, destacados em negrito na citação abaixo:

As quatro causas de ARISTÓTELES [...] são: 1º, a causa formal, η **ουσια**, το τι ην ειναι (aliás, το **ειδος**, το παραδειγμα, *ibid.*, V, 2, 1013a); 2º, a causa material, η **υλη** το υποκειμενον; 3º, a causa eficiente, η **αρχη της κινήσεως**; 4º, a causa final, το ου ενεχα, ταγαθον, το **τελος**. Aristóteles não se serve de epítetos, mas diz simplesmente numa e noutra passagem que a palavra causa (**αιτια**, I, 3; **αιτιον**, se utiliza em quatro sentidos diferentes.

A causa que se divide em quatro sentidos é **αιτια**. Assim, fica diferenciado *arché* (= αρχη) de *aitia* (= αιτια) que é a causa enquanto produtora de um efeito no nível de sucessão temporal. Mas η **αρχη της κινήσεως** é causa eficiente porque supõe um sujeito ou força propulsora que produz o movimento causal ou *kínēsis*.

É das causas que se tira os atributos de uma substância (causa material). Ao ser emitida uma enunciação de atributos, procede-se à multiplicidade que há na substância. Mas o princípio é da ordem da unidade e, como foi constatado, tem a ver com a Doutrina das idéias de Platão. Assim, para entender como a própria *Poética* traz em si o caráter metafísico, é importante citar o que afirma Aristóteles:

[é] através de definições que conseguimos saber cada coisa particular, e que os gêneros são os primeiros princípios de definições, os gêneros também devem ser os primeiros princípios das coisas definidas. [...] E aparentemente alguns daqueles que, chamam Unidade ou Ser ou o Grande e Pequeno elemento das coisas, tratam deles como gênero. Nem é possível falar do primeiro princípio em ambos os sentidos. A fórmula da substância é única; mas a definição pelo gênero será diferente daquela que para nós distingue de que *partes* uma coisa é composta. [...] São os conceitos mais universais que antes seriam considerados para serem princípios, e, assim, os gêneros primários serão os princípios.¹⁰

Aristóteles faz uma abordagem acerca de uma teoria da definição, cujo estudo dos atributos do ser, reúne a multiplicidade das partes obtidas através de uma doutrina que pensa o ser dos entes como uma unidade que pode ser conhecida nas partes. É com este princípio que Aristóteles busca conhecer os entes, formulando uma definição, tal como fez na *Poética* ao definir tragédia.

2.5 DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA NA *POÉTICA*

Na introdução da *Poética*, Aristóteles estrutura as noções básicas que vão compor a definição de tragédia, afirmando que a arte da poesia, seja tragédia, epopéia, comédia ou ditirambo (poema coral lírico), todas efetuam a imitação através do ritmo, da palavra e da melodia, tanto combinada, quanto separadamente. Ocorre que não havia até então, um termo para nomear a arte que fazia uso apenas da palavra, isto é, a palavra desprovida de ritmo e melodia.

Com a ausência de uma identificação para a arte de **imitar por meio da palavra**, Aristóteles empenhou-se na busca de uma nomenclatura apropriada para o tipo de imitação artística, cuja causa material de execução fosse a palavra. Eis a primeira constatação de Aristóteles na *Poética* 1447b, conforme versão portuguesa

¹⁰ It is through definitios that we get to know each particular thing, and that the genera are the first principles of definitions, the genera must also be the first principles of the things defined. [...] And apparently some even of those who call Unity or Being or the Great and Small elements of things treat them as genera. Nor again is it possible to speak of the first principle in both senses. The formula of substance is one; but the definition by genera will be different from that which tells us of what *parts* a thing is composed. [...] it is the more universal concepts that should tather be considered to be principles; and so the primary genera will be the principles. (Aristotle, *Metaphysics*, 998b - 999a).

da obra *A poética clássica* (p.19): "A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, esta seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro até hoje não recebeu um nome". Mais adiante chama de "poesia", a esse tipo de imitação por palavra. Porém, evidencia que há um engano quando aqueles que escrevem sobre medicina ou matéria científica são identificados como "poetas". Ao mesmo tempo considera que os diálogos socráticos e obras de imitação por versos não dispunham de uma terminologia que os classificasse enquanto gênero literário.

Havia, portanto, um entendimento confuso quanto aos gêneros literários. Então, Aristóteles embrenhou-se no campo da linguagem para organizar uma compreensão básica que norteasse a natureza intrínseca da poesia, caracterizando os gêneros já mencionados, especificamente a tragédia. É, pois, a linguagem **o meio de imitação** da tragédia, sendo sua causa material (com ou sem ritmo e melodia).

Poesia vem do grego ποιησις, que é criação, ação, fabricação, confecção, arte da poesia, faculdade poética, poesia, poema. Assim, a matéria com a qual se "cria" ou "faz" a poesia é a palavra. Vale salientar que Aristóteles (1447b) chamou poeta, primeiramente, àquele modo de imitação pela palavra que não faz uso da melodia, nem do ritmo. O termo "palavra" será substituído, a partir de então, por "linguagem", considerando-se sua abrangência, visto englobar gesto e fala, no âmbito do teatro. Todavia, ele aplicou o termo "poeta", tanto para os que usam apenas um metro, como para quem combina vários metros, de modo que os gêneros: épico, ditirambo, comédia e tragédia distinguem-se entre si, especificamente pelo uso da métrica.

Determinado o meio de imitação da tragédia, a *Poética* 1448a expõe a segunda noção preliminar que vai compor a definição de tragédia, situando o leitor no âmbito da causa formal ao apontar o **objeto de imitação**, afirmando:

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, melhores do que somos ou piores, ou então tais quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram.

Como cada gênero tem seu próprio objeto de imitação, Aristóteles encerra a reflexão, lembrando que "Cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem objetos diferentes". Eis, portanto, o critério de determinação do gênero trágico: a imitação de uma ação nobre e completa como causa formal.

Em terceiro lugar, Aristóteles coloca outro critério de distinção entre os gêneros relativos à **maneira ou método de imitação**, isto é, como o objeto de imitação é representado. Veja-se a referência que indiretamente faz aos atores, na *Poética* 1448a:

Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos. Com efeito podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo.

Note-se que a maneira de imitar é efetivada pelos atores, incumbidos de fazerem acontecer a imitação do gênero da tragédia através da imitação da ação, também chamada "drama". Portanto, é atribuída aos atores a faculdade de serem a causa eficiente da tragédia.

Aristóteles adota um estilo mais complexo na *Poética* 1448b. Ao tentar delinear a causa final da tragédia, menciona as duas causas que dão origem à poesia, a saber: a tendência humana de imitar desde a infância e o prazer da aprendizagem por imitação.

Assim, destaque-se:

Imitar é natural ao homem desde a infância - e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação - e todos têm prazer em imitar. [...]

Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original [...].

Em levantando as duas causas naturais originárias da poesia, Aristóteles refere-se indiretamente à *kátharsis*, que aqui é, conforme já foi apontado, temporariamente identificada como causa final da tragédia. Desde que o aprendizado agradável, acessível, tanto ao filósofo quanto às demais pessoas, através do prazer gerado pelas imagens, associa a **imitação** ao **prazer**. Então, a definição de tragédia reúne em si os três meios de **imitação** (linguagem, ação e atores) mais o **prazer** que é indicado de forma sutil pela referência que faz à *kátharsis* dos sentimentos ou paixões. Há, por conseguinte, dois polos de reflexão na definição de tragédia: 1) **Imitação ou mímese**, que constitui o foco de reflexão da *Poética* e 2) prazer e **kátharsis**, não elaborada na *Poética*, por isso dizer-se que, apenas temporariamente *kátharsis* é identificada com a causa final da definição de tragédia. Na verdade, a finalidade da tragédia para Aristóteles, conforme a *Poética* 1450a, é uma ação, visto que, segundo a ação é que as personagens são felizes ou infelizes, o que justifica a ordem de importância dada à ação e a necessidade de se cuidar da disposição das ações. De modo que, Aristóteles afirma claramente: "as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações". Assim as ações e a fábula (ou mito) constituem a finalidade da tragédia, e em tudo a finalidade é o que mais importa. Ora, se a definição de tragédia encerra a finalidade na ação que é também a sua causa formal, o que Aristóteles quer dizer, quando depois de nomear causa material, formal e eficiente, inclui na definição de tragédia o seguinte desfecho: "...operando a *kátharsis* das paixões, por meio de piedade e terror"?

Cumprido discutir oportunamente a relação entre imitação e *kátharsis* que levou Aristóteles a uni-las em uma mesma definição. Mas antes, convém observar as

traduções portuguesas da definição de tragédia a fim de destacar as variações de termos e escolher aqueles, cujos entendimentos sejam aplicáveis às Quatro Causas.

2.5.1 Tradução da definição de tragédia

O recorte da *Poética* que interessa como objeto da presente dissertação é a definição de tragédia como gênero dramático, tal como foi analisada por Aristóteles 1449b. Para iniciar, tome-se as palavras do próprio autor da *Poética*: "έστιν ουν παγωδια μιμησις πραξεως σπουδαιας και τελειας μεγεθος εχουσης, ηδυσμεν ω λογω χωρις εκαστω των ειδων εν τοις μοριοις, δρωντων και ου δι απαγγελιας, δι ελεου και φοβου περαινουσα την των τοιουτων παθηματων καθαρσιν".

Para estabelecer as devidas comparações seguem algumas traduções da tragédia, iniciando com a de Junito Brandão (p.12) em *Teatro grego*:

É, pois, a tragédia imitação de uma ação séria e completa, dotada de extensão, em linguagem condimentada para cada uma das partes (imitação que se efetua) por meio de atores e não mediante narrativa e que opera graças ao terror e à piedade, a purificação de tais emoções.

Note o uso do vocábulo "atores" diretamente¹¹, como aqueles que efetuem a ação. Pede-se aqui a atenção do leitor para a escolha de palavras para indicar o tipo de linguagem da tragédia: "condimentada", que indica tempero e "purificação" para traduzir *kátharsis*.

¹¹ Destaque-se a importância deste termo (atores) para reelaborar a tradução a ser usada aqui. Mas nem todos os tradutores mencionam diretamente o termo "atores".

Gerald F. Else traduz a definição de tragédia¹² para o inglês, na obra *Poetics* (p.25) com muita expressividade, conforme constata-se, traduzindo-a para o português:

A tragédia é, então, um processo de imitar uma ação de sérias implicações, que é completa e possui magnitude por meio de linguagem sensivelmente atraente, com cada variedade constituindo separadamente as partes, ordenadas pelos próprios atores, e não apresentada através de narrativas, por intermédio de um processo de piedade e terror que completa a purificação do ato trágico daquelas características emocionais.

A ação é dita "de sérias implicações", dando a idéia de conseqüências da ação. "Magnitude" é escolhida ao invés de "extensão". Aqui foi dada à linguagem o qualificativo "sensivelmente atraente", ao invés de "condimentada". Uma enaltece o fascínio que a beleza da linguagem provoca, enquanto a outra usa um artifício que leva a pensar em sabor que estimula o paladar. **Menciona diretamente a presença de "atores"**¹³.

A tradução do grego para o inglês por Yves Stalloni (p.49) em *Os gêneros literários*, foi assim traduzida para o português por Flávia Nascimento:

A tragédia é, portanto, a imitação de uma ação nobre levada até o final tendo uma certa extensão, numa linguagem realçada por detalhes espirituosos das quais cada espécie é utilizada separadamente de acordo com as partes da obra; é uma imitação feita por personagens em ação e não por meio de uma narração e que, por intermédio da piedade e do temor, realiza a purgação das emoções desse gênero.

¹² "Tragedy, then, is a process of imitating an action which has serious implications, is complete, and possesses magnitude; by means of language which has been made sensuously attractive, with each of its varieties found separately in the parts; enacted by the persons themselves and not presented through narrative; through a course of pity and fear completing the purification of tragic acts which have those emotional characteristics." Aristotle, *Poetics*.1449b. 1970. pp. 25. (Tradução do inglês para o português livre, pela autora desse trabalho).

¹³ Ver comentário da nota número 11.

Ela chama "nobre" a ação, distanciando-se das duas versões anteriores que optaram por "séria". Ao que foi dito "completa" a respeito da ação, a tradutora aqui altera, afirmando que a ação é "levada até o final". Parece igual no âmbito de completude. Mas, a linguagem ganha tratamento mais extenso por ser especificada como "realçada por detalhes espirituosos". Portanto, está bem aproximada da idéia de "condimentada" de Brandão. Aqui aparece uma outra interpretação para *kátharsis*: "purgação", além de "purificação" adotada por Else e Brandão. Ao invés do termo "atores" o tradutor opta por chamar de "personagens" aos que fazem a ação de imitar. Note-se o vocábulo "temor" ao invés de "terror" adotado nas duas traduções anteriores.

Veja-se a tradução do grego em *Hélade*, de Maria Helena da Rocha Pereira (p. 430):

A tragédia é uma imitação da acção, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem temperada, com formas diferentes em cada parte, que se serve de acção e não da narração, e que, por meio da comisseração e do temor, provoca a purificação de tais paixões.

Aqui surge nova terminologia para qualificar a ação trágica, qual seja o termo "elevada", além das traduções anteriores: "nobre" e "séria". A linguagem é chamada "temperada", quase coincidindo com a idéia de "condimentada" de Brandão. Adota o termo "comisseração" em lugar de "piedade" e, como Flávia Nascimento, preferiu o uso da palavra "temor". Maria Helena preferiu traduzir *kátharsis* por "purificação" e ainda "paixões" é escolhida em detrimento a "emoções".

Jaime Bruna em *A poética clássica* (p.24), traduziu a definição de tragédia do original grego para o português da seguinte maneira:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções.

Ele prefere "representação" à "imitação", ao contrário da maioria dos tradutores. Nomeia a ação com o adjetivo "grave", a linguagem é dita "exornada" e manteve o termo original grego "catarse". Esta é uma das poucas traduções que menciona "atores agindo"¹⁴, enquanto outras apenas informam a ação ou drama, enfatizando que não é narração, deixando apenas implícita a presença dos atores responsáveis pela ação. Ao invés de "piedade" opta pelo termo "pena".

Tem-se aqui ainda, a versão portuguesa da definição de tragédia recolhida em *Aristóteles* de Kenneth McLeish, traduzida do inglês para o português por Raul Fiker (p.12):

A tragédia é a imitação de uma ação séria, completa e de certa magnitude, em linguagem ornada com cada tipo de ornamento artístico, os diversos tipos são encontrados em partes separadas da peça. Quanto à forma, ela é ação, não narrativa. Por meio da piedade e do terror ela efetua a catarse dessas emoções.

Ao que outros chamaram de "extensão", Fiker preferiu "certa magnitude", tal qual Jaime Bruna com "alguma magnitude" e Gerard F. Else que chama simplesmente de "magnitude". A linguagem é chamada de "ornada", que indica beleza e mantém-se o original grego "catarse". Em seguida tem-se a tradução da *Poética*, da versão grega para o inglês por T. S. Dorsch (p.38), em *Classical Literary Criticism*:

A tragédia é, pois, uma representação de uma ação que é digna de atenção séria, completa em si mesma e de alguma extensão, em linguagem enriquecida por uma variedade de artifícios apropriados para as diferentes partes da peça, apresentada na forma de ação, não de narração, por meio de piedade e temor, causando a purgação de tais emoções.¹⁵

¹⁴ Ver nota número 11.

¹⁵ "Tragedy, then, is a representation of an action that is worth serious attention, complete in itself, and of some amplitude; in language enriched by a variety of artistic devices appropriate to the several parts of the play; presented in the form of action, not narration; by means of pity and fear bringing about the purgation of such emotions" (A tradução do inglês pela autora desse trabalho).

Observa-se então, mais um uso de "representação" para traduzir *mimese*. Ao invés de dizer o que é a ação trágica, Dorsch a compreende como "digna de atenção séria e completa em si mesma". A linguagem é mencionada como "enriquecida por um variedade de artifícios", enquanto *kátharsis* foi interpretada como "purgação".

Ainda vale conferir a tradução da *Poética* para o inglês em *The Basic Works of Aristotle* (p.1640):

Uma tragédia é, pois, a imitação de uma ação que é séria e, além disso, como tem magnitude, completa em si mesma; em linguagem com acessórios agradáveis, cada espécie traz separadamente nas partes do trabalho, em uma forma dramática e não narrativa; com incidentes provocando piedade e terror, com que realiza sua catarse de tais emoções.¹⁶

Constata-se, pela terceira vez, a escolha de "magnitude" em lugar de extensão; a ação é dita "séria"; a linguagem "com acessórios agradáveis" como que acenando para as regras da linguagem no gênero trágico, mantendo-se o original grego "catarse".

A tradução espanhola de Valentin García Yebra (p.80) expressa as idéias centrais da definição de tragédia com as seguintes palavras:

Es pues la tragedia representacion de una accion memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente; y que no por modo de narracion, sino moviendo á compasion y terror, dispone a la moderacion de estas pasiones.

É curioso o tradutor não manter a transliteração *kátharsis* do grego καθαρισμός, como fez a maioria dos tradutores citados anteriormente, substituindo-a, ao invés disso por "moderação". Em todo caso, junta-se ao rol de traduções para ajudar na elaboração de uma definição apropriada ao empreendimento aqui proposto.

¹⁶"A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each, kind brought in separately in the parts of the work; in a dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions" (A tradução do inglês pela autora desse trabalho).

Resta agora definir uma tradução-padrão para trabalhar a discussão que se abre a partir de então. Propõe-se fazer uma adaptação que se aproprie das melhores traduções já elencadas. O critério é a manutenção do sentido original das palavras gregas, de modo que é preferível o vocábulo "imitação" para traduzir *mímeses*, "nobre e completa" para a ação, "ornada ou ornamentada" para qualificar a linguagem; "atores" como forma direta de identificar os sujeitos que atuam, e como alguns tradutores o fizeram manter-se-á o termo "catarse", preferindo a grafia *kátharsis*. Quanto à idéia de "extensão", é considerada mais clara do que "magnitude". Em relação aos sentimentos evocados, realizando a purificação, escolhe-se piedade e terror.

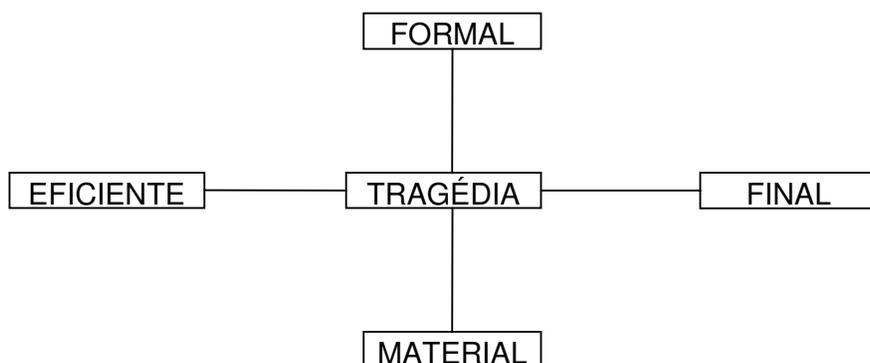
Eis a definição composta a partir da escolha dos termos acima indicados: "tragédia é a imitação de uma **ação** nobre e completa, dotada de extensão, em **linguagem** ornamentada com acessórios agradáveis, apropriados para diferentes partes da peça, com **atores** agindo e não narrando, operando a **kátharsis** das paixões, por meio de um processo de piedade e terror". Assim tem-se agora uma definição que facilita a visualização de quatro termos fundamentais: linguagem, ação, atores e *kátharsis* para serem aplicados às Quatro Causas aristotélicas.

Segue-se a partir de então, o procedimento da aplicação dos quatro termos extraídos da definição de tragédia à Doutrina das Quatro Causas, como que recuperando a estrutura metodológica de Aristóteles no desenvolvimento da *Poética*.

3. APLICAÇÃO DA METODOLOGIA DAS QUATRO CAUSAS À TRAGÉDIA

Tomando-se a Doutrina das Quatro Causas de Aristóteles e aplicando-a à análise da tragédia é possível extrair da sua definição a causa material, a causa formal, a causa eficiente e a causa final. O primeiro passo, então, é proceder à divisão da definição de tragédia em partes correspondentes às Quatro Causas visualizadas no diagrama abaixo:

DIAGRAMA Nº 07: Demonstrativo esquemático das Quatro Causas aristotélicas



A tradução da definição de tragédia, formulada no final do capítulo anterior, reaparece para ser analisada. Assim, convém rerepresentá-la:

Tragédia é a imitação de uma **ação** nobre e completa, dotada de extensão, em **linguagem** ornamentada com acessórios agradáveis, apropriados para diferentes partes da peça, com **atores** agindo e não narrando, operando a **kátharsis** das paixões, por meio de um processo de piedade e terror.

A definição será dividida em duas fases: a) a primeira fase identificada como primeira divisão é mais detalhada; e b) a segunda fase é a segunda divisão que, identificando

as principais partes da imitação, aplicam-nas ao esquema da Quatro Causas. Na primeira divisão, apresentada abaixo, há um esboço da função de cada idéia completa, que constitui a definição de tragédia, realizando uma espécie de sintaxe:

A tragédia é...

a1)[...] imitação de uma ação humana nobre e completa (aqui "imitação" diz respeito à **natureza** da tragédia)

a2) [...] dotada de extensão (o acréscimo "extensão" é uma **qualidade** atribuída à ação da tragédia)

a3) [...] em linguagem ornamentada com acessórios agradáveis, apropriado para as diferentes partes da peça (a "linguagem" é o **instrumento** com o qual se faz a imitação)

a4) [...] com atores agindo e não narrando (os "atores", enquanto **sujeito**, são mediação realizadora da tragédia, o complemento explicativo: *...e não narrando*, para dizer o que não é mediação na tragédia, enfatiza a afirmação anterior de que os atores são o sujeito mediador do ato de imitar)

a5) [...] operando a katharsis das paixões (a *katharsis* é aparentemente o **Objetivo** a ser alcançado na imitação do gênero trágico)

a6) [...] por meio de um processo de piedade e terror ("piedade e terror" constitui um **meio** de realização do objetivo em processo). Assim, na primeira divisão destacam-se as competências estruturais das partes da definição de tragédia: natureza, qualidade, instrumento, sujeito, objetivo e meio. Numa montagem esquemática que prioriza as competências das partes da definição de tragédia tem-se a seguinte visualização:

NATUREZA → IMITAÇÃO DE UMA AÇÃO HUMANA NOBRE E
COMPLETA

QUALIDADE → EXTENSÃO

INSTRUMENTO → LINGUAGEM

SUJEITO → ATORES

OBJETIVO → *KÁTHARSIS*

MEIO → TERROR E PIEDADE

A tragédia, definida como imitação, cumpre um movimento que vai do sujeito (atores) ao objetivo (*kátharsis*) a realizar-se no espectador e, nessa passagem do sujeito ao espectador, o veículo é a linguagem.

Na tentativa de compreender o movimento da natureza e dos homens, Aristóteles elabora a chamada Doutrina das Quatro Causas para organizar os estágios da mudança que são inerentes ao movimento que ocorre na passagem de uma causa à outra, dentro de um processo causal que vai da causa material até a causa final.

b) Tomando a primeira divisão como referência, é possível esboçar uma segunda divisão básica da definição de tragédia, sobre a estrutura das Quatro Causas, de modo que se tem:

1ª) A CAUSA MATERIAL: a linguagem

2ª) A CAUSA FORMAL: a imitação de uma ação nobre e completa

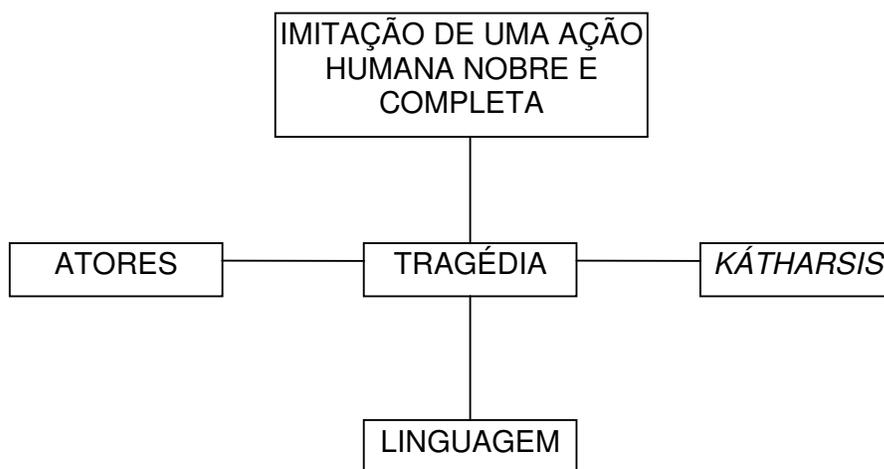
3ª) A CAUSA EFICIENTE: os atores

4ª) A CAUSA FINAL: *kátharsis*

Veja-se de modo esquemático, como ficaria a divisão do estudo da tragédia, segundo a definição de Aristóteles. Montado sobre a estrutura do diagrama Nº 07, veja-se a formatação do diagrama Nº 08, notando que cada uma das quatro partes

extraídas da definição de tragédia, assume um lugar correspondente às Quatro Causas aristotélicas.

DIAGRAMA Nº 08: Aplicação da definição de tragédia ao esquema da Doutrina da Quatro causas:



Do esquema da Primeira divisão foram tomadas a natureza, o instrumento, o sujeito e o objetivo, e dispostos na segunda divisão referente às Quatro Causas.

As quatro partes da definição de tragédia que agora foram divididas continuam se constituindo numa imitação. Sabendo que a imitação é a natureza essencial da ação, da linguagem, do sujeito e, indiretamente, do objetivo, procede-se à reflexão de cada uma delas enquanto causa. O próprio Aristóteles (1450a) hierarquiza os elementos correspondentes às três partes da imitação, afirmando:

Os elementos de imitação são dois (expressão verbal e composição do canto); a maneira de imitar é uma (adorno visual); as coisas que imita são três (enredo,

personagens e pensamento) e não há nada mais além disso. Essas são, portanto, as formas constituintes.¹⁷

O desdobramento dessa sentença dar-se-á na análise das quatro partes da definição de tragédia dividida conforme as Quatro Causas, ressaltando suas respectivas naturezas miméticas. Quanto à quarta parte da definição, será discutida sua projeção rumo ao espectador, situado do outro lado da trama trágica, quando do tratamento de *kátharsis* como causa final.

3.1. A LINGUAGEM COMO CAUSA MATERIAL

Para evidenciar a natureza mimética da linguagem poética, convencionou-se chamá-la de "linguagem da tragédia", para distingui-la da "linguagem cotidiana". A primeira, a "linguagem da tragédia", refere-se à arte como imitação e, a segunda, a "linguagem cotidiana" diz respeito à realidade. Na "linguagem da tragédia", métrica, dialeto, sintaxe e semântica devem conformar-se à arte da "imitação". Já a "linguagem do cotidiano" adequa-se ao "mito", cujo contexto é a realidade. Tal qual a "imitação" está para a linguagem trágica, assim o "mito" está para a "linguagem do cotidiano".

O mito é representado no teatro através das regras estabelecidas pela "linguagem da tragédia". A "linguagem cotidiana", pelo contrário, é o instrumento da ficção, quando memorado oralmente através do conto, passando de pais para filhos. Assim a representação artística de um mito é a imitação, isto é, a ação (ato) de incorporar o mito.

Ao que é traduzido por enredo, trama ou fábula Aristóteles chama *μυθος* (mito).

¹⁷ "For the elements by which they imitate are two (i. e., verbal expression and song-composition), the manner in which they imitate is one (visual adornment), the things they imitate are three (plot, characters, thought), and there is nothing more beyond these. These then are the constituent forms they use". Aristotle, *Poetics*, 1450a. (Tradução do inglês pela autora desse trabalho).

A justaposição das palavras "mito" (μυθος) e "imitação" (μιμεισις) só é possível na língua portuguesa, pois não há vínculo entre as duas palavras na raiz grega. Todavia, o paralelo entre mito e imitação está na origem do gênero trágico, pois o mito foi o conteúdo imitado pela tragédia grega através da linguagem que lhe serviu, portanto, de causa material. No cotidiano, o mito não passa de uma ficção. O dado fictício torna-se, então, a condição constitutiva da realidade mitológica. Tem o sentido de estória original e folclórica.

O gênero da tragédia é representado, não falado, desenvolvendo-se em *performance*. De forma contrastante, o gênero épico é narrado e a trama se desencadeia "in media res", no meio das coisas, isto é, os eventos se desencadeiam sem um vínculo anteriormente explícito e sem, necessariamente, o desfecho final dos fatos, a exemplo da *Ilíada*, epopéia de Homero em vinte e quatro cantos. Ali importa registrar os feitos heróicos. Ainda assim, conforme Paul Harvey (p.279) no *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*, Homero é bastante elogiado por Aristóteles, visto que:

As principais características da poesia de Homero foram bem definidas por Aristóteles. Ele atribui a Homero "excelência no estilo sério de poesia" e "elocução e pensamento inigualáveis". Em seguida Aristóteles diz que Homero ensinou aos poetas a verdadeira arte de criar ilusões, mantendo-se em segundo plano e deixando seus personagens revelar-se por si mesmos. O filósofo salienta ainda a unidade do enredo e a perfeição da estrutura da "Ilíada" e na Odisséia, com muitas partes de cada poema girando em torno de uma única ação. Ele destaca igualmente a nitidez da expressão, graças à qual o poeta comunica vida e animação até às coisas inanimadas.

Em ambos os gêneros ficam demonstradas a natureza imitativa da trama. Assim, trágico e épico identificam-se como imitação, mas se separam quanto à maneira de apresentar, pois uma é feita pela ação dos atores e a outra pela narração.

A linguagem é tomada como causa material, exatamente por ser o elemento fundamental da tragédia, inicialmente pela escrita, depois pela produção dos movimentos que acontecem em cena, desde a comunicação verbal, o gestual dos atores, mas também, as emoções que são exteriorizadas, provocando a empatia de

sentimentos com o espectador. Portanto, está claro que, embora ocupe ordem de importância secundária, a linguagem cumpre papel instrumental para fazer acontecer o gênero trágico. Por isso Aristóteles na *Poética* 1456b a respeito do protagonista da tragédia, a quem compete interpretar o mito, afirma:

[u]ns efeitos se devem manifestar independentemente de didascália, ao passo que outros, dependentes do texto, têm de ser produzidos pelo intérprete em sua fala. Realmente qual a função do intérprete, se o efeito desejado se manifestasse mesmo sem recurso à palavra?

No tocante à linguagem, um aspecto sob o qual ela pode ser estudada é o da sua variedade. Conhecê-la compete ao ator e ao especialista dessa matéria, por exemplo, o que é uma ordem, um pedido, , um relato, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e quejandos.

Aristóteles conclui que é pelo conhecimento ou ignorância dessas diferenças que se atinge ou não a arte poética.

Em poucas palavras, Augusto Boal (p.27) expressa o entendimento aristotélico quanto à relação matéria e forma, reformulando o ensinamento platônico que via nas formas ideais a perfeição inacessível à matéria: "[...] a 'matéria', para Aristóteles, era pura potência e a 'forma' puro ato. E o movimento das coisas em busca da perfeição é o que ele chamava atoalização [sic] da potência, isto é, o trânsito da pura potência à pura forma". E conclui dizendo que imitar quer dizer: "[...] recriar esse movimento interno das coisas que se dirigem à perfeição. (...) Imitar, portanto, não tem nada a ver com "realismo", "cópia" ou "improvização". E é por isso que Aristóteles podia dizer que o artista deve "imitar" os homens como deviam ser e não como são. Isto é, imitar um modelo que não existe". Assim, Boal afirma que sendo entendida como pura potência, a matéria carrega em si a capacidade de transformação, que se processa em estágios, marcados por mudanças, até chegar ao ato (forma). Mas a imitação se dá também, na passagem da matéria à forma, isto é, nas etapas do processo que ocorre na causa eficiente e na causa final.

No movimento de mudança necessária quando da passagem de uma causa à outra, isto é, da causa material à causa final, supõe a presença das variáveis espaço e tempo. Seriam, espaço e tempo, condições indispensáveis para a realização do que Aristóteles chamou de "extensão"? Aqui "extensão" é entendida como uma qualidade da tragédia que é levada a efeito pelos atores no momento em que a linguagem, enquanto expressão "ornamentada com acessórios agradáveis", é articulada para atingir o *pathos*¹⁸ ou a *paixão* do espectador. Por conseguinte, a "extensão" enquanto qualidade atribue valor de importância ao tamanho do enredo e à medida interna de suas partes que se devem harmonizar intimamente, respeitando as regras que caracterizam a tragédia, definida por Aristóteles na *Poética*. As regras da composição do gênero trágico se articulam para realizar a transformação do espectador sob um nobre referencial de ação. Em momento oportuno retomar-se-á o problema da extensão, quando então será possível reabrir a dúvida que surgiu em torno do fator espaço-temporal.

A linguagem está carregada de um *lógos* que pede para ser decifrado, tanto em termos de fala, como no sentido de expressão corporal. Para tal conhecimento, Aristóteles, ao redigir a *Poética*, forneceu um código de decifração para um determinado gênero de linguagem: a poesia da tragédia.

¹⁸ *Páthos* (do grego παθος) é o estado agitado de alma; paixão (boa ou má: prazer, amor, tristeza, ira).

O caráter imitativo da linguagem poética assume o estatus de causa material quando aplicado ao gênero literário da tragédia. Já na definição de tragédia, Aristóteles deixa claro que os acessórios da linguagem devem ser adequados às diferentes partes da peça. Assim, há que se distinguir quais são os acessórios da linguagem trágica quanto à escrita e quanto à dicção.

3.1.1 Escrita (expressão verbal)

Em se tratando de elementos da linguagem, o conjunto da fala, enquanto expressão verbal, possui oito partes indicadas na *Poética (1456b)*: letra, sílaba, conjunção, substantivo, verbo, artigo, desinência e frase.

O gênero trágico surgiu quando Sócrates ainda era jovem e não houve outra civilização que tivesse se antecipado aos gregos em relação à invenção da poesia. Esta peculiaridade do grego deve-se à natureza própria de sua escrita, em comparação com outras civilizações suas contemporâneas. Não havia outra civilização com signos vocálicos. Só os gregos dispunham de vogais para indicar o som de uma consoante na palavra.

Línguas como o hebraico e o árabe contavam apenas com as consoantes na escrita. Quanto aos sons vocálicos, estes ficavam por conta do falante, de modo que, ao longo do tempo a respectiva palavra perdia sua identidade original, uma vez que não havia sinal gráfico para indicar o valor das consoantes. O problema fundamental é que sem vogal, não há métrica e sem métrica, não há poesia. Eis, portanto, a razão porque há indícios de que a poesia é uma contribuição de origem eminentemente grega para a Humanidade, como é constatável na pesquisa do paleólogo Charles Higounet (p. 89-90) sobre a escrita, afirmando que:

O modo com que se fez a notação das vogais merece um pouco mais de atenção, pois foi com essa inovação que o alfabeto grego se tornou o ancestral de todos os alfabetos europeus modernos. Em grego, a notação da frase não pode dispensar as vogais como nas línguas semíticas. [...] Ora a língua fenícia tinha, por outro lado, consoantes guturais que o grego não possui. O grego, ao contrário, tem consoantes aspiradas desconhecidas nas línguas semíticas. Por isso os gregos transformaram os sinais das guturais semíticas, inúteis para eles, em sinais necessários à notação das vogais. O *'alef* foi transformado na vogal *alfa* (a); o *hê* se transformou em *épsilon* (e); o *wau*, inicialmente *digama*, em seguida veio a dar o *ypsilon* (y), o *yod* foi transformado em *iota* (i) e o *ain* em *ômicron* (o). Para as aspiradas foram criados os sinais *phi*, *khi*, *psi*. Em suma, os gregos adaptaram o sistema de notação semítica às particularidades de sua língua.

Higounet chama à atenção para a incerteza quanto "a real origem da concepção de notação vocálica". O certo é que com a notação vocálica, a escrita grega começou a se diversificar de acordo com o material usado para a escrita e a destinação do texto. Assim, segundo Higounet, as inscrições lapidares em pedra mantiveram sua forma clássica, mas o uso do papiro e a multiplicação das necessidades da vida intelectual, administrativa e cotidiana fizeram a escrita evoluir. Mas os papiros do século IV a.C. (papiro de elefantina e papiro de Timóteo) ainda conservaram a forma lapidar da escrita. Só a partir da era helenística é que se distinguem três tipos de escritas: a dos livros, a da chancelaria e a dos documento privados.

É curiosa a informação de que o aparecimento das letras minúsculas, chamada de "nova escrita" é datado dos séculos VIII e IX, o que leva a pensar que a escrita da literatura da tragédia grega era feita toda em letras maiúsculas, uma vez que remonta a um período bem anterior ao surgimento da escrita minúscula.

Em grego não há sílaba mais forte ou mais fraca. A poesia, portanto, se articulou de maneira diferente daquela com a qual Modernamente se está acostumado, com recursos poéticos, tais como, rimas e metro. A poesia grega teve uma métrica que se desenvolveu através de uma escrita contínua em séries de letras maiúsculas. Desse modo, a métrica se dava por meio da sílaba, conforme sua duração no tempo: longa ou curta, constituindo-se no ornamento da linguagem.

3.1.2 Dicção (Composição do canto)

As tragédias eram cantadas na mesma altura, porém não se entenda "canto" do mesmo modo que se conhece hoje. Podiam ser acompanhados por um instrumento, como lira, cítara ou flauta. Tal descrição tenta recompor o distante ambiente da tragédia, oferecendo à imaginação as ferramentas para reconstruir o ritmo da fala das personagens, marcado por uma modulação monótona.

Na tragédia, a dicção, tanto sintaticamente, quanto semanticamente era diferente, isto é, não correspondia à fala coloquial, mas era recitada, mais ou menos, ao modo de salmodia, como os salmos bíblicos são cantados nos mosteiros. Diz-se "mais ou menos" porque a salmodia se apóia na força das sílabas, diferentemente da métrica da tragédia que não era marcada pela força da sílaba. O *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* explica detalhadamente acerca do metro usado na tragédia grega, em número de dois: o *trímetro iâmbico*¹⁹ e o *tetrâmetro trocaico*, destacados a seguir:

O TRÍMETRO IÂMBICO OU SENÁRIO de seis iambos, escrito pela primeira vez de forma correta por Arquílocos no S. VII a.C., é o metro por excelência do diálogo trágico grego. A primeira sílaba de cada par de pés ou dipodia pode ser curta ou longa: $\underline{\cup} - \cup - | \underline{\cup} - \cup - | \underline{\cup} - \cup -$ Introduzia-se uma cesura após a primeira sílaba.

O TETRÂMETRO TROCAICO também aparece na tragédia grega. Ele consiste em quatro dipodias trocaicas, das quais as três primeiras podem terminar com uma sílaba longa, e das quais a última é catalética, ou seja, tem sua última sílaba eliminada e substituída por uma pausa; há um corte após a segunda dipodia: $- \cup - \underline{\cup} | - \cup - \underline{\cup} | - \cup - \wedge$ (pp. 335)

Ainda sobre a métrica, o próprio Aristóteles na *Poética* 1449a oferece a seguinte explicação:

Adquirindo extensão com o abandono de fábulas curtas e da linguagem cômica, que trazia de sua origem satírica, a tragédia só tardiamente adquiriu majestade. O seu metro, de tetrâmetro trocaico passou a iâmbico, a princípio usavam o tetrâmetro trocaico porque o poema era satírico e mais chegado à dança, mas tornando-se diálogo, achou naturalmente o metro próprio, pois o iâmbico é o metro mais

¹⁹ Iâmbico é o mesmo que jâmbico.

coloquial. Demonstra-o o fato de proferirmos na conversação muitos trímetro jâmbicos e raramente hexâmetros, e estes, quando saímos do tom da conversa.

Eis então, o que se pode deduzir das palavras de Aristóteles: que a métrica da tragédia não é dançante, mas bem aproximada do andamento de uma conversa, num tom regular, de tal modo que uma vez saindo do tom, incorreria em uma mudança de métrica. Por isso dizer que a dicção era de uma modulação monótona, visto não haver variação na métrica.

Assim, para os modernos, é praticamente incompreensível o modo de poesia trágica, pois que só teria representação no próprio dialeto, uma vez que a modulação linguística era pautada na métrica de sílabas longas e breves. Como na atualidade a poesia é marcada pela força da sílaba (forte e fraca) e a métrica longa e breve só faz sentido na música, pensa-se que a poesia grega era necessariamente em forma de música. No entanto, a poesia grega era um meio-termo entre a língua coloquial e o canto.

Os três principais dialetos gregos eram: iônico, dórico, e eólico. A poesia lírica coral era sempre escrita em dórico, ainda que o poeta não fosse dórico, peculiaridade que tem a ver com a história das migrações, como é possível constatar no verbete "poesia lírica" do *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* (p.408):

Poesia lírica grega [...] aplicada originariamente a cantos com acompanhamento musical [...] ou cantos em meio a libações alcoólicas, e a suaves canções de amor, porém sempre a cantos expressivos dos sentimentos extrovertidos e pessoais dos poetas, em contraste com a poesia épica e a dramática. [...] teve sua origem na ilha eólica de Lesbos, com Têrpandros, Safo e Alcaios [...], e na lônia com Anacreon. [...] Essa poesia desenvolveu-se principalmente entre os dórios, em cujos territórios, de acordo com a tradição Têrpandros a tinha introduzido. Lá ela tomou a forma do *Lirismo Coral* [...] mais elaborada, acompanhada tanto pela flauta como pela lira, atingindo sua maior perfeição com Píndaros. A época dos grandes poetas líricos terminou por volta de 452 a.C., [...]. A princípio a tragédia grega era essencialmente lírica em seu caráter; Frínicos, o tragediógrafo mais antigo, tornou-se famoso pela suavidade de seus versos líricos, e embora à medida que a tragédia se desenvolvia o coro tinha sido cada vez mais relegado a um plano secundário, o elemento lírico ainda continuou a ser uma fonte de encantamento até o fim da época dos grandes poetas trágicos.

A tragédia inicialmente era lírica em seu caráter. Ocorre que Ésquilo (525-426 a.C.) e Eurípides (ap. 480-406 a.C.) mudaram a tragédia efetivamente para o dialeto dórico, onde a variação de vogais é algo comum e as palavras têm o mesmo valor métrico. A prosa era escrita em iônico pelo logógrafo, que era o escritor de prosa. Mas, excepcionalmente, para não escrever em iônico, Empédocles (século V a.C.) a escreveu em hexâmetro que era uma métrica própria do gênero épico. Já Xenofonte (?430- 355 a.C), discípulo de Sócrates, a escreveu no popular grego koiné. Por volta de 250 a.C., os dialetos iônico, dórico e eólico não eram mais compreendidos em absoluto. Com o breve histórico das alterações linguísticas na Literatura Grega, percebe-se que, se por um lado, o deslocamento dos povos favoreceu à disseminação dos dialetos primitivos que compuseram as primeiras poesias, por outro lado, os mesmos deslocamentos migratórios foram responsáveis pela morte dos dialetos que engendraram a poesia grega clássica, ficando os dialetos primitivos em total desconhecimento. Observe-se a breve, porém clara, explicação do *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* nos verbetes "migrações e dialectos":

As tribos que introduziram a fala indo-européia na Grécia vieram aparentemente do norte no fim do terceiro milênio ou no início do segundo milênio a.C., dispersando os habitantes primitivos [...] As hordas de invasores que se dirigiram mais para o sul passaram a falar o dialeto iônico e as que ficaram mais ao norte [...] o dialeto eólico. É incerto se os iônios e os eólios constituíam tribos distintas, porém eles faziam parte da confederação aquéia, como se pode ver na "Ilíada". [...] No início do S. XII a.C., após a captura de Tróia pelos aqueus [...] novos contingentes de invasores [...] conhecidos como dórios [...] foram expulsos dos seus territórios por pressões vindas do norte. Supõe-se que eles tenham invadido a Tessália e a Boiotia. [...] Outros parecem ter atravessado o Golfo de Corinto [...] Lá ocuparam Argos, subjulgaram os reinos aqueus [...] puseram fim à civilização micênia. [...] Alguns povos de fala iônica e eólia subjugados pelos dórios, relutantes em permanecer sob o domínio dos invasores, migraram atravessando o mar Egeu. [...] Por causa desses deslocamentos e de outros menores o dialeto eólico passou a ser falado desde a Tessália e a Boiotia até Aiolis, no norte da Ásia Menor; o dialeto iônico desde a Ática e de Éuboia (o ático era uma forma particular do iônico) através do mar Egeu até a Iônia; o dialeto dórico na maior parte do Peloponeso, em Mégara e nas ilhas do sul do mar Egeu (em Halicarnassôs o dialeto dórico foi suplantado pelo iônico) [...] Com o passar do tempo o uso de dialetos diferentes tendeu a declinar, pelo menos para fins literários. O império ateniense exerceu uma influência unificadora na linguagem de Atenas e de seus aliados. O efeito da conquista da Grécia pela Macedônia foi ainda mais forte no sentido de nivelar as barreiras até então existentes entre os pequenos Estados gregos, e de provocar a adoção de um dialeto único, baseado no ático e conhecido como o *koiné diálektos*, comum a todos os povos de fala grega. Esse é o dialeto em que Políbios e a maioria dos autores gregos subseqüentes

escreveram suas obras, embora houvesse um renascimento do ático na época do império em Roma; Lucianos é o melhor exemplo desse renascimento. A *koiné* ou dialeto comum, acima referida, era uma língua literária; paralelamente a ela havia um idioma falado, menos formal, apresentando diferenças maiores em relação ao ático. O Novo Testamento foi escrito nesse idioma.

Portanto, a história da decadência das línguas originais da literatura trágica mistura-se com a história do domínio dos invasores.

A linguagem é materializada no idioma de um povo, implicando regra de funcionamento gramatical e muito da herança cultural. Todavia, para atestar o posicionamento aristotélico em relação à linguagem, vale citar a *Poética* 1450b:

[...] mesmo quando se alinhem falas reveladoras de caráter, bem construídas em matéria de linguagem e idéias, não se realizará obra própria da tragédia; muito mais se obterá com uma tragédia deficiente nessas partes, mas provida duma fábula e do arranjo das ações. Além disso, os mais importantes meios de fascinação das tragédias são partes da fábula, isto é, as peripécias e os reconhecimentos.

A citação de Aristóteles remete agora para a causa formal, que deve delinear a idéia norteadora da causa material. A causa formal da tragédia é justamente aquela que Aristóteles considera a mais importante, onde está inserida a peripécia e o reconhecimento e que está na primeira parte da definição de tragédia, a saber a imitação de uma ação humana nobre e completa.

3. 2 IMITAÇÃO DE UMA AÇÃO HUMANA NOBRE E COMPLETA COMO CAUSA FORMAL

A imitação de uma ação evoca a visão para atestar o que é executado no palco e diz respeito àquele elemento de imitação que Aristóteles afirmou na passagem 1450a da *Poética* como "única maneira de imitar". Eis o motivo porquê a Tragédia não é efetivada pela narração, mas pela ação, constituindo o elemento próprio de se fazer teatro. Mesmo a linguagem, se inclina para atender à exigência central da natureza da tragédia, a de ser uma imitação de uma ação nobre e completa. A sua força

enquanto *enérgeia* está na atuação realizada pelos atores quando representam uma peça completa, cujos protagonistas imitados são detentores da nobreza de caráter. Portanto, a característica da imitação da ação está circunscrita por Aristóteles quanto ao tamanho da peça que ele chama de extensão e quanto à nobreza do que é imitado na personagem.

Sabendo-se que a ação é o objeto de imitação que se comporta como causa formal da tragédia, tem-se, no presente tópico, a discussão das três características da ação do gênero da tragédia, explicitado na definição de tragédia, a saber: nobre, completa e extensa.

Os predicados nobre, completa e extensa se constituem no conjunto que é a ação. Eis, portanto, a dinamicidade da idéia de ação a ser imitada na tragédia: nobreza, completude e extensão. E nessa perspectiva Boal (p.27) afirma que:

O mundo da perfeição não é nada mais que um anelo, um movimento que desenvolve a matéria em direção à sua forma final. [...] Portanto, que quer dizer "imitar" para Aristóteles? Quer dizer: recriar esse movimento interno das coisas que se dirigem à perfeição. 'Natureza' era esse movimento e não o conjunto de coisas já feitas, acabadas, visíveis. 'Imitar', portanto, não tem nada a ver com 'realismo', 'cópia' ou 'improvisação'. E é por isso que Aristóteles podia dizer que o artista deve 'imitar' os homens como *deviam ser* e não como são. Isto é, imitar um modelo que não existe.

A imitação funciona como inclinação para um modelo norteador, mas não como as "idéias" em Platão, que eram as únicas realidades por ele admitidas como tais, portanto, eram o modelo perfeito das cópias imperfeitas presente no mundo das formas e imagens. Em Aristóteles há, como que, a possibilidade de se transportar da própria existência material em busca de uma forma ideal, cuja realização final parece estar numa cadeia ininterrupta dentro do mundo existencial e não ideal. A projeção da matéria para a realização da forma, nesse sentido, é que fornece a dinamicidade do movimento, rumo a um final que não se satisfaz, mas que se projeta num vir a ser

continuado. Assim, para Aristóteles era possível realizar no mundo real ou existencial as formas ideais e eternas de Platão, ainda que por imitação.

Vale salientar que a mudança é da ordem do movimento. Entretanto, o movimento ora mencionado na causa formal da tragédia, ocorre no contexto humano. Para lidar com a mudança na realidade humana e suas causas, Aristóteles recorreu a uma nomenclatura específica:

- a) HAMARTIA, para indicar "erro".
- b) ANAGNÓRISIS, que significa "reconhecimento".
- c) PERIPÉTEIA, que quer dizer "reversão".
- d) *KÁTHARSIS*, que é a purificação ou purgação (que parece finalidade da tragédia), raciocínios internos e conjecturas despertados no espectador mediante o quadro trágico do personagem.

3.2.1 Nobreza imitada pela ação (personagem)

É uma regra fundamental presente no cânone do gênero trágico estabelecido por Aristóteles, imitar o que é nobre.

Na tragédia a causa formal é a Imitação de uma ação nobre, traduzida também por "séria" porque contrária à comédia, que faz uso do vulgar pelo estilo caricaturado, imitando pessoas inferiores, cuja imitação é da competência da comédia, porque o cômico é uma espécie de feio, sendo a comicidade um defeito e uma feiúra. Assim, melhor seria dizer que "sério" para Aristóteles é o mesmo que "nobre" por ser mais elevado e, conseqüentemente, belo.

Boal não compreende o que significa "nobre" para Aristóteles e interpreta o sentido de nobreza aristotélica a seu modo, incorrendo no equívoco de relacionar "nobreza" à classe social, isto é, sob um ponto de vista político. Eis a razão porquê

Boal acusa a *Poética* de Aristóteles de está comprometida com a elite grega, por isso a definição de tragédia teria conteúdo aristocrático.

A representação dos personagens nobres da tragédia tem a ver com o seguinte registro da *Poética* 1454b, conforme tradução de Jaime Bruna:

Visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular com o original, mas pintam mais bela. Assim ao poeta que imita personagens temperamentais ou fleumáticas, ou dotadas de outras feições semelhantes de caráter, cumpre fazê-las de boa cepa.

É curioso que aqui, Aristóteles, após encerrar suas considerações sobre as normas a serem observadas, atenta para as normas relativas às sensações que acompanham a poética, afirmando que: "com efeito, também nesse domínio se cometem muitos enganos. Mas delas tratamos suficientemente nos estudos publicados".

A menção feita aos estudos publicados são as chamadas "obras exotéricas" por se distinguirem das obras voltadas ao público interno, ditas "esotéricas" porque se tratava de aulas destinadas a um círculo específico de interessados, ou seja, seus discípulos. A *Poética* é um exemplo das obras esotéricas, pois pertencia ao conjunto de obras dedicadas a um público restrito: seus discípulos. Logo a *Poética* não é da ordem de obras cujo conteúdo seja de fácil entendimento para o público externo, precisando de uma obra que atenda o interesse do público não familiarizado com a abordagem feita na *Poética*.

O objeto de imitação dentro da causa formal é o caráter nobre da personagem que será melhor discutido no tópico seguinte, quando se tratar da causa eficiente: a imitação pelos atores, responsáveis pela atualização da causa formal da tragédia aqui analisada. Assim, interessa, por enquanto, apenas o que é imitado. Como resposta tem-se que, é imitado o que é nobre no humano e não o vulgar, nem o ridículo. Por conseguinte, o dado da seriedade no trato do que é representado é o primeiro pré-requisito da causa formal da tragédia e está em ordem ao conhecimento da natureza

humana, ao qual Aristóteles dedica minuciosa atenção em obras como *Retórica* e *Ética a Nicômaco*. Na *Retórica*, analisa uma a uma as paixões verificadas no público a quem o orador se dirige. Na *Ética a Nicômaco* reflete sobre o agir e as virtudes humanas como meio-termo entre o excesso e a falta.

Assim, a qualidade da nobreza, enquanto atitudes elevadas e dignas de louvor no humano é um assunto que interessa a Aristóteles tanto na imitação, quanto no ideal de homem feliz que pauta suas ações no ideal de Bem.

3.2.2 Ação completa (enredo)

Na definição de tragédia, Aristóteles determinou que a ação trágica deve ser completa. Talvez ele tenha se referido ao enredo que constitui o todo da ação. E nesse sentido, o enredo mantém uma estrutura interna indicada pelo termo "completa", para qualificar a ação, deixando esconder sua natureza fundamental, a saber, a cadeia de mudanças, à qual ele chama de "episódio". A seqüência de fatos bem concatenados compõe a dinamicidade da peça, que pode passar despercebida quando vista no todo. Contudo, a ação completa refere-se muito mais à conexão interna das partes dentro do conjunto.

A ação para ser completa requer que não se omita nenhuma das partes do enredo, uma vez que elas são inter-relacionadas. O enredo do gênero trágico funciona dentro de um sistema harmônico que lhe dá o caráter de completude que aparece na execução da trama, dispensando a narração porque se vale da ação, levada a efeito pelos atores.

3.2.3 Extensão da ação (pensamento)

Ao mencionar "extensão" na definição de tragédia, Aristóteles quer exatamente distinguir a tragédia enquanto gênero, cuidando em não ultrapassar as fronteiras do que lhe é próprio, tanto no que se refere ao tamanho do enredo, como no alcance do que se deseja atingir. Neste ponto é importante respeitar a natureza própria de cada gênero, de modo que um gênero dramático trágico não seja confundido com o lírico, nem o épico, nem o cômico. Vale salientar que o centro de convergência da tragédia recai sobre a fábula, onde o personagem principal representado por um ator ganha vida através da manifestação dos sentimentos que brotam da trama.

Convém agora, discriminar as maneiras de se entender extensão:

- 1) Extensão relativa ao tamanho: desde o tamanho da obra compatível com o tempo do espetáculo, de modo que a peça seja vista de uma só vez, isto é, que não se estenda por um tempo muito longo. Daí a recomendação da *Poética* 1449a quanto ao tempo de duração da peça que não deveria ultrapassar a uma revolução do sol, isto é, um dia, conforme compreensão geocêntrica do universo na antiguidade. Aqui é oportuno abordar a extensão da tragédia e sua divisão em seções. Conforme a *Poética* 1452b são dois os tipos de seções que dividem a extensão: as comuns a todas as tragédias e as peculiares a alguma tragédias. As comuns a todas as tragédias são:
 - Prólogo- parte que antecede a entrada do coro.
 - Episódio- toda uma parte da tragédia entre dois cantos corais completos.
 - Êxodo- toda a parte da tragédia após a qual vem o canto do coro.

- Canto coral- se divide em párodo (todo o primeiro pronunciamento do coro) e estásimo (canto coral sem anapestos e troqueus).²⁰

As secções peculiares a algumas tragédias conta com:

- Canto dos atores
- Comos- lamento conjunto do coro e dos atores.

2) Extensão relativa ao alcance: em um sentido, a capacidade de atingir as emoções do espectador. Em um outro sentido, a regra de conexão interna entre os episódios que determinam o gênero trágico, evitando ultrapassar as fronteiras para não incorrer em outro gênero, que não seja o trágico, isto é, para não invadir o âmbito dos gêneros lírico, épico e da comédia. Ao chamar a atenção para a extensão, Aristóteles parece privilegiá-la como item necessário na distinção entre os gêneros.

3) Extensão quanto ao foco da peça - o qual deve convergir para um personagem a fim de não dispersar a atenção, tirando do espectador a objetividade da trama. A *Poética* 1462b expressa-se sobre o protagonista como foco que determina a extensão, afirmando que:

Tem ainda, o mérito de atingir o fim da imitação numa extensão menor, pois maior condensação agrada mais do que longa diluição; quero dizer, por exemplo, se o Édipo de Sófocles fosse passado para tantos versos quantos conta a *Ilíada*. Também é menos una a imitação das epopéias (uma prova: de qualquer delas se extraem várias tragédias), de sorte que, se os autores a compõem sobre uma só fábula, esta se afigura, numa narrativa curta, mirrada; estirada para atingir extensão aguada. Digo, por exemplo, se for composta de várias ações, como a *Ilíada*, que tem muitas partes assim, tal qual a *Odisséia*, partes que, por sua vez, têm extensão; não obstante, esses poemas estão compostos com a maior perfeição e são, tanto quanto possível, imitações duma ação única.

²⁰ Anapestos são pés formados de duas sílabas breves seguidas duma longa. Estásimo é canto coral que separa dois episódios. (*A poética clássica*, 1997, p. 31).

Os atores estão intimamente envolvidos com a representação do personagem, que, por sua vez, é o eixo da extensão. Ao representar a personagem da trama, seus pensamentos e emoções, os atores estão se comportando como causa eficiente, sobre a qual se discute a seguir.

3.3 ATORES COMO CAUSA EFICIENTE

Quem faz a tragédia são os atores que são sua causa eficiente, na medida em que compõem o **adorno visual**, articulando o espetáculo. A própria palavra "espetáculo" diz respeito à "coisa vista". Assim, para que a forma (imitação de uma ação nobre, completa e extensa) se processe, urge que os atores dêem vida e expressão à causa material que é a linguagem, adequando-a conforme o objeto a ser imitado no ato de executar (causa formal).

A ação (causa formal) é a idéia norteadora da linguagem (causa material), pois seus elementos (o enredo, as personagens e os pensamentos) são compostos por meio da linguagem. Entretanto, não seriam efetivados sem a intervenção dos atores (causa eficiente) se inserindo no todo do arranjo visual, principalmente na tragédia, cujo cenário foi introduzido por Sófocles.

É do escopo da causa eficiente a dinâmica do processo de efetivação que, no caso da tragédia, vem a efeito na realização da trama trágica, pela harmonia das formas constituintes, destacadas por Aristóteles, na *Poética* (1450a). Lembrando que já a elas foram referidas (p.70 e 72), quando discutidos os dois elementos de imitação no tópico relativo à causa material que é a linguagem, onde os elementos que funcionam como **meio** de imitação são a expressão verbal e a composição do canto. O adorno visual, enquanto única **maneira** de imitar, funciona como causa eficiente representada pelos atores. O enredo, personagens e pensamento são os três elementos da ação que é o **objeto** que imita, como causa formal. Portanto, tem-se as

quatro formas constituintes da definição de tragédia, desde que a essas três formas de imitar seja incluída a *kátharsis*. Mas, o funcionamento da dinâmica causal depende dos atores por serem a causa eficiente da ação.

3.3.1 Adorno visual (espetáculo)

Voltando ao termo "espetáculo" como aquilo que é visto, em atenção à própria origem da palavra, uma vez que tem a ver com espelho, instrumento de observação da imagem ali refletida. Espetáculo deriva do latim "speculum" que significa espelho, dando origem a vários outros termos afins, tais como especulação, espectador, espelho. Por conseguinte, o espetáculo é uma espécie de espelho que projeta imagens para os espectadores. Assim, o gênero poético da imitação pretende refletir a natureza humana e, ao mesmo tempo, desencadear uma reflexão no espectador.

Mas para que o espetáculo, de fato, espelhe as emoções e cada um que assiste se veja, é preciso verificar as regras de harmonização das partes, coordenando a linguagem, o visual, o enredo, as personagens e o pensamento em função do que se deseja imitar, a saber, na tragédia são as peripécias ou ação do herói trágico, definido em sua nobreza já na seção relativa à causa formal.

A articulação externa do visual com a estrutura do gênero da tragédia, em termos de enredo, personagem e pensamento, vão compor passo a passo o desenrolar da ação, ao mesmo tempo em que provoca no espectador o despertar das emoções que devem ser purgadas, passando à causa seguinte, a *kátharsis*, analisada na próxima seção. Espera-se, com o arranjo dos elementos da ação (enredo, personagem e pensamento) somados aos elementos da linguagem (expressão verbal e composição do canto) por intermédio dos atores, que o resultado final seja o envolvimento do espectador.

É importante ressaltar que, apesar de Aristóteles explicitar demoradamente sobre as três partes da definição de tragédia (meio, objeto e maneira), deixou uma lacuna sem explicação quanto ao que seria a causa final da tragédia, que até agora se está identificando como *kátharsis*.

3.4 KÁTHARSIS COMO CAUSA FINAL OU PRINCÍPIO METAFÍSICO

Segundo Isidro Pereira (pp.285), o termo *kátharsis* vem do grego καθαρισμός e significa purificação, purgação, catarse, consolação da alma pela satisfação de um dever moral ou cerimônias de purificação para os candidatos à iniciação.

No esquema das Quatro Causas, a causa final da tragédia é a *kátharsis* das emoções de piedade e terror evocados no espectador. Porém, no desenvolvimento da *Poética* Aristóteles identifica apenas a causa material, a causa formal e a causa eficiente da tragédia, uma vez que não apresenta os elementos da causa final, como procedeu nas três causas precedentes. Ao contrário, ele encerra o número dos elementos em seis e os distribui dentro das três partes da imitação que se referem às mencionadas causas (meio, objeto e maneira). Logo, não há elementos para identificar a causa final.

Para justificar seu silêncio em torno do tema *kátharsis*, há duas hipóteses: ou Aristóteles já havia desenvolvido a teoria da *kátharsis*, ou este era um projeto futuro seu. Enquanto não for possível elucidar tais dúvidas, cabe procurar uma maneira de falar de *kátharsis* na tragédia através dos sentimentos experimentados pelo espectador da tragédia. Ela não pode ser propriamente finalidade da tragédia, uma vez que o lugar da purgação das paixões reside no espectador que recebe as impressões da imitação e por elas é afetado, e não na intenção da tragédia porque não há como prever que uma representação irá provocar no outro o que quer que seja.

Assim, para pesquisar o tema *kátharsis* deve-se proceder a uma transferência de foco, isto é, a atenção do pesquisador deve mudar da imitação (da ação humana, executada pelos atores por meio de linguagem ornamentada) para outro foco de atenção que é o espectador.

Tem-se, portanto, duas grandes divisões na definição de tragédia, conforme a explicação que se segue.

A primeira divisão é a que foi trabalhada na *Poética* por Aristóteles, destacando que a tragédia:

1- Quanto ao gênero, é imitação, a qual é comum a outros gêneros, tais como: epopéia, comédia e ditrambo (canto coral lírico).

2- Quanto às espécies (partes) distingue-se dos outros gêneros de imitação através dos meios (linguagem), objeto (ação humana) e maneira (atores).

3- Quanto às capacidade (atributos) possui seis (6) elementos distribuídos entre:

a) OS MEIOS: (1) expressão verbal e (2) composição do canto

b) O OBJETO: 3) enredo, (4) personagens e (5) pensamentos

c) A MANEIRA: 6) adorno visual

A segunda divisão diz respeito à *kátharsis* que já não é uma finalidade da tragédia, mas ocorre:

1- No espectador - o único que pode informar sobre o efeito do espetáculo sobre si mesmo, uma vez que o sentimento é da ordem das emoções particulares de cada indivíduo. Nele são identificados:

a) SEUS SENTIMENTOS que, mesmo estando discriminados como "piedade e terror", não se refere à purgação de cada tipo de sentimento, mas às paixões na sua totalidade.

b) SUA EXPERIÊNCIA SUBJETIVA - de ser tocado ou atingido pelas emoções suscitadas pela arte. **2- No crítico de arte** - o qual é um

tipo de espectador especializado, conhecedor dos critérios de avaliação da trama, além de também poder experimentar subjetivamente as emoções suscitadas pela visão do espetáculo.

A segunda divisão permanece obscura e, o que até aqui foi pesquisado, permite apenas que se localize as emoções no espectador como ponto de partida para estudar o que vem a ser *kátharsis*, sua natureza intrínseca e extrínseca.

Segundo a análise de Aristóteles a finalidade da tragédia é a ação, que é também causa formal da tragédia. Com isso, abre-se uma dúvida quanto ao que seria a *kátharsis* mencionada na definição de tragédia, se Aristóteles encerrou a tragédia em termos de meio, objeto e maneira, dando destaque ao objeto que é a ação e seu arranjo, como finalidade a ser alcançada. Assim, causa formal (ação) e causa final (também ação), circunscreve a definição de tragédia em causa material que é a linguagem, causa eficiente que são os atores e a ação que, por sua vez, pode ser tomada como causa formal (1ª *enérgeia*, 1ª atualidade e 2ª potencialidade) e causa final (2ª *enérgeia*, 2ª atualidade e 2ª *kínesis*).²¹

Convém esclarecer, portanto, que a *kátharsis* contemplada por Aristóteles na definição de tragédia é uma espécie de finalidade que pergunta pelo destinatário desse gênero de imitação, isto é, "para quem se destina a tragédia?". Nesse sentido pode-se entender porque não é indevido situar *kátharsis* na sequência final da definição de tragédia, pois a *kátharsis* é uma causa final no sentido da 2ª *enérgeia*, 2ª atualidade e 2ª *kínesis*, pertencendo à ordem do "para quem?" e não mais do "para que?". Assim, "a tragédia é a imitação de uma ação [...] em linguagem ornamentada

²¹ Vale a pena comparar a distinção entre causa formal e causa final, retomando o Diagrama N°:3 na pág. 43 desta dissertação.

[...] com atores agindo e não narrando, **operando a *kátharsis* das paixões, por meio de um processo de piedade e terror**".

Em seu artigo "Depurando as interpretações da *kátharsis* na Poética de Aristóteles", Cláudio William Veloso (p.15 e 17-18) desautoriza os ânimos que pretendem investigar a *katharsis*, afirmando que:

Embora o capítulo 6 abunde em definições, nada mais se dirá a propósito de *kátharsis*, assim como nada foi dito antes. Como explicar essa omissão? E, principalmente o que fazer diante dela?[...] A esse ponto o leitor da *Poética* deveria render-se a reconhecer a impossibilidade de compreender plenamente o sentido da presença de *kátharsis* no capítulo 6, já que não está nem pré-anunciada nos capítulos anteriores, nem esclarecida nos sucessivos. Na verdade lhe resta uma saída. Pode imaginar que a *kátharsis* se identifique ou, pelo menos, se refira a uma das noções recorrentes no texto e dignas de figurar na definição de tragédia. Aí vejo um único candidato com chances. É o prazer, que inclusive é mencionado na Política.

A sugestão que foi apontada por Veloso para se proceder a uma investigação sobre a *kátharsis* é o prazer. Justifica que o prazer é uma imagem que pode referir-se à *kátharsis*. À sugestão de Veloso acrescenta-se o lugar de ocorrência, onde ele, o prazer se manifesta. Assim, é necessário considerar o espectador como espaço de ocorrência catártica, isto é, aquele em quem se verifica a *kátharsis*. De modo que, a Doutrina das Quatro Causas considera *kátharsis* como causa final não da tragédia em si, mas como causa final em função do destinatário da tragédia, que situa não o que a tragédia provoca, mas a quem ela se dirige e, conseqüentemente o que ela evoca.

Sabe-se que toda representação destina-se a ser vista por alguém, ou seja, o espectador que é o destinatário da tragédia, de maneira que, a peculiaridade do gênero trágico é o espetáculo que converge para o espectador, que nele se espelha. Logo, nesse nível de investigação do que a *kátharsis* é, impossível falar de uma causa final da tragédia, porém, resta mencionar o outro polo da definição apontado pelo termo *kátharsis*: o espectador.

É no espectador que a *kátharsis* se manifesta. É por isso que Aristóteles (1452a) se refere ao objeto na imitação da ação e no caso de inspirar sentimentos, expressando-se assim:

O objeto de imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena, e estas emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso da sorte; com efeito, mesmo dentre os fortuitos, despertam a maior admiração os que aparentam ocorrer, por assim dizer, de propósito; por exemplo, a estátua de Mítis em Argos matou o culpado da morte de Mítis, tombando sobre ele, quando assistia a um festejo; ocorrências semelhantes não se afiguram casuais; segue-se necessariamente que as fábulas dessa natureza são mais belas.

As ações bem arranjadas suscita emoções porque pelo aspecto de maravilhas, no curso dos acontecimentos, podem envolver o espectador na trama do enredo, com as personagens e os pensamentos, ao modo de conjecturas.

A linguagem ornamentada torna-se agradável através da poesia e do cântico, podendo encontrar acolhimento quando se manifesta ante o espectador. Esse caráter aprazível quebra as possíveis resistências, chegando mais eficazmente ao interior do espectador, tocando-lhe a região das emoções e sentimentos que o grego chama de *páthos*, a região das paixões, onde se manifesta a *kátharsis*.

Se comparada à ação dramática, que representa as peripécias das personagens através dos atores que a imitam, a linguagem fica em segundo plano quanto à importância, mas é veiculada por via da atuação dramática das personagens. Esse misto de imitação da linguagem e imitação de uma ação nobre pode ser melhor assimilado pelos espectadores que, dessa maneira, vão sendo formados para "vir a ser" nobres em caráter.

3.4.1 Espectador: lugar de realização da *kátharsis*

O propósito último de toda imitação é ser vista e contemplada. Aqueles que assistiam ao teatro nas Olimpíadas, como júri ou como mero apreciador, emitiam seu julgamento na escolha das peças dramáticas. Assim, a tragédia era composta com o propósito de agradar, principalmente ao público especializado, o júri, visto que eram realizadas competições, sendo premiada aquela considerada melhor. O objetivo da poesia está no "vir a ser" como possibilidade ou por aproximação da verdade como é abordado na *Poética* 1451b ao se fazer a distinção entre o historiador e o poeta:

[um] narra acontecimentos e o outro, fatos os quais podiam acontecer. Por isso a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer que ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a poesia, ainda quando nomeia personagens.

Assim, entende-se que a poesia tende para o "vir a ser", o que a torna mais bela do ponto de vista filosófico porque abrange uma capacidade filosófica que está para além de uma mera narração de fatos passados. Projetar-se através da tragédia para o "vir a ser", para as possibilidades, implica imitar o homem melhor do que é atualmente. Assim, a *kátharsis* está relacionada com esse projeto de espelhar para os espectadores o ideal de "vir a ser" um homem melhor.

Mas, a ação da tragédia é passível de regras, tal como a que segue extraída da *Poética* 1453b:

A ação pode ser praticada, como concebiam os poetas de outrora, por personagens cientes e conscientes, como também Eurípides figurou a Medéia matando os filhos; pode também ser praticada sem que o autor tenha consciência da monstruosidade, mas venha depois a reconhecer o parentesco, como o Édipo de Sófocles. [...] Além dessas há uma terceira figuração: a de quem vai cometer, por ignorância, um ato irreparável, mas antes de consumá-lo reconhece a vítima. [...] A menos eficaz das figurações é a duma personagem na iminência de um atentado consciente, não o consumir; causa repulsa, mas não é trágica, por não se dar a desgraça [...] Hemôn na *Antígona*, contra Creonte.

Depois de referir-se às figurações, trata da execução, estabelecendo que "melhor é quando a personagem pratica a ação sem conhecimento e reconhece depois de a praticar, pois não há repulsa e o reconhecimento produz abalo".

O coroamento da imitação encontra-se no espectador, justamente quando experimenta a realidade humana espelhada no todo harmônico que é o Cósmos, regido por leis. Guiar-se eticamente pelo modelo cosmológico, por observar as leis que mantêm o equilíbrio da natureza é, para a ascendência platônica de Aristóteles, um princípio fundamental para participar da perfeição. De modo que a aproximação do que é perfeito servisse de eixo norteador das ações humanas a fim de orientá-las na vida, segundo a natureza própria de pessoas humanas e, ao mesmo tempo, pudesse ter um certo domínio do mundo, enquanto conhecimento da *phýsis* (φύσις)²². Contudo, o que de fato é a *kátharsis*? Como ela se manifesta?

A *kátharsis* é um termo adotado por Aristóteles, para identificar um princípio, cujo projeto metafísico leva ao conhecimento da natureza humana, na medida em que evoca os sentimentos do espectador, de modo a realizar a purgação das emoções provocadas pelo espelhamento que confronta o homem com a ação dramática e as emoções das personagens esboçadas em seus pensamentos.

Como não há causa final em termos de 2ª *enérgeia* na definição de tragédia, Aristóteles completa a seqüência das Quatro Causas na definição de tragédia, fazendo uso da causa final (2ª *enérgeia*) ali estruturada, como ponto de partida que remete o leitor para um outro pólo de verificação situado fora da *Poética*.

²² Natureza ou maneira de ser de uma coisa; força produtora, substância das coisas.

Assim, a *kátharsis* da definição de tragédia indica a tentativa de um conhecimento metafísico. Poderia ser um projeto aristotélico, cujo foco de análise seria o espectador, uma vez que, a *Poética* mesma não se ocupou com a temática da *kátharsis*, concentrando-se precisamente na mímese.

A justificativa para a hipótese levantada em torno do espectador é a de que ele assimila o reflexo da piedade e terror dos objetos imitados, reproduzidos no espetáculo como num espelho, de modo que esse reflexo de sentimentos atua sobre as suas paixões, realizando a *kátharsis*.

3.4.2 Síntese do estudo desenvolvido por Aristóteles na *Poética*

Na *Poética*, Aristóteles ocupou-se em desenvolver as três partes que distinguem a imitação, por isso, quanto à objetividade do autor, a *Poética* é uma obra que versa sobre a imitação. Logo, como falar de princípio metafísico, se a *Poética* trata de uma produção artística, cuja realização procede do homem?

Antes de responder essa questão, é importante tentar sintetizar o estudo feito por Aristóteles na *Poética* com o auxílio do diagrama que segue:

DIAGRAMA Nº 09: Aplicação dos seis elementos (atributos) à tragédia:

CAUSA MATERIAL	CAUSA FORMAL	CAUSA EFICIENTE
Meio de distinguir os gêneros de imitação	Objeto distintivo dos gêneros de imitação	maneira de distinguir os gêneros de imitação
1º elemento: expressão verbal 2º elemento: composição do canto (maior dos ornamentos)	3º elemento: fábula (enredo ou mito) 4º elemento: personagem 5º elemento: pensamento	6º elemento: adorno visual
LINGUAGEM	AÇÃO HUMANA	ATORES
Qualidade: Ornamentada com acessórios agradáveis, apropriados para diferentes partes da peça.	Qualidade: Nobre e completa Dotada de extensão	Maneira: Agindo e não narrando.
A linguagem é composta de: letra, sílaba, conectivo, articulação, nome, verbo flexão, frase.	Objeto (finalidade): Ação completa e casos de inspirar piedade e terror.	Interpretação
Artifícios: ■ termos raros ■ uso de metáforas ■ modificação de palavras consentidas aos poetas.	Personagem: Os personagens são imitados ou melhores ou piores de acordo com os caracteres melhores ou piores, baseando a distinção do caráter na virtude ou no vício.	Característica: Reproduz os originais como deviam ser.
Quanto à excelência da linguagem, deve ser: ■ clara, sem ser chã ■ nobre e distinta, fugindo do trivial.	O coro deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação à maneira de Sófocles.	O cenário foi contribuição de Sófocles

Como a *Poética* destaca a superioridade da ação, veja-se os meios de fascinação da fábula indicada por meio do diagrama Nº 10 a seguir:

DIAGRAMA Nº 10: conforme a *Poética* 1452b

FÁBULA	
É a alma da tragédia através dos seguintes meios de fascinação: a, b e c	
a) REVERSÃO	b) RECONHECIMENTO
<i>περιπέτεια</i>	<i>αναγνωρισις</i>
<i>peripéteia</i>	<i>anagnórisis</i>
emerge da hamartia. Está sujeita a regras	mudança da ignorância para o conhecimento
c) PATÉTICO	
Ação que produz destruição ou sofrimento: mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos.	

Apresenta-se na seção seguinte a reflexão que responde à pergunta com a qual foi iniciada essa seção.

3.4.3 *Kátharsis* como princípio metafísico

A *Poética* possui um projeto metafísico inserido na dinâmica de sua pesquisa. Mas para chegar ao problema metafísico em si, Aristóteles investiga a arte mimética, analisando os diferentes gêneros poéticos, particularmente a tragédia, através de uma metodologia norteadada pela Doutrina das Quatro Causas.

Mas o projeto metafísico situa-se em uma leitura mais complexa da obra. De modo que, se em uma primeira leitura Aristóteles definiu a tragédia sob quatro aspectos, detecta-se um problema quando a *kátharsis* é colocada como causa final, porque o próprio Aristóteles deixa claro que a finalidade da tragédia é a ação, que é o objeto da tragédia e, portanto sua causa formal. É exatamente esta dificuldade de admitir que *kátharsis* seja causa final que leva o presente trabalho a propor um outro olhar sobre a *Poética*.

Para iniciar uma releitura da *Poética*, é preciso separar o estudo que Aristóteles desenvolveu, daqueles detalhes que ele apenas ventilou em relação aos sentimentos do espectador, tendo iniciado no final da definição de tragédia ao mencionar *kátharsis* uma única vez.

Assim, após ter retomado o estudo de Aristóteles com base nas Quatro Causas e já iniciado uma rápida reflexão sobre *kátharsis* de acordo com a hipótese de nela está o princípio metafísico da *Poética*, é importante considerar ainda os aspectos levantados a seguir.

O destaque para *kátharsis* abre a possibilidade de uma releitura da *Poética*, tendo como referência o espectador, uma vez que é ele o espaço de ocorrência da *kátharsis*. O espectador que experimenta os sentimentos evocados mediante o drama da tragédia, pode até mesmo identificar o sentimento, todavia quanto à *kátharsis* dessas emoções, ele não sabe precisar bem o que é.

Aristóteles favorece uma maneira de ler a *Poética* iniciando pela *kátharsis*, na medida em que se refere aos sentimentos experimentados pelo espectador, o que é indicado nos seguintes itens sobre o espectador:

- em 1453a: "[a] preferência dos espectadores não é o prazer próprio da tragédia e sim da comédia"; logo, a tragédia não é composta para agradar o espectador;
- 1453b: "[n]a tragédia não se deve buscar todo e qualquer prazer, mas o que lhe é próprio. Como, porém, o poeta deve proporcionar pela imitação o prazer advindo da pena e do temor, é evidente que essas emoções devem ser criadas nos incidentes". Parece contraditório que sentimentos de piedade e temor causem algum prazer. Todavia, eles devem compor as ações da tragédia.
- 1462a: Aqui Aristóteles defende a superioridade da tragédia das críticas sobre o fato de ela se dirigir à multidão recorrendo ao excesso de gesticulação, o que para ele a torna inferior à epopéia. A defesa é que, mesmo sem gesticulação, a tragédia produza efeito próprio como a epopéia, pois basta a leitura para que o prazer se manifeste. E a tragédia é superior por ter todos os méritos da epopéia (pois pode valer-se também do hexâmetro) e ainda pode valer-se da música e do espetáculo, por meio dos quais o prazer se efetua com viveza. Assim, tem viveza, tanto lida quanto encenada.

Kátharsis é princípio metafísico por ser a causa primeira de um estudo sobre o ser do homem que considere sua tendência à imitação. Porém como todo tema metafísico, não se obteve até hoje uma definição precisa quanto ao que é de fato a *kátharsis*, pois ainda que se tente defini-la, algo escapa, impossibilitando a compreensão do tema.

Não é possível que um assunto elevado ao entendimento como é a *kátharsis* tenha sido relegado ao descaso por Aristóteles, quando ainda nos dias atuais desperta a curiosidade de se saber mais sobre *kátharsis*.

É compreensível que Aristóteles não tenha trabalhado *kátharsis* na *Poética* visto que ali o foco de discussão era a mímese, mas nada impede de pensar que *kátharsis*, por ele mencionada, seja o ponto de partida para um projeto metafísico a ser desenvolvido.

A discussão sobre o princípio metafísico da *Poética* de Aristóteles encerra em termos de especulação metafísica motivada pelo silêncio de Aristóteles quanto à *kátharsis* que, tão eloqüente quanto o fato de tê-la mencionado uma única vez, deixou para a posteridade uma série de interrogações, a começar pela questão: o que ela é?

Como princípio ou causa primeira do conhecimento sobre o ser do homem, *kátharsis* considera a sensibilidade artística. Assim, o único meio de investigar *kátharsis* como causa primeira, é começando a análise através dos sentimentos experimentados pelo espectador. De modo que os sentimentos funcionariam como elementos de identificação de um princípio que determina um alívio pela evocação da sensibilidade. Que princípio é esse? Esse princípio é denominado *kátharsis* e, embora seja experimentado pelos seres humanos, eles próprios não conseguem emitir um raciocínio preciso sobre o assunto.

4 CONCLUSÃO

Procedeu-se até aqui a investigação das partes da definição de tragédia elaborada por um dos Mestres do pensamento ocidental, Aristóteles, que se destacou na organização das bases estruturais do pensamento, afim de reger diversos campos do conhecimento. A começar pela ciência até às relações de convívio humano e da própria natureza do homem em seus aspectos mais sutis, compôs obras pioneiras de Lógica, Ética e Retórica. Dentre suas investigações sobre a natureza humana e sua relação com o mundo existencial, está a *Poética*, cuja abordagem versa sobre os gêneros miméticos.

Dos fragmentos que sobreviveram aos tempos, destaca-se a minuciosa análise da tragédia e algumas características da comédia, da epopéia e do ditirambo. Estes três últimos aparecem muito mais como emolduramento que destaca a tragédia, pois que são colocados como referenciais comparativos para definir os seus limites.

A *Poética* já foi estudada, comentada e criticada sob os mais diversos ângulos de visão, e em diferentes momentos da História após sua criação. Assim, ao percorrer os passos de Aristóteles na *Poética*, além de entender o raciocínio do filósofo, percebeu-se que o tratamento dado na composição da obra remete para um plano elevado, que a retira de uma simples análise da arte enquanto práxis humana.

Na recuperação do caminho iniciado por Aristóteles na *Poética* 1447a, o limiar da investigação é a noção básica que Aristóteles oferece como primeira premissa: "a epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral imitações".

Definida a noção fundamental de que, em outras palavras, **toda a arte é imitação**, Aristóteles passa a visualizar mentalmente o caminho a percorrer, criando as noções preliminares a partir de um tema ainda generalizado: as artes como

imitação. Assim, define que as imitações diferem quanto: aos meios, aos objetos e à maneira. São distinções obtidas a partir de questões do tipo: como? o que? e através de que? Observando que todas as artes imitam coisas por cores, traços e voz, há aquelas que o fazem pelo ritmo, palavra e melodia. Delimitando o seu tema, Aristóteles toma então a arte, cujo material instrumental seja a palavra, sem nenhum outro artifício. Em não havendo uma nomenclatura apropriada para ela, e retirando o termo "poeta" equivocadamente empregado a quem publica matéria médica ou científica, Aristóteles resgata-o, atribuindo-o àqueles que fazem arte por meio da palavra. A partir de então, Aristóteles identifica o meio de se fazer poesia: **a palavra**. Em seqüência, define o objeto como a imitação da **ação** e a maneira: são as **pessoas que imitam** narrando ou agindo. Portanto, tem-se os três modos de distinguir a imitação. Mas Aristóteles ainda quer saber a origem da poesia e propõe que na sua base está a imitação, justificando que o homem inclina-se à imitação afirmando que: 1º) **imitar** é natural do homem e 2º) **aprender por imitação** é agradável porque quem contempla a imitação identifica o original que é imitado.

É buscando a origem da imitação que Aristóteles acena para um quarto aspecto da imitação que só aparecerá mais adiante, quando esboça a definição de tragédia. O quarto aspecto, o qual Aristóteles a princípio mantém em suspenso, é a finalidade da arte que, na definição de tragédia julga-se que seja a *kátharsis* das paixões. Então, a definição de tragédia, contém uma visão estrutural das quatro partes bem definidas do que se imita: **a linguagem** (substituindo "palavra", antes identificadas como meio de imitação), **a ação humana nobre, completa e extensa** (como o objeto de imitação), **atores** (a maneira de imitar) e **kátharsis**.

Em relação à *kátharsis*, é curioso Aristóteles não problematizar esse assunto claramente, como fez nas outras três partes da definição. Porém os únicos modos de

distinguir a imitação já estão previstos nas três noções preliminares. Mas, por que a definição de tragédia não se limitou ao meio, objeto e maneira? Por que acrescentou uma parte não prevista como finalidade da tragédia?

É interessante notar que após demonstrar os três pontos distintivos da imitação, Aristóteles faz uma outra problematização, isto é, pergunta pela origem da poesia, identificando suas duas causas originais. Apelando à origem da poesia, diz que o homem tende à imitação. No ato de imitar encontra-se o prazer, constituindo-se em um estado de contemplação que leva "quem contempla a aprender e identificar cada original". O resultado da imitação é, por assim dizer, num primeiro momento, a **aprendizagem** de cada original (ou conhecimento), num estágio posterior, a **identificação** de cada original imitado.

A aprendizagem é oriunda da imitação artística que no drama é contemplada pelo espectador. A identificação é o estágio de conhecimento do que há de mais elevado na imitação. Tal conhecimento processa-se na medida em que ocorre o envolvimento mais profundo com o conteúdo da imitação, realizando a *kátharsis* das paixões. As conclusões de Aristóteles em torno da origem da poesia recaem sobre a imitação, conforme o diagrama abaixo:

DIAGRAMA N° 11: Origem da poesia

POESIA	
ORIGEM: IMITAÇÃO	RESULTADO
Imitação é da natureza humana desde a infância.	<ul style="list-style-type: none"> • Dos animais, o homem é o mais capaz de imitar. • adquire os primeiros conhecimentos por meio de imitação. • e todos têm prazer em imitar.
Aprender é sumamente agradável. A vista da imagem proporciona prazer.	<ul style="list-style-type: none"> • acontece a quem contempla: Aprendizagem e Identificação de cada original

Se o conhecimento através da identificação de cada original imitado realiza-se no espectador, só a ele compete dizer dos sentimentos experimentados diante do

espetáculo. A *kátharsis* das paixões pertence a este outro lado da representação que é o espectador. Logo, a *kátharsis* não é a causa final imediata da tragédia enquanto gênero de imitação, mas está ligada ao propósito da imitação. A *kátharsis* que aparece na definição de tragédia refere-se a quem a tragédia se destina, pois os sentimentos são evocados no lado oposto ao da representação artística, enfim está em quem vê o espetáculo.

Para Aristóteles a *kátharsis* ocorre no desencadear dos sentimentos de piedade e terror imitados no drama. Há, portanto, um vínculo entre *kátharsis* e mímese, na medida em que se pergunta a quem se destina a imitação ou por quem a imitação é vista. Sendo assim, a imitação dirige-se ao espectador, em quem realiza-se a *kátharsis*.

Urge reafirmar que, não parece apropriado pensar numa causa final da tragédia porque não é possível fazer previsões acertadas sobre o que vai acontecer no público que a assiste, como ele reagirá, assim tudo o que se disser antecipadamente, será suposição. Logo, a causa final não está contemplada claramente na definição de tragédia. É outra a zona de investigação para conhecer a *kátharsis*, embora siga uma ordem temporal concomitante à ação da tragédia, o espectador a experimenta durante o espetáculo.

Aqui parece que surge um problema com relação ao método das Quatro Causas. Para resolver o impasse a respeito de *kátharsis* não ser a causa final da tragédia, é preciso considerar que do ponto de vista metodológico é possível entender que *kátharsis* seja um conceito resultante do processo de imitação dramática que engloba causa material, a causa formal, a causa eficiente e a causa final.

Todavia a partir do momento em que Aristóteles esclarece que a finalidade da tragédia são as ações e fábulas, é preciso rever a posição de *kátharsis* como causa final, visto que os quatro conceitos metodológicos são: linguagem (causa material),

ação humana nobre e completa (causa formal), atores (causa eficiente) e ações e fábulas (causa final). A investigação em torno da *kátharsis* passa a interrogar pelo destinatário da tragédia, isto é, sobre aquele que observa, seja o homem comum ou o crítico, ou seja, o filósofo. Assim, se tragédia "é a imitação de uma ação nobre e completa, dotada de extensão, em linguagem ornamentada com acessórios agradáveis, apropriados para diferentes partes da peça, com atores agindo e não narrando, operando a *kátharsis* das paixões, por meio de um processo de piedade e terror", convém levantar duas questões:

1º) Em quem a *kátharsis* se manifesta?

2º) Em quem ocorre o processo de piedade e terror?

Para ambas as questões, a resposta é: no espectador.

No espectador porque o efeito da imitação sobre aquele a quem ela se destina é a evocação dos sentimentos de piedade e terror, operando a *kátharsis* dessas emoções. A problematização da *kátharsis* leva a concluir que:

- há indícios de que a *Poética* encerra na *kátharsis* um projeto de elevada compreensão da natureza humana que ali não foi desenvolvido, mas apenas anunciado muito superficialmente, como se já houvesse outra obra que tratasse do assunto ou, como se Aristóteles fosse desenvolver posteriormente um estudo sobre a *kátharsis*;
- retirada a *kátharsis* da definição de tragédia, a título de estudo, ela passa a se vincular à imitação para entender o ser humano na relação imitação e *kátharsis*;
- é possível compor uma definição do homem que considere imitação e prazer como causas que deram origem à poesia, ampliando as

possibilidades de pensar o ser do homem sob várias perspectivas, inclusive a partir da sua capacidade de imitar;

- finalmente, *kátharsis* é tomada como princípio metafísico projetado na *Poética* em função da análise da capacidade humana de aprender e identificar os originais imitados (seus próprios sentimentos).

A finalidade prevista pelo gênero da tragédia (*Poética* 1452a) encerra-se na ação pela fábula, que por sua vez, abrange: **peripécia** (reviravolta das ações em sentido contrário), **reconhecimento** (mudança do desconhecimento ao conhecimento) e **patético** (ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero). O patético é um termo eminentemente trágico.

Por causa da natureza mimética da poesia, os dois princípios presentes indiretamente na definição de tragédia são: **aprendizagem** e **identificação**. O primeiro trata das causas da imitação e é bem trabalhado por Aristóteles na *Poética*, analisando cada espécie ou parte do gênero de imitação e seus respectivos elementos ou atributos. O segundo recai sobre o lado oposto ao dos atores, é o lado dos espectadores, daqueles que apreciam o espetáculo. É neles que se deve iniciar a pesquisa sobre a *kátharsis*.

É no espectador que acontece a identificação dos originais motivada pelas imagens ou mímeses. O espectador é o ente que, através de sua capacidade nata de aprender por imitação, tem aberta a possibilidade de conhecer cada original da imitação. Veja-se, na página seguinte, em diagrama como aprendizagem e identificação se inserem no estudo metafísico:

DIAGRAMA Nº 12: Relação entre imitação, aprendizagem, identificação e *kátharsis*.

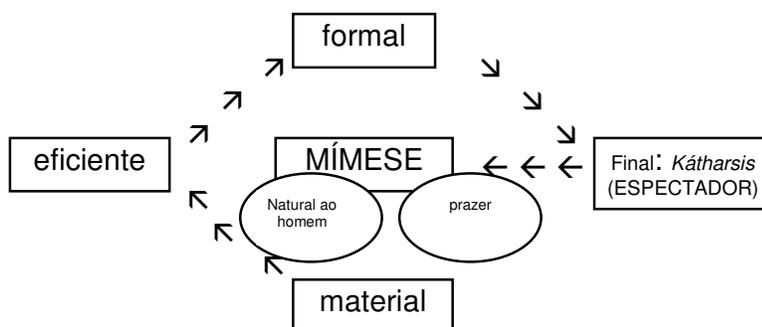
IMITAÇÃO:	IMITAÇÃO:
APRENDIZAGEM	IDENTIFICAÇÃO
Gera sentimento de prazer inerente ao homem.	Gera sentimento de prazer no homem comum e no filósofo.
COMEÇO Inerente ao homem desde a infância.	FIM Leva ao conhecimento do original que é imitado.
<ul style="list-style-type: none"> • indica processo (<i>kínesis</i>) • vir a ser (potência ou <i>dýnamis</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • auto-conhecimento • indica projeção para o original
PELO PRAZER DE IMITAR	PELO CONHECIMENTO
MÍMESE Trabalhada na <i>Poética</i> através da análise da tragédia.	KÁTHARSIS Mencionada na <i>Poética</i> quando define tragédia, porém não trabalhada. Apresenta-se como um projeto metafísico já desenvolvido ou que está para ser desenvolvido.
PESQUISA EM TORNO DO DRAMA	PESQUISA EM TORNO DO ESPECTADOR

Pelo diagrama é possível perceber como o prazer de imitar continua levando o homem a refletir-se na imitação para estabelecer contato com a sua própria realidade humana. Mediante o prazer de aprender por imitação, o homem é levado a envolver-se com a trama dos acontecimentos no curso do desenvolvimento do drama. Simultaneamente sentimentos vão sendo configurados no espectador, extraídos de zonas desconhecidas do ser. Vêm à tona as emoções suscitadas no espectador.

Na experiência de sentir-se afetado pelas próprias emoções que eclodiram, o espectador passa por um processo subjetivo de reconhecimento das suas emoções, que são submetidas à purificação que levará à rejeição ou reforço do que existe de nobreza em si. Assim, a rejeição pelo sentimento de terror, convida a que se aprenda a ser melhor. O reforço do que há de melhor no espectador ocorre na medida em que,

é capaz de identificar, através das emoções, aqueles sentimentos nobres já presentes em si, enquanto espectador.

Nesse estado de ânimo, o espectador retorna metafisicamente à definição de tragédia, situando a mímese como causa primeira ou gênero a fim de perguntar pela origem da poesia. Aristóteles indica claramente a resposta na *Poética* 1448b, explicando as duas causas que a ela deram origem: **1) a imitação ser da natureza humana**, o que garante o prazer da aprendizagem, e **2) a imitação reportar quem as aprecia para os seus originais**. Vale a pena demonstrar a projeção dessa explicação, retomando o esquema das Quatro Causas:



A *kátharsis* indicada na causa final do esquema das Quatro Causas remete à mímese que está na origem da poesia, uma vez que tem por causas, a natureza mimética do homem e o prazer. Ao contemplar a mímese o espectador eleva-se à contemplação dos originais de onde derivam as mímeses, ou seja, da própria natureza humana. Em outras palavras, a mímese antes de ser executada enquanto drama brotou da observação do comportamento humano em seu cotidiano entre acontecimentos e emoções.

A tragédia como imitação que é, parece ter-se originado a partir de rituais sagrados em honra de Dioniso, conforme explicação assumida aqui. Por analogia com sua origem mitológica, a tragédia enquanto gênero, tem a ver com uma elevação

do nível humano para o divino²³. Nesse sentido, cumpre tornar o humano apto para o divino, contemplando na natureza a imitação das leis divinas que devem harmonizar o conhecimento humano de acordo com as verdades divinas inscritas no *Cosmos* e na *phýsis* humana. Essa visão é bem articulada por Nietzsche em *A origem da tragédia* (*Die Geburt der tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872*), obra na qual ele mencionou que "depois de Aristóteles, mais ninguém explicou por uma participação estética dos espectadores - o que pressupõe um estado artístico da alma - o efeito produzido pela tragédia" (pp. 138).

A harmonização do humano com o divino é uma **aprendizagem** marcada por quedas, devido aos erros e equívocos das decisões humanas. Sua pequenez em relação ao divino impossibilita alcançar diretamente as verdades eternas, daí resta aprender por imitação, o que demanda tempo para o processo de educação. Assim, pela ação dramática (peripécias), o espectador enquanto humano, ao sentir piedade ou terror, reconhece suas emoções, identificando-as como os originais daquela representação externa. Tal reconhecimento o projeta para o divino.

Os originais a serem contemplados quando em contato com a imitação, não estão fora do espectador. Por isso, ele as reconhece de modo tranquilo, pois a imitação de ações nobres não agride a sua alma. A purgação das paixões realizada pela *kátharsis* no enredo das obras trágicas, ao imitar os sentimentos nobres da personagem evoca no espectador as emoções que já estão nele, mas que precisam ser purificadas através de um processo de reflexão do espectador ao apiedar-se ante a imitação do que é nobre e repudiar a imitação do que é vulgar.

²³ Segundo a *Metafísica* XI, 1072a, o que Aristóteles entende por divino é como princípio do movimento, constituído dos atributos de eternidade, pois move sem ser movido por nada, nem ninguém. É substância e atualidade. É um princípio motor, que também pode ser objeto de desejo ou do pensamento. Aristóteles o identifica como "bem", o qual é desejável nele mesmo.

Na página 20 deste trabalho, aponta-se como Szondi toma a *Poética* por um estudo empírico simplesmente, ainda quando inclinada à doutrina da alma que é para Szondi "o impulso de imitação como origem da arte e catarse como efeito da tragédia"(pp. 23-24). De modo que na interpretação de Szondi, impulso natural para a imitação e *kátharsis*, são conteúdos da doutrina da alma. Seu entendimento, porém, é que a *Poética* permanece concreta, pois sua significação se realiza somente no contexto direto da poesia.

Conforme foi demonstrado aqui, a *Poética* também pode e deve ser entendida a partir da aplicação da Doutrina das Quatro Causas que se mantém dentro de um princípio que busca as causas, auxiliando também na investigação de causas metafísicas. É uma base teórico-estrutural que analisa os objetos em seu movimento, mantendo sua sistemática rigorosa que vai da causa material à final, sob a interação da causa eficiente e formal. Portanto, a Doutrina das Quatro Causas preserva o rigor sistemático sem perder a organicidade do movimento.

Vale salientar que o movimento contemplado pela Doutrina das Quatro Causas possui uma dinamicidade interna, não necessariamente um movimento externo de deslocamento, mas a mudança proveniente de uma força interna, *dýnamis* da matéria, que num processo contínuo de atualização da *enérgeia* vai gradativamente, tomando forma na realidade externa.

O gênero da tragédia revela a natureza do humano, sendo possível uma definição sobre quem é o homem a partir de um caminho de reconhecimento de seu próprio ser, quando confrontado com a imitação da tragédia, que o reporta àquela famosa inscrição do templo de Delfos: "Conhece-te a ti mesmo", pois o homem é o ser que se descobre, se constrói e reconstrói, mediado pela sua tendência à imitação.

O elenco de oito traduções da definição de tragédia, não tem o propósito de impressionar, mas é um demonstrativo mínimo da variação de termos traduzidos para

facilitar a própria composição de uma definição de tragédia apropriada ao método de estudo, identificando as quatro partes básicas a serem projetadas no esquema das Quatro Causas. Apesar de ser mais uma tradução, a definição de tragédia, aqui elaborada, é apenas uma vaga adequação a partir das definições cotejadas. As partes da definição que se enquadram nas quatro partes do esquema metodológico aristotélico são:

- μιμησις (*mímesis*) = imitação
- πραξις (*práxis*) = ação, ato, atividade, realização, exercício, maneira de ser, sorte, fortuna, destino, resultado, consequência
- atores, sem um termo grego evidente, mas por dedução foi obtido "atores" em algumas traduções através da interpretação de que "à maneira de agir, ao invés de narrar", é da competência dos atores
- καθαρσις (*kátharsis*) = purificação, purgação.

Como resultado da pesquisa ora desenvolvida, pode-se afirmar que *kátharsis* é, por excelência, o princípio metafísico da *Poética* de Aristóteles, ainda que haja apenas um aceno para um projeto metafísico elaborado antes ou depois da *Poética*, que se perdeu, ou quem sabe, um projeto que não veio a ser realizado.

Uma definição de homem como ser estético, reporta ao princípio do prazer de aprender, cuja contemplação das imagens reflete a natureza mimética do homem, despertando os sentimentos análogos aos que são imitados no espetáculo.

Os sentimentos evocados revelam a natureza humana, enquanto original do que é visto na imitação dramática, uma vez que a tragédia trata dos feitos do homem e suas paixões no decorrer da trama. O prazer produzido pelas imagens apreciadas denuncia que há referências daquelas imagens no interior do homem, de tal forma

que se ousa afirmar que, antes da imitação ser executada pelos atores, todas as paixões encontram-se em potência no espectador, em estado de latência.

A partir da representação da tragédia, o espectador se confronta com as cópias dos sentimentos originais que nele são evocados. Uma vez acordados, os sentimentos originais passam a ser conhecidos pelo espectador na medida em que são identificados.

Os sentimentos do espectador são os originais de que fala Aristóteles na *Poética* 1448b, proporcionados pelo prazer da vista das imagens imitadas no drama. É no instante da contemplação que simultaneamente dá-se a *kátharsis*, que não é um estágio posterior ao da evocação das emoções. A *kátharsis* é o princípio da purificação do homem que experimenta a eclosão das emoções, reconhecendo os sentimentos que parecem brotar do envolvimento com os eventos dramáticos da tragédia. Mas que nele já se encontrava e que foram despertados por uma motivação externa, com a qual se identificou, a saber a imitação da tragédia. Logo, a *kátharsis* é um princípio ainda não conhecido o suficiente que está na base de um fato incontestável que se manifesta no humano, a saber a eclosão de sentimentos do espectador ante uma peça da tragédia, que de um espectador para o outro poderá responder com emoções completamente diferentes.

A evocação de sentimentos sob efeito da visão da tragédia é um processo de expurgar ou extrair os sentimentos dolorosos, retirando do seu interior o conhecimento sobre si mesmo, além de se compreender que o humano encontra-se em construção.

kátharsis leva, portanto, a pensar no ser do homem numa perspectiva estética, como que propondo uma definição de homem que considere sua capacidade estética como um dado essencial de sua natureza. De modo que, junto à definição aristotélica do homem como animal político, acrescente-se mais esta definição fundamentada na

Poética 1448b: o homem é um animal que aprende por imitação. Por conseguinte, o homem é um animal mimético. Com isso não se está reduzindo a definição de homem ao aspecto mimético, pelo contrário, é mais um aspecto importante do ser humano a ser levado em conta sempre que o humano for objeto de reflexão.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS CITADAS:

ARISTÓTELES. **De Anima**, Livros I - III. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1999. [Textos Didáticos, 38].

ARISTOTLE. **DE POETICA** (Poetics). Trad. Richard McKeon. IN: **The Basic Works of Aristotle**. New York: Random, 1941.

ARISTOTLE, HORACE, LONGINUS. **Classical Literary Criticism**. Trad. T. S. Dorsch. New York: Penguin, 1986.

ARISTOTLE. **Metaphysics. Books I-X**. Trad. Hugh Tredennick. London: Harvard UP, 1996. [The Loeb Classical Library - Aristotle XVII].

_____. **Poetics**. Trad. Gerald F. Else. Ann Arbor-MI: University of Michigan Press, 1970.

_____. **The Poetics**. Trad. Stephen Halliwell. London: Harvard UP, 1995.

AVERROËS. **Three Short Commentaries on Aristotle's "Topics", "Rhetoric" and "Poetics"**. Trad. Charles E. Butterworth (org). New York: Albany, 1977.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. [Col. Teatro Hoje, 27 Vol].

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ELLMERICH, Luis. **História da Música**. 5ª ed. São Paulo: Fermata do Brasil, 1977.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. 10 ed. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003.

HUISMAN, Denis. **Dicionário de obras filosóficas**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da Filosofia**. 3ª ed. Trad. Fátima Sá Correia, Emília V. Aguiar et all. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Dicionário de Mitologia greco-romana. 2ª ed. São Paulo: Abril, 1976.

MACEDO, Dion Davi. "Διηγησις e Μιμησις. Narração e representação em Platão e Aristóteles". **Sofia**. [Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo - Vitória] Ano II, nº 02 (mar/1996): 60-77.

McLEISH, Kenneth. **Aristóteles: a poética de Aristóteles**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000. [Col. Grandes Filósofos].

NIETZSCHE. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego português e português grego**. 6 ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1984.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Hélade: ontologia da cultura grega**. 7 ed. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [Instituto de Estudos Clássicos], 1998.

PLATÃO. **A República**. 7ª ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, fev-1993.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. 2ª ed. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SNODGRASS, Mary Ellen. **Cliffs Notes on Greek Classics**. Nebraska: Cliffs Notes, 1988.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**: a comédia, o drama, a tragédia, o romance, a novela, os contos, a poesia. 2ª ed. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Süssenkind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. [Coleção Estéticas].

VELOSO, Cláudio William. "Depurando as Interpretações da Kátharsis na Poética de Aristóteles". **Síntese**. [Faculdade de Filosofia do Centro de Estudos Superiores da Companhia de Jesus. Belo Horizonte] v.31, n.99. (jan./abr. 2004): 18.

YEBRA, Valentin Garcia. **Poética de Aristóteles**. Ed. Trilingüe. Madrid: Editorial Gredos, 1974. [Biblioteca Românica Hispânica IV textos, 8].

OBRAS CONSULTADAS

ADLER, Mortimer J. **Aristotle for Everybody**: Difficult Thought Made Easy by. 6 ed. New York: Macmillan, 1979.

ALLEN. Reginald E. **Greek Philosophy**: Thales to Aristotle. New York: The Free Press, 1966. [Readings in the History of Philosophy].

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 7ª ed. Vol. III. Petrópolis: Vozes, 1997.

CORNFORD, F. M. **Before and After Socrates**. London: The Syndcs The Cambridge University Press, 1974.

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 4ª ed. London: Penguin Books, 1999.

GUERIN, Wilfred. LABOR, Earle G. MORGAN, Lee. WILLINGHAM, John R. **A Handbook of Critical Approaches to Literature**. 2ª ed. New York: Harper & Row, 1979.

HEGEL, G. W. F. **Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling.** Trad. Juan Antonio Rodríguez Tous. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

REESE, W. L. **Dictionary of Philosophy and Religion: Eastern and Western Thought.** New Jersey: Humanities Press, 1989.

ROSENFELD, Kathrin H. **Antígona: de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia "trágica" da literatura.** Porto Alegre: L & PM, 2000. [Coleção Philosophia].

SIGNORINI, Inês. **Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado.** São Paulo: FAPESP, 1998. [Letramento, Educação e Sociedade].

SOPHOCLES. **Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone.** Trad. David Grene, Robert Fitzgerald, Elizabeth WycKoff. Chicago: University of Chicago Press, 1954. [The Complete Greek Tragedies].

_____. **Three Theban Plays: Antigone, Oedipus the King, Oedipus at Colonus.** 5ª ed. Trad. Theodore Howard Banks. New York: Oxford University Press, 1976.

_____. **Three Tragedies: Antigone, Oedipus the King, Electra.** Trad. H. D. Kitto. New York: Oxford University, 1977.