

Por uma nova interpretação da Poética de Aristóteles .

Não existindo nenhum documento histórico que permita atribuir ao teatro uma certidão de nascimento autêntica ou, pelo menos, de provável autenticidade, os estudiosos se lançaram numa ronda de hipóteses e de suposições que, as mais das vezes, refletiam não tanto uma severa preocupação de pesquisa quanto as suas idéias pessoais sôbre a origem do teatro. Tanto que alguns identificam tal origem no gesto e na dança — e são, como veremos, os defensores do espetáculo puro, não-condicionado —; enquanto que outros, os defensores da supremacia do verbo, sustentam que o teatro nasce da Poesia, entendendo o têrmo, seja em seu valor abstrato (tôdas as artes derivam da Poesia, condição primeira e axiomática de qualquer criação artística), seja em sua acepção concreta de poesia dramática.

Essas duas tendências apresentam-se sempre no decorrer da história do teatro e podemos dizer que de sua polémica — sempre em ação: nasce e continua atuando-se — deriva

qualquer discussão fecunda sobre a problemática do teatro, de tal modo que não seria exagerado afirmar que grande parte da atual vivacidade dos estudos estéticos, neste campo, está diretamente ligada a tal polêmica.

Existe também uma terceira tendência que pretende identificar a origem do teatro no instinto mimético do homem primitivo, que a princípio inventa a linguagem humana, numa síntese de gestos e palavras, (gesto fonético, fisiológico e sua resultante) e depois aplica ao objeto — natureza, animais, imitações de seus similares, etc. — tal faculdade. Seguindo esse caminho, não seria impróprio então afirmar que o teatro nasce com o próprio homem, visto que a faculdade de representação (em seu valor etimológico de reapresentar, apresentar de novo, tornar de novo presente um dado da percepção) está na própria base do conhecimento e portanto da vida do homem (1). Isso levaria à conclusão de que qualquer gesto nosso e qualquer palavra nossa no fundo não são mais que teatro e, de tal modo, se colocaria o problema no limbo do abstrato, sem nenhuma utilidade concreta para o estudioso, salvo a fácil constatação de que o teatro nasce com o homem e por isso não pode morrer uma vez que está ligado não a um gênero literário mas a uma faculdade do espírito (2).

Não nos resta mais que apelar para a história e aceitar a idéia de que o teatro, nascido num particular momento e de uma certa forma, a nós conhecida apenas por suposição, aparece historicamente, com documentação certa, e segura na Grécia, segundo a afirmação de Aristóteles em sua *Poética*, único documento válido para qualquer possível discussão sobre a origem do teatro, tal como nos foi transmitido, e sobre seu posterior desenvolvimento.

A Poética de Aristóteles — Nenhuma teoria foi, e continua a ser, tão fértil para os estudos estéticos, em geral, e para os de teatro, em particular, quanto a doutrina aristotélica, exposta com lúcida clareza na *Poética*; tanto que houve quem afirmasse que para assegurar a imortalidade do Estagirita seriam suficientes apenas as poucas páginas desse áureo livro (3).

Infelizmente, como acontece com freqüência, podemos notar que a *Poética* é muito mais citada que conhecida ou, e isso é bem pior, presta-se-lhe superficial atenção como a uma teoria inatual e operante apenas num plano de interesses meramente culturais, e quase ociosos frente às exigências empenhativas de uma atual conduta estética.

Tal êrro, cuja natureza deriva da pouca familiaridade com os estudos sôbre a arte ou do conhecimento insuficiente daquilo que está exposto com tanta clareza na Poética, é tão freqüente que até um teórico como B. Brecht, ao formular sua esforçada teoria sôbre o teatro épico, sentia a necessidade de polemizar com Aristóteles, afirmando que a finalidade do espetáculo épico é de estabelecer uma posição não-aristotélica do intérprete e do espectador para libertá-lo de qualquer possibilidade de participação "mediúnica" a fim de manter o afastamento de uma lucidez crítica frente ao espetáculo, sem se dar conta que Aristóteles não só afirmava o mesmo, mas permitia-se superar tal posição postulando uma harmonia superior do espetáculo em que se respeitassem não só as exigências da crítica criadora, tão tenazmente sustentadas por B. Brecht, mas também as de participação apaixonada, numa síntese cujo resultado era a catarse, solução ao mesmo tempo moral — e por isso crítica — e estética.

Meditando sôbre a Poética, descobrimos que Aristóteles tinha em muitos casos antecipado, com feliz intuição, muitas das conquistas reencontradas pela estética contemporânea depois de penoso caminho de séculos: depois de dois mil anos nada temos a acrescentar à teoria da poesia que não é nem tragédia, nem comédia, nem épica, etc., mas única e puramente poesia. Ainda hoje se discute da maior ou menor conveniência das três unidades, sôbre a diferença entre conteúdo e forma, sôbre a necessária ou não perfeição da forma, sem refletir que a todos êsses problemas Aristóteles já havia dado resposta, demonstrando que tudo isso não interessa à arte e ainda menos à criação artística.

E se cultura é continuidade, reconhecemos que da Poética — fonte inexaurível de sugestões que tão vivamente informaram todo o Renascimento e os séculos posteriores — não podemos prescindir, quando mais não fôsse pelo respeito que devemos a nós mesmos e à nossa atividade de homens de teatro.

É na Poética, portanto, que nos basearemos nesta primeira parte de nosso estudo, seja para tirar as conclusões sôbre a origem do teatro e seu sucessivo desenvolvimento até alcançar a forma concluída e perfeita da tragédia, seja para deduzir o mais claramente possível, tôdas as ilações que ainda hoje podem interessar dessa primeira grande teoria do teatro, sem dúvida a mais coerente e a mais rica de múltiplos significados que nos tenha sido confiada pela meditação sôbre tais problemas.

Prevenimos logo, para não induzir a confusões, que o tema da Poética não é especialmente teatral mas trata "da poética em si e de seus gêneros, e qual a função de cada um dêles, como devem ser constituídas as fábulas, se se deseja que a obra do poeta resulte perfeita", além disso, "de quantas e que partes se compõem e cada gênero em particular; igualmente, de todos os outros problemas que reaparecem nesse mesmo campo de pesquisa, eis os argumentos de que quero tratar: e dêles tratarei, segundo a ordem natural daquilo que vem primeiro" (1-1447 a 8).

A Poética se propõe portanto a falar de tudo e principalmente da Poesia em geral (4), mas admitindo Aristóteles, que a tragédia, a comédia e o poema épico são os três gêneros de que se deve ocupar a poesia, eis que o tratado se transforma num manual de poética teatral, sem nunca perder de vista as razões superiores da poesia em si.

As Origens. Algumas Ilações Atuais. Se procurarmos na Poética notícias sobre a origem do teatro, só encontraremos algumas referências indiretas e notícias imprecisas. Aristóteles não se pronuncia sobre a origem de teatro seja porque, sustentando êle que nasce da poesia, ou melhor, dêsse natural amor pelo conhecimento que é a causa da poesia, exclui a necessidade de um documento histórico; seja porque o problema, já em seu tempo, era insolúvel e confiado apenas à tradição. Êle se limita a referir que se chamavam "dramas, isto é ações, essas composições que imitam personagens que operam e agem ..." "e que da tragédia e da comédia pretendem terem sido inventores os dórios: mais precisamente, vangloriam-se inventores da comédia os megarenses, tanto os da Grécia continental, quando Megara se regia por governo democrático, quanto os megarenses da Sicília, porque era dessa região o poeta Epicarmo que era muito mais antigo que os mais antigos poetas cômicos áticos ... e da tragédia vangloriam-se serem os inventores alguns dórios do Peloponeso" (3.1448-25-30-35) (5). Por ora é necessário, notar como era pacificamente aceita tanto pela tradição quanto por Aristóteles a indissolúvel relação entre a palavra drama e a palavra ação, que implicitamente afirmava ser natureza do drama a ação, o que posteriormente levará à definição do teatro como "poesia em ação".

Continua a Poética: ... "portanto a tragédia era no princípio uma rudimentar improvisação: apenas a tragédia, deriva a sua origem dos cantores de ditirambo, enquanto

que a comédia, dos cantores dos cantos fálicos, que ainda hoje estão em uso em muitas cidades”.

“Mas depois lentamente evoluiu, ajudando os poetas a desenvolver todos êsses germes que se vinham pouco a pouco revelando; e depois de ter passado por muitas transformações e ter alcançado sua própria forma natural, então fixou-se” (4.1449 a 10).

O passo, como se vê, não é de todo claro, mas existem referências precisas que nos ajudarão a aclarar, na medida do possível, o pensamento de Aristóteles. Sabemos que o ditirambo era um hino épico-lírico, em honra de um deus ou de um herói, cantado em forma alternada, ou seja, dividido, entre dois semicoros. Mais ou menos como sucede ainda hoje na semana da Páscoa, durante a celebração da missa, onde um diácono faz o narrador, outro o Cristo e um terceiro interpreta as palavras das outras personagens. Sabemos também que os cantos falofóricos eram cantos improvisados, não sem dança, em honra do falo, símbolo da virtude procriadora, durante certas procissões.

Mas até agora estamos no terreno da lírica coral e da celebração ritual e nós sabemos que a liturgia propõe mas não desenvolve o drama. Para que nasça o drama, é necessário que às invocações do côro para que o deus se manifeste, (invocações que se exaltaram na frenética liberdade do canto e da dança), alguém, sentindo-se investido, improvise uma resposta e *necessariamente responda* como se fôsse o deus. Nasce assim o diálogo e a ação, o primeiro germe do teatro como projeção de uma “presença” invocada por um côro.

Dêsse acontecimento derivam algumas conseqüências que serão válidas durante todo o decurso da história do teatro até os nossos dias; a sua atualidade reside na própria natureza do fato teatral e merecem de nossa parte a máxima atenção; por ora, basta-nos apenas um rápido aceno:

1) A condição de festividade, de cerimônia, de excepcionalidade que sempre deveria existir na base de toda manifestação do espetáculo. Esplêndidos exemplos do que acabamos de afirmar são: o início do espetáculo na Grécia; as procissões que preludiavam o mistério medieval e o concluía; as paradas do teatro elizabetano; tôdas as manifestações de uma primordial coralidade, cujo fim era o de introduzir ou fechar, num clima de cerimônia, o espetáculo.

2) A indispensável atividade de resposta por parte do intérprete às perguntas que um côro, conscientemente ou

não, propõe (e aqui côro está também, como é lógico, por público). É nesta atividade de resposta do intérprete que, mais tarde, encontraremos as bases para justificar a realidade do ato estético e moral do ator. Seja-nos suficiente por ora referir as altíssimas palavras com que o Evangelista condena aquêles que à proposta do Verbo não souberam como responder.

3) A constatação que a presença do poeta historicamente intervém apenas num segundo momento ("a tragédia era no princípio uma rudimentar improvisação") e que é perfeitamente dispensável quando o ator se faz poeta de si mesmo, como acontece na "Atellana" ou na "Commedia dell'Arte".

Isto, em outras palavras, quer significar que, para que haja teatro, é necessária a presença de um côro e de um intérprete, o qual, por sua vez, pressupõe a presença de um autor, que será física, quando o próprio ator, improvisa, ou ideal, mas não por isso mesmo real, quando o texto lhe é confiado por um poeta.

Chegamos à formulação da trilogia que sempre preside a qualquer fato teatral: público, intérprete, autor.

Lembramos que Aristóteles quase nunca discute sobre a essência do teatro em si, porque a Poética era uma preceptística — um manual de normas — para os poetas, a quem interessava mais conhecer os inúmeros meios de composição da obra de arte (é disso que trata amplamente o livro), que arrazoar sobre a origem e a essência de um fenômeno, o teatro, já pacificamente aceitas.

Por isso toca a nós, conduzidos pelo texto aristotélico e por outros documentos que a história nos transmitiu, fazer o caminho do contingente ao universal, da mesma forma que os renascentistas italianos, e descobrir as normas que para uma prática do teatro sejam válidas ainda hoje; e é por isso que, aí onde na Poética se fala de Tragédia, tentaremos, toda vez que isso fôr possível, referir-nos não só ao texto dramático mas ao teatro em si.

As notícias incertas que Aristóteles nos dá sobre a origem do teatro, referindo-se ao nascimento da tragédia, são confirmadas também pelo que êle escreve sobre o desenvolvimento histórico da comédia (6).

Diz textualmente: "Ora, as sucessivas transformações da tragédia e aquêles que as produziram, são por nós conhecidas, mas da comédia, dado que a princípio não foi devidamente considerada, não podemos dizer o mesmo. De fato

uma companhia de atôres e coreutas cômicos só mais tarde foi concedida aos poetas pelo arconte; e os comediantes até então tinham sido obrigados a prover por si mesmos qualquer coisa de que necessitassem. De poetas cômicos própria-mente ditos só se tem notícia quando já a comédia se achava de certo modo fixada em suas formas determinadas; mas de quem introduziu as máscaras cômicas e de quem aumentou o número dos atos, de tudo isso e de coisas semelhantes, não sabemos nada. Sabemos que os que começaram a compor fábulas de argumento não-pessoal foram Epicarmo e Formide; assim é que, também sob êste aspecto, a comédia nos chegou originariamente da Sicília. Dos escritores atenienses o que primeiro abandonou a comédia jâmbica ou de invectiva pessoal e se dedicou a escrever composição de caráter genérico, isto é, fábulas (com personagens e entretcho de sua própria invenção) foi Cratete" (5-14496-5).

Daí se deduz que a comédia, pelo menos na Grécia, nasce bem antes da tragédia como espontânea manifestação popular por meio de rústicos e primitivos atôres, que improvisavam um texto pré-literário, de argumento pessoal, ou seja, diretamente referido a pessoas existentes; que só mais tarde teve um auxílio regular do Estado e passou a representar fábulas não-pessoais; que nesse longo caminho se estruturou numa forma precisa com máscara, prólogos, etc. e que foi originária da Sicília.

Portanto, desde os obscuros inícios de sua origem, vemos que o teatro se articula e se divide em duas formas, duas direções, que se repetirão constantemente até os nossos dias: uma, aristocrática, refinada, literária, tôda confiada ao texto e ao poeta e que representa o espelho de uma civilização, digamos assim, áulica, a outra popular, violenta, salaz, confiada à única responsabilidade dos atôres que improvisam toscos textos onde a sociedade da época se reflete com uma fidelidade de imagem às vêzes maior que no texto do poeta.

A história do teatro, no fundo, não é senão a crônica, o comentário e a ilustração dessas formas e há quem se demore em querer demonstrar a supremacia de uma sobre a outra; a nós parece que as duas se integram completando-se, e as duas são ditadas por uma insuprimível exigência que a sociedade tem do espetáculo. Sim, no sentido etimológico que também Shakespeare lhe atribuía (7) e que estabelece essa miraculosa continuidade do Teatro através dos séculos, valendo-se ao mesmo tempo das altas palavras de Sófocles e dos gracejos de Arlequim.

Sôbre a Definição da Tragédia. O capítulo mais importante da Poética, o mais fértil, o mais rico de múltiplos valores seja pelo que em si encerra, seja pelo impulso dado a todos os estudos posteriores, é sem dúvida aquêle que trata da definição da tragédia e de seus elementos constitutivos. Reza o texto:

"Tragédia é mimese de uma ação séria, completa em si mesma, de uma certa extensão; numa linguagem embelezada por várias espécies de embelezamentos, mas cada um em seu lugar nas diversas partes; em forma dramática e não narrativa; a qual, mediante uma série de casos que suscitam piedade e terror, tem por efeito levantar e purificar o ânimo dessas paixões" (6.14496-25).

Estamos, com esta definição, no puro centro do pensamento aristotélico e é-nos impossível sondá-lo se antes não nos detivermos para examinar o conceito de "mimese" (8), que representa o ponto de fôrça — o núcleo — de tôda a estética do filósofo, seja a que trata de teatro ou de qualquer outra manifestação artística; conceito que não fica confiado à mera especulação racional, mas encontra a sua imediata aplicação prática no espetáculo, tanto que, poucas linhas depois da definição, encontramos-nos frente a esta outra afirmação:

"Ora, dado que a mimese é feita por pessoas que agem diretamente, segue-se antes de tudo que um dos elementos da tragédia deverá também ser a disposição material do espetáculo; depois vem a composição musical e terceiro, a linguagem" (6-1449-30).

A mimese. Que se deve entender por mimese? Qual é o significado da teoria no que se refere à arte do espetáculo? É isso o que veremos.

Mimese quer dizer imitação e, ao mesmo tempo, representação de uma realidade.

Aristóteles, desde o primeiro capítulo da Poética, enumera os axiomas dessa organização das artes que servirá de modelo, como estímulo ou como polêmica, a todos os pensadores subseqüentes, inicia afirmando que tôdas as artes são mimeses e que podem ser classificadas segundo três aspectos: Isto é, ou "imitam com meios diversos, ou imitam coisas diversas, ou imitam de maneira diversa e não do mesmo modo" (1-1447 a 17).

Reconhecemos que a muitos, não educados numa tradição humanística dos estudos estéticos, poderá repugnar uma afirmação tão radical, que coloca como base de todo o sistema de análise do belo o conceito de imitação, combatido, do

romantismo aos nossos dias, com tanta animosidade, que dá origem ao difundido êrro de que só há arte ali onde há originalidade. Lembramos que para os clássicos e, em geral, para todos os grandes autores, a originalidade não era essencial na obra de arte, ou melhor, era necessariamente implícita na obra de arte, uma vez que tinham compreendido que imitar é atividade conceitualmente impossível (a menos que não se trate de cópia: então é furto) porque só pode ser aplicada sôbre valores externos, contingentes da obra de arte, sôbre material bruto que pode ser indiferentemente fornecido pela ocasião, pela tradição, pela história ou pelo mito. Por isso, Êsquilo, Sófocles e Eurípedes podiam escrever cada um uma mesma e diferente *Electra* e o mito, por exemplo, de Édipo podia ser tratado por qualquer um, porque o importante não era a matéria em si, mas a maneira pela qual era tratada e a vida que o poeta sabia expressar servindo-se do mito comum.

Que a preocupação de não imitar seja lateral à autêntica criação artística, confirma-o o fato que todos os grandes autores, dos espanhóis aos elizabetanos, a Corneille, a Molière e assim por diante até Pirandello, até Brecht, todos imitaram sem esconder tal fato como se fôsse impróprio e vergonhoso (9). Brecht ao contrário, em seu *Organon* sôbre o teatro épico, aconselha os jovens autores a imitar sempre e a qualquer momento como único meio para alcançar posteriormente uma autônoma e pessoal forma de expressão (10). Enfim, são tantos os documentos sôbre tal argumento que a própria quantidade nos exime de outras citações.

Damos estas breves noções para desmanchar o equívoco que atualmente envolve, em arte, a palavra imitação; retomemos o fio do discurso aristotélico e em breve veremos como a teoria da mimese oferece ocasião para reencontrar vários postulados que são patrimônio das mais atualizadas correntes estéticas.

Aristóteles, portanto, classifica tôdas as artes em três grandes categorias, ou seja, segundo os meios, segundo os objetos e segundo o modo.

A primeira classificação se refere aos meios específicos de expressão, que é uma natural distinção entre as várias artes, de tal forma que a todo artista será próprio um meio seu específico e diferente de expressão: o poeta se servirá da palavra, o pintor das côres, o músico dos sons e assim por diante.

A distinção é de natureza meramente prática e serve para uma primária classificação da poesia em gêneros literários, mas oferece ocasião para enunciar a revolucionária

verdade que ao valor intrínseco da arte o meio específico é indiferente.

De fato diz (11): ... "Na realidade não há nada de comum entre Homero e Empédocles com exceção do verso; e por isso, àquele seria justo chamá-lo poeta, enquanto que a este não poeta, mas fisiólogo... portanto o metro não é suficiente para o reconhecimento da poesia assim como a côr não é suficiente para reconhecer a pintura. Isso quer dizer que não se é poeta pelo metro ou pintor pela côr. Mas pela mimese, ou seja, pela possibilidade de criação". Vinte e cinco séculos mais tarde, B. Croce manifestará conceito análogo, escrevendo: "Distinção das artes, poesia, música, pintura e assim por diante, presta serviço prático só para a classificação, o que quer dizer para a consideração *ab externo* das obras de arte, mas não válidas frente à simples realidade de que toda obra tem sua própria fisionomia e todas a mesma natureza, porque todas são ao mesmo tempo poesia, ou se se prefere dizer, todas são música ou pintura e similares" (12). Mas a pesquisa sobre os meios não revela ainda o que seja a mimese e em que reside o seu valor: descobre-se apenas que para especificar tal valor o meio é indiferente. Examinemos por isso na segunda parte da afirmação a que classifica as artes segundo os objetos (13):

"Ora, segundo os objetos, a mimese se pode efetuar reproduzindo as pessoas que agem. E estas pessoas não podem ser mais que nobres ou ignóbeis — porque os dois únicos critérios sobre os quais se funda a diversidade dos caracteres pode-se mesmo dizer que sejam sempre êsses, e todos os homens de fato diferem no caráter enquanto são virtuosos ou não-virtuosos; os poetas imitarão portanto os homens melhores do que nós ou piores que nós ou como nós. Assim fazem os pintores ... e também na orquestrica, na aulética e na citarística se podem dar tais diferenças; e assim na arte da palavra, seja prosa sejam versos ... Por exemplo, Homero revelou personagens melhores que nós, Cleofon iguais a nós, Egemon de Tarso, o primeiro que escreveu paródias ... piores que nós" (2-1448 a 5).

Devemos, como é lógico, entender a distinção entre virtude e não-virtude, não segundo os critérios da moral comum, quase nunca os heróis da tragédia são, neste sentido, exemplos de virtude mas são "os melhores", visto que se destacam por alguma excepcional qualidade, ou virtude, da multidão. Os numerosos intérpretes que comentaram essa famo-

sa passagem podem estar divididos, por comodidade de estudo, em duas grandes categorias, realistas e idealistas.

Dizem os intérpretes realistas que se deve entender por ser objeto da mimese a realidade, e que o prazer da mimese deriva do reconhecimento da perfeita correspondência entre imitação e coisa imitada. Citam, para sufragar a sua tese, o capítulo IV, que trata da origem da poesia e onde, entre outras coisas, se lê: "... essas mesmas coisas que na natureza não podemos olhar sem desgosto, se em vez disso nós as contemplamos, em suas reproduções artísticas, mormente reproduzidas o mais realisticamente possível, nos produzem deleite; como por exemplo as formas dos animais mais repugnantes e dos cadáveres ... De fato, o prazer que experimentamos em ver as imagens das coisas deriva justamente de que, olhando atentamente, nos sucede descobrir e reconhecer o que tôda imagem represente ... e se porventura não se tenha visto antes, ao vivo, o original, não será por certo a sua imagem ainda que lhe seja a imitação fiel, que nos proporcionará deleite, mas nos agradará a exatidão da execução, o colorido ou qualquer outra coisa do mesmo gênero" (4-14486-10).

Nesse ponto intervêm os intérpretes idealistas objetando que, em mais pontos da Poética, Aristóteles discute de uma realidade que transcende à contingente e que existem artistas que superam o próprio modelo imitando as coisas não como elas são, porém como deveriam ser, que "o belo consta de grandeza e de ordem" (7-1450 b 38); "o poetizar é próprio daquele que recebeu da natureza, ou um temperamento entusiástico e exaltado; uns pela sua natureza dúctil e plasmável, outros pelo êxtase que os acomete" (17-1455 a 35); que "na tragédia se deve introduzir o maravilhoso; na epopéia pode ser admitido até o irracional, que é de onde o maravilhoso principalmente deriva (24-1460 a 14); que "Homero nisto é superior a todos os outros poetas aos quais ensinou como se devem dizer mentiras e conseguiu tornar agradável até o absurdo" (24-1460 b-40), e que "o impossível verossímil é de se preferir ao possível não-crível" (24-1460 a-25).

Portanto, segundo os idealistas, a mimese exprime não a realidade bruta, mas aquela forma ideal que é a realidade libertada de todos os acidentes, livre das contingências que lhe impedem o seu manifestar-se puro e perfeito; portanto não imitação mas revelação do eterno no transitório, do permanente no contingente, enfim, idealização e transfiguração da realidade.

A interpretação idealista é sem dúvida finíssima e de grande sugestão mas corre o perigo de trair todo o pensamento filosófico de Aristóteles, dando uma interpretação platonica da arte, supondo aliás da realidade física e contingente o mundo das universais idéias, de modo que a função da arte seria a de redescobrir a perdida e oculta pureza dessas idéias.

Concepção esta que repugna a todo o pensamento aristotélico.

Não nos resta senão examinar a terceira parte da definição, que relaciona a poesia aos diversos modos de mimese. Diz o texto:

“Existe uma terceira diferença que consiste no modo pelo que os objetos possam ser imitados. De fato, dado que são iguais os meios da imitação e iguais os objetos, o poeta pode todavia imitar de duas maneiras diversas: e isto é, ou em forma narrativa — e nesse caso ele pode assumir personalidades diversas, como faz Homero, narrando em pessoa própria, permanecendo o mesmo sem nenhuma transposição — e, ou em forma dramática: e então são os atores os que representam diretamente a ação inteira como se fôsem eles mesmos os personagens viventes e operantes” (3-1448 a-18).

Estamos já em condições de dar uma definição da mimese e de tirar uma série de conclusões de uma atualidade operante sobre as nossas idéias estéticas mais atualizadas sobre o espetáculo.

Propomo-nos fazer notar de imediato que a distribuição aristotélica divide a poesia em duas grandes categorias, em dois modos de ser: a que narra, e a que representa, ou seja, a épica — e, em nossos dias, a lírica, o romance, o cinema, a pintura, etc., — e a dramática que se serve dos atores “como se fôsem eles mesmos personagens viventes e operantes”.

Chamaremos, por comodidade de definição, as artes que pertencem à primeira categoria “artes históricas”, visto que nos deixam um documento — livro, quadro, filme, etc., passível de verificação e repetição no tempo; as outras, “artes viventes” ou “atuais”, como o espetáculo teatral, a interpretação musical, a dança, a pantomima e assim por diante (14).

Isto leva a concluir que o texto do poeta ainda não é teatro, senão literatura dramática — arte histórica —, do mesmo modo que uma partitura não é ainda música, mas “música em potencial”; e que a arte de espetáculo — “arte viente” — se regerá por leis que são diversas e autônomas e que

são as que regem a sorte do texto dramático; ilustrar-se-ão claramente as diferenças entre cinema e teatro e nos servirá para estabelecer certas constantes entre texto e espetáculo que até agora não eram de todo claras.

Como se vê, a distinção é de uma riqueza insuspeitável: bastem-nos por ora estas breves referências, reservando-nos um tratamento bem mais amplo nos capítulos seguintes; por ora voltemos à definição do conceito de mimese nos limites indicados por Aristóteles.

Ele afirma que são objeto da mimese as personagens em ação, superando assim a limitação dos gêneros literários, indicando que o melhor modo de representar uma ação é o modo dramático e que a êsse devem tender também às outras formas da arte (15). Também a época; por isso Homero se destaca em excelência entre os outros poetas épicos porque se afasta o mais da "narração" dos fatos — poesia não é história — e se aproxima o mais possível da "representação" daquilo que acontece, da vida, no momento mesmo em que acontece (16). Um fato que sucede historicamente torna-se matéria de poesia quando se concebe não como fato acontecido mas como podendo acontecer ainda numa atualidade de presença entre a intuição do poeta e a sua expressão, segundo as leis do verossímil e do necessário, que são o reflexo da realidade em seu manifestar-se.

Mimese é portanto a representação de um processo de vida manifestado pela visão do poeta do modo mais vivaz e concreto. Não é imitação da realidade — tese realista — nem a universalização da realidade — tese idealista — mas é a criação de uma realidade que concretamente se manifesta, uma verdadeira e própria atividade criadora do espírito. Imitação, mimese, no sentido aristotélico, é, em suma, manifestação de um ritmo vital — expressão na obra de arte — que nasce, se desenvolve e conclui seguindo a sua lei; ("que nós sentíamos e reconhecíamos continuamente ser a mesma lei que abria em nosso espírito os intervalos sucessivos e nos marcava as esperadas pulsações, até o ritmo não tivesse alcançado o seu ponto extremo e fechado o seu arco") (17).

Objeto da mimese não é portanto o conhecimento do real ou do universal, mas a criação de um "universal concreto" que traga em si os infinitos aspectos da vida em seu perpétuo fluir.

Isto quer dizer mimese.

A estética contemporânea não foi muito além ou, pelo menos, ainda não foi capaz de criar um novo conceito de tão prestigiosa irradiação.

Mito e Ator. Continuemos a análise da definição que Aristóteles nos dá da tragédia, única forma de trazer à luz todas as conseqüências que mais nos interessam.

Portanto: "... tragédia é mimese de uma ação séria e completa em si mesma, de uma certa extensão; numa linguagem embelezada por várias espécies de embelezamentos, mas cada um em seu lugar nas diversas partes; em forma dramática e não narrativa ...".

Fiquemos aqui: estamos na definição do mito. De fato, o mito, a fábula, outra coisa não é que "uma ação séria e completa em si mesma". Mais adiante lê-se: "eu entendo por mito uma série de atos e de fatos" ... (6-1450 a-4) ... "ora, dado que a mimese é feita por pessoas que agem diretamente, segue-se antes de tudo que um dos elementos da tragédia deverá ser a disposição material do espetáculo; depois vem a composição musical e terceiro, a linguagem" (6-1449 b-33).

Esta última afirmação é para nós de extrema importância.

Já vimos que mimese é criação de um processo de vida, criação do universal concreto; pois bem, o responsável por tal criação é o ator, ao mesmo tempo instrumento e fim da atividade dramática, sem cuja presença o processo não poderia efetuar-se e a mimese, portanto, realizar-se.

Discutiu-se por séculos se a atividade do ator devia ou não ser considerada uma arte, chegou-se a castigos corporais e a excomunhões e não se tinha em conta esta verdade tão claramente afirmada por Aristóteles, que "mimese é feita por pessoas que agem", ou sejam, os atôres; e nós sabemos também que qualquer atividade que se responsabiliza por um meio expressivo, por uma linguagem que lhe é própria, é arte.

Única e exclusivamente ao ator pertence a possibilidade de mediação entre poeta e côro; sem êle o teatro não existe.

Missão, como se pode ver, altíssima, confirmada também pelas outras palavras da célebre definição onde reza que "um dos elementos da tragédia deverá ser a disposição material do espetáculo" e com isso se afirma que tragédia, como teatro, não como literatura dramática, é só mimese de uma ação materialmente feita por pessoas que agem.

Há quem possa gostar de uma tragédia sentado em sua poltrona no recesso de seu estúdio, mas isto não é teatro; há quem possa até, diz Aristóteles, sofrer a catarse sem a necessidade do espetáculo, mas através da sua simples leitura, mas isto também não é teatro porque faltará sempre aquela particular condição de que toda tragédia depende: a

manifestação daquela particular ação de que é mimese o mito, que é o elemento principal de qualquer obra dramática, o princípio e como a própria alma da tragédia.

E que não se refira unicamente à ação implícita a toda tragédia (que logicamente por si pode excluir a necessidade do espetáculo, uma vez que é obra de arte em si realizada como literatura dramática), mas que se refira à ação manifestada, ao espetáculo, deduzimo-lo também da afirmação "que um dos elementos da tragédia deverá ser o espetáculo".

Parece que Aristóteles atribuía uma "potência" ao texto literário que somente realizará a sua plenitude de vida no "ato" do espetáculo, podendo-se portanto postular o axioma de que toda autêntica obra de teatro deve conter em si esta possibilidade, esta potência, este específico teatral, uma virtude de teatralização que a distinga de qualquer outra composição literária também se escrita em forma dramática e não-narrativa.

Linguagem aberta, portanto, a dramática em oposição à linguagem fechada da lírica?

A busca desse específico teatral, dessa virtude, será uma das nossas preocupações futuras, quando trataremos do texto dramático em particular; por ora, voltemos ao exame do mito.

Por enquanto, diremos que o mito é a composição e a disposição dos fatos numa obra de arte. Sócrates dizia que fazer poesia nada mais é que criar fábulas. Nem interessa à definição conhecer a origem desse material místico que pode vir da tradição, da história ou da livre invenção do poeta (18); o único que interessa é que mito é mimese de uma ação de uma certa extensão desenvolvida segundo a regra da verossimilhança e da necessidade.

Sobre a Lei do Verossímil e do Necessário. Tal regra que vemos aparecer pela primeira vez e que está na base de todo o realismo aristotélico exprime a necessidade de uma coerência na obra de arte, coerência que mais tarde se chamou "unidade de ação", única lei sobre a qual efetivamente se discute em toda a Poética, afirmando-a essencial para o mito (19) e a que condiciona também a extensão material da obra dramática.

Qual a duração ideal de uma obra no tempo do espetáculo?

Aristóteles não fixa limite de tempo horário mas afirma que o mito deve ter uma extensão tal, capaz de ser claramente compreendido por um único olhar do princípio ao

fim: . . . "e, através da série de casos que consecutivamente se desenvolveram um depois do outro, segundo a lei da verossimilhança e da necessidade, seja possível (aos personagens da ação) passar da felicidade à infelicidade, e desta àquela. Eis um limite suficiente para o tamanho de uma fábula trágica" (7-1451 a-II).

Isto significa que as ações do mito não devem suceder-se apenas cronologicamente, como sucede na história ou numa biografia, mas devem ser conseqüência uma da outra, ou necessariamente inevitáveis, ou naturais e verossímeis.

Daí se deduz que a duração ideal de um espetáculo se refere apenas à virtude da mimese, à capacidade de duração do poeta e dos intérpretes e não depende, ou não deveria depender, de causas externas à poesia.

A lei da unidade de ação deriva da distinção que faz Aristóteles entre *história* e *poesia*, notando que a história expõe aquilo que sucedeu realmente, enquanto que a poesia expõe o que pode acontecer, uma trata do particular, a outra do universal, ou seja, do que pode acontecer segundo as leis do verossímil e do necessário; e enquanto que a poesia deve constituir um todo orgânico, completo em si, a história pode dispensar esta unidade interior, bastando-lhe a sucessão cronológica dos fatos acontecidos dentro de uma unidade temporal, alheia a qualquer relação de causa verossímil e necessária, porque a unidade da poesia é toda interior.

Daí resulta que a história se limita a expor o que já aconteceu, ou seja, fazendo uma constelação passiva, narrando cruamente o fato em seu esquema cronológico; a poesia apresenta o fato em sua ação, no desenvolvimento de suas possibilidades, numa coerência de movimentos e concentrações das partes, reproduzindo um verdadeiro ato de vida.

A história portanto se refere ao particular (tal fato aconteceu a tal personagem num momento preciso de tempo), enquanto que a poesia se refere ao universal (tal fato, acontecido a tal personagem, não importa em que série de tempo, pode sempre acontecer numa relação de causa verossímil e necessária).

O que a poesia representa, o mito, é uma unidade tão coerente e conseqüente que nada se lhe pode mover ou tirar sem comprometer o conjunto. "O mito, dado que é mimese de uma ação, deve ser mimese de uma ação que seja única e tal que constitua um todo completo; e as partes que a compõem devem ser coordenadas de tal modo que, deslocando-se

ou suprimindo-se uma, todo o conjunto resulta como que incoerente e quebrado" (8-1451 a-31).

"... Visto que há muita diferença entre ocorrer um fato em consequência de outro — Poesia — ou ocorrer simplesmente depois de outro" — História (10-1452 a 21).

E pela verdade da poesia, do universal, não interessa que o poeta use o material oferecido pela tradição ou invente seus mitos, interessa apenas que sua obra de poesia seja um ato de vida, um vivo e perfeito organismo, onde todos os elementos que o compõem sejam indispensáveis uns aos outros por interna e necessária coerência.

Não entramos nas outras partes da Poética que tratam da unidade e coerência do mito, da peripécia, de reconhecimento, etc. ..., porque achamos que se referem a interesses estranhos por ora ao nosso estudo.

Catarse. Passamos, portanto, ao exame da última parte da definição da tragédia, onde se estabeleceu o famoso conceito de catarse: "tragédia é mimese de uma ação séria e completa em si mesma ... a qual, mediante uma série de casos que suscitam piedade e terror, tem por efeito levantar e purificar o ânimo dessas paixões".

A primeira observação que salta aos olhos é que a última parte da definição da tragédia aparece de improviso, sem preparação prévia nem posterior esclarecimento, introduzindo o conceito de que a tragédia subentende uma necessária comunhão da parte do espectador — ou do leitor — que participa de tal forma das paixões narradas pelo mito, provocadas pela série de casos que suscitam piedade e terror e pelo espetáculo cênico, que de sua final libertação e purificação o espírito recebe um prazer, objeto e fim imediato de qualquer tragédia.

Logo, em seu primeiro significado, catarse quer dizer prazer, libertação, satisfação, purificação. É só?

Das inúmeras interpretações que foram elaboradas em torno à catarse, nós podemos destacar duas séries de opiniões que, de certo modo, representam tôdas as outras:

a primeira, que afirma ser catarse uma solução "anestésica" provocada por um grupo social cujas paixões orgiásticas, excitadas e desenfreadas pelo exaltado contacto coletivo, vêm a ser purgadas de seu delírio mediante uma terapia, operada por, meio artístico;

a segunda, que afirma ser a poesia criação de paixões e mimese de vida que tem por fim um prazer que não é intelectual mas sentimental e, em última instância, moral: mas

de uma moralidade que é própria da obra de arte, que condena o feio como imoral; e portanto ser a catarse a verossímil e necessária solução da tragédia.

Somos de opinião que o conceito de catarse não só encerra as duas interpretações citadas como também apresenta outras novas, como por exemplo a solução épica de B. Brecht, que exige na obra dramática um fim estético e moral ao mesmo tempo, produzido não já por uma hipnose coletiva, mas por um renovado senso crítico do espectador que encontrará a sua satisfação — *edoné* — nesse prazer crítico.

Tanto para Aristóteles como para Brecht, a finalidade da tragédia vem colocada neste objetivar-se das paixões, nesta retomada de consciência dos próprios sentimentos por parte do espectador, enfim, no afastamento produzido pela luz crítica final; só que para Aristóteles isto acontece como solução de um necessário processo criativo (tudo é compreendido e queimado na obra de arte), enquanto para Brecht o processo tem que se verificar no decorrer do espetáculo (fato êste que obriga a postular uma posterior comunhão, extrateatral, em que o texto se transforma em mero veículo, “num instrumento de luta ideológica para melhorar o homem e modificar o mundo”, e que constitui o fundamental equívoco, em sede estética, da teoria do teatro épico.

Seja-nos consentido citar uma exemplar página de W. Goethe que, com admirável intuição, assim definiu o conceito de catarse:

“O autor trágico não deve apenas excitar paixões e abandonar a si mesmo o homem assim excitado; mas deve operar sob o espírito dos espectadores de tal forma que a série dos afetos, hábilmente despertados e apagados, levada ao seu ápice e, tornada excessiva, não deve no fim interromper-se sem motivo, só para que a ação do drama chegue a fim, mas ter uma conclusão geral, que se impõe ao espectador, como necessária, como a solução de um trecho de música. Que se trata aqui de uma necessidade estética, torna-se evidente tôda vez que um autor trágico peca grosseiramente contra êste preceito, quando nos faz sair do teatro com uma dissonância de sentimentos não resolvida, ou de um modo geral, com um sentimento que não tem caráter precípua da conclusão necessária. Em tais casos, dizemos que a obra não tem solução ou que tem uma que não é satisfatória. Esta ausência de satisfação não se limita em observár que a ação é exteriormente completa e não há nada a acrescentar-lhe.

Muitas vêzes a ação, considerada em seu aspecto meramente pragmático, está de todo terminada sem que por isso se manifestem na paisagem sentimentos excitados por aquela ação e não se conclui em regra segundo o contratempo do coração”.

Com clara evidência Goethe, nesta página, reassume e conclui o pensamento de Aristóteles: se a dificuldade de toda mimese é o prazer — que é de natureza diversa segundo o diverso gênero de cada obra de arte, a catarse será o prazer próprio da tragédia.

Em que consiste e em que reside o fim dêsse prazer causado pela mimese?

Examinemos o mito do Édipo-Rei de Sófocles, considerado por Aristóteles como a tragédia ideal e exemplar.

Pavoroso terror paira sobre Tebas, devastada por uma pestilência, castigo dos deuses pelo não vingado assassinio de Laio, o velho rei: há alguém em Tebas que assassinou Laio e este, o assassino, deve expiar. Édipo, sucessor de Laio, indaga para descobrir a verdade. Interroga Tirésias, o cego sacerdote, que a princípio se recusa a falar e, por fim, rogado, instigado, ofendido por Édipo, revela que o culpado existe e que é êle próprio, Édipo. O terror aumenta, a horrível e monstruosa verdade está suspensa como um evento pronto para precipitar-se. Por Jocasta, a viúva de Laio e agora esposa, Édipo vem a saber que o velho rei temia, segundo havia profetizado um oráculo, ser morto por um filho que se teria apossado do trono e ligado em injustas núpcias à própria mãe. A suspeita entra no espírito de Édipo e já não se pode mais deter: por um mensageiro enviado a Corinto vem a saber da morte de Polibo, que êle acredita ser seu pai; e êle deveria alegrar-se porque morreu de enfermidade natural, não foi êle, Édipo, quem o matou; e tampouco poderá contaminar-se com núpcias com sua mãe. Mas o terror cresce e o mensageiro, para aplacá-lo, revela-lhe não ser êle, Édipo, filho de Polibo e que a mulher de Polibo não é sua mãe. E êle, horrorizado, compreendeu: êle não escapou ao oráculo; êle é realmente o assassino de seu pai, êle realmente se contaminou com sua mãe. A violência dessa luz o aniquila, êle se cega e vai embora, mendigo, em exílio.

E nosso espírito, que com profunda angústia tinha acompanhado êsses casos de piedade e terror, que se tinha retesado no espasmo das paixões, agora finalmente se desmancha, se relaxa com um sentimento de liberação que nos vai recompor o equilíbrio perturbado; a piedade nos conduzirá do terror à calma, proporcionando-nos a *edoné*, o prazer da

lucidez consciente, encerrando assim um ritmo e recompondo uma ordem.

E se a finalidade de toda obra de arte outra coisa não é senão o centro de sua própria concepção, a plena atualidade de sua natureza e de sua essência, o gesto para o qual tudo converge; tal finalidade, que é a concretização última de um processo vital — a mimese, será também, uma vez reconhecida, fonte de purificação, ou seja, de catarse.

São estes os pontos que nos era premente revelar na Poética de Aristóteles; se, por enquanto, deixamos de lado outros não menos importantes, como o tratamento do mito, da intriga, dos caracteres, etc..., é porque nos reservamos propô-los em momento oportuno.

ALBERTO D'AVERSA

1 Henri Gouhier nos lembra, em *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, como Bergson isola o que êle chama uma «função fabuladora na multiplicidade das operações, que o senso comum confunde com a palavra imaginação», «faculdade bem definida do espírito, essa de criar personagens cuja história nos contamos a nós mesmos». O exercício dessa função é tão espontâneo que Bergson fala de um «instinto de fabular». Trata-se, portanto, de uma exigência insita em nossa natureza. — *L'oeuvre theatrale*, págs. 89-90.

2 N. Evreinoff afirma em *O Teatro na Vida* que existe no homem um instinto de «teatralidade», que precede a consciência estética e a religiosa, origem de todas as artes. Por insuficiência de investigação, o livro é mais um documento curioso que um ensaio crítico.

3 Para ser exato, 15 apenas da monumental edição cuidada por Immanuel Bekkeri, *Aristoteles, Graece, ex recensione*. Edt. Academia Regia Borussica, págs. 1.447-1.462.

4 Tanto que os capítulos fundamentais são o 7.º, 8.º, 9.º 23.º que tratam diretamente do problema da Poesia independente de qualquer submissão de gêneros e de qualquer prática artística.

5 O problema devia ser obscuro e sem solução também para Aristóteles.

6 Inicia o capítulo (5-1449 a 35) dando-nos uma definição da comédia que é interessante reproduzir, seja porque quase sempre se estuda somente aquela famosíssima da tragédia, seja porque poderia oferecer motivos de reflexão sobre a natureza do cômico

e sobre aquêle particular gênero de comédia que costumamos chamar comédia de caracteres:

«A comédia é imitação de pessoas mais vulgares que o comum, mas não vulgares por uma qualquer espécie de feiúra (ou física ou moral), mas (por aquela espécie que é o ridículo: porque) o ridículo é um aspecto especial do feio. O ridículo é como qualquer coisa de equivocada e de disforme, sem ser entretanto motivo de dor ou de dano. Assim, por exemplo, para não sair do argumento de que tratamos, a máscara cômica: que é qualquer coisa de feio e como que transtornado, mas sem dor».

As palavras entre parênteses são introduzidas por Manara Valgimigli (como integração provável de versões incertas ou desaparecidas), de cujo excepcional comentário nos servimos. (Bari, Laterza, 1934).

7 «O objetivo da arte dramática, cujo fim, tanto no início como agora, foi e é de apresentar, por assim dizer, o espelho à natureza; de mostrar à virtude as suas próprias feições, a sua imagem à vergonha e à idade e ao corpo do tempo sua forma e sua marca». *Hamlet*, 3.º ato, cena 11.

8 É costume traduzir diretamente do grego «mimesis» com o único termo de «imitação». Isto não é de todo exato porque, examinando o significado que essa palavra assume nos diversos autores gregos e, posteriormente, as suas múltiplas acepções nos latinos, notamos que com frequência vale por «representação, figuração, cópia, reprodução, etc.», em geral, sinônimos não só da palavra imitação mas de uma graduação tão extensa, que podem mudar completamente o valor da frase. Por êsse motivo, preferimos adotar, sempre que fôr possível, o termo «mimese» como o que mais se presta a revelar tal complexidade de valores.

9 J.L. Borges, um dos mais importantes ensaístas da literatura contemporânea, chega até a afirmar o paradoxo que tôdas as idéias — até as mais originais, até as que parecem ser as mais pessoais — pertencem a um patrimônio comum (no fundo, o reino platônico dos universais) e que o poeta é só um casual meio maiêutico de que se serve o acaso para revelá-las ao mundo (*Inquisiciones*, Emece. B. Aires).

10 «O ator épico deve aprender a copiar, preceito êsse proibido nas atuais escolas dramáticas, com a desculpa de que isso «mata a personalidade». — *Le théâtre dans le monde*, III, UNESCO, pág. 23).

11 2-11476b/16

12 *Bianco e Nero* n.º 10, Roma, 1948.

13 Fazemos notar que todos os exemplares fornecidos por Aristóteles são baseados na tragédia, por êle considerada o tipo da arte literária em seu desenvolvimento e transformação e cuja brevidade, no confronto do poema épico, oferece a vantagem de uma maior concentração poética segundo o critério de verossimilhança e necessidade. (9.451/b-36)

14 A idéia de chamá-las artes viventes ou atuais nos é sugerida pela leitura de uma pág. dos *Cahiers* de Charles du Bos, onde, a propósito de uma interpretação de Isadora Duncan, assim escreve: «...nestas danças tudo é nôvo, estimulante, tônico e talvez se possa encontrar nelas um modo de filosofia que seria a arte vivente» (17 fev. 1909).

15 23, 1462 b-12.

16 4, 1448 b 35-24, 1460 a 6 - e 1451 b 30

17 M. Valgimigli, *Introduzione alla Poética*, op. cit., pág. 37.

18 Confrontar o capítulo 13 onde se discute das quatro diversas espécies de tragédia.

19 Sabe-se que as outras duas unidades «de tempo e de lugar», que, com a «unidade de ação», formaram a famosa lei das três unidades dramáticas, ponto-de-partida e motivo para toda uma preceptística crítica, foram extraídas pelos teóricos italianos do Renascimento, principalmente por Castelvetro, de certos trechos da Poética que ofereciam pretexto normativo (24-1459 b-26 e cap. 7-8-23). Castelvetro, como observa justamente J. E. Spingarn, deduziu a lei das três unidades do conceito de que toda a regra dramática «se deve fundar sobre a representação cênica e sobre as exigências do teatro. Ora, o palco é um lugar circunscrito e a fábula deve ser representada dentro dele num período de tempo limitado pelas necessidades dos espectadores; desses dois fatos deduziram-se as duas unidades de tempo e de lugar» (V. E. Spingarn, *La crítica letteraria nel Renascimento*, pág. 96, Bari, Laterza.)