

ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA

O TEMPO DA TRAGÉDIA Sobre a textura do tempo na *Poética* aristotélica

Felipe Gonçalves Pinto
Mestrando – PPGF/UFRJ
Laboratório OUSIA

RESUMO: O presente trabalho pretende estudar as dimensões temporais da tragédia na *Poética* de Aristóteles. Essas dimensões devem vir à tona segundo a divisão das partes da tragédia e de sua definição. Portanto, nosso primeiro passo será o de investigar a relação entre as partes da tragédia e de sua definição e, a seguir, a relação entre tais partes e as distintas dimensões temporais. Sendo o enredo uma parte privilegiada para o estudo da obra trágica, conseqüentemente, a medida temporal reivindicada por esta parte mostra-se como o caminho mais próprio para investigar o tempo trágico. Tal intento será levado a cabo a partir da compreensão da temporalidade própria à ação cuja imitação constitui o enredo. Portanto, levaremos em conta não apenas a *Poética*, mas também a reflexão aristotélica sobre o bem temporal na ação, em *Ética a Nicômaco*.

PALAVRAS-CHAVE: Aristóteles, *Poética*, *kairós*, *khronos*, tragédia.

ABSTRACT: This article intends to study the temporal dimensions of tragedy in Aristotle's *Poetics*. These dimensions may come to light according to the division of the parts of tragedy and of its definition. The plot being the most important part of tragedy, the temporal measure reivindicated by this part appears as the better way to inquiry the time of tragedy. This attempt will depend on the comprehension of the temporality proper to the action whose imitation constitutes the plot. To reach this comprehension we'll use not only the *Poetics*, but also the account of the temporal good in action, in *Nicomachean Ethics*.

KEY WORDS: Aristotle' *Poetics*, *kairós*, *khronos*, tragedy.

Atentemos mais uma vez para a definição de tragédia, segundo Aristóteles:

uma imitação de uma ação nobre e finita, possuindo alguma extensão, através de linguagem deleitosa disposta separadamente pelas partes, dramatizada e não por narrativa, levando, através de piedade e medo, à catarse destas paixões¹.

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς

¹ *Poética* 1449 b 24 -28 (faremos uso da tradução de Eudoro de Souza, com algumas modificações nossas).

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου
περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Esta definição dá conta, respectivamente, do que é imitado, do modo como imita, do meio pelo qual imita e do fim da imitação. Os três primeiros aspectos aparecem explicitamente como partes orgânicas da tragédia. São eles (1) o enredo (*mýthos*), o caráter e o pensamento, no âmbito do imitado; (2) a melopéia e a elocução, no diz respeito ao modo; e (3), quanto ao meio, o espetáculo. Resta-nos o fim da tragédia, que não pode ser uma parte, sendo antes o princípio organizador das partes, perpassando-as e dando sentido ao todo.

Podemos, portanto, agrupar e ordenar hierarquicamente as partes da tragédia da seguinte forma:

1. A ação, o caráter e o pensamento;
2. A elocução e a melopéia;
3. O espetáculo.

Tais partes, como dissemos, não são contínuas, mas concomitantes e como que dimensões da tragédia. E isto de forma que a maneira (isto é, o espetáculo, a representação por atores) deve estar a serviço do meio (a elocução e a melopéia) e, principalmente, do objeto da imitação (ação, caráter e pensamento). O meio, por sua vez, deve estar subordinado ao objeto. A ação imitada, por sua vez, determina-se segundo o fim da tragédia, o efeito trágico.

Para abordarmos o tempo na tragédia, devemos ter em vista que ele aparece distintamente em cada uma de suas partes. Ou seja, na tragédia se entrelaçam diversas dimensões temporais, segundo a própria divisão do todo da tragédia. Assim, temos:

1. O tempo do enredo que, sendo o enredo imitação da ação, é o tempo da ação;
2. O tempo da linguagem, cuja unidade é o pé e cuja marcação é o ritmo;
3. O tempo do espetáculo, a duração cronológica da apresentação do todo, cujo limite é o agora (*nῦν*).

Sendo tais as dimensões temporais da tragédia, e tendo em mente que, como nos diz o Estagirita em 1450 a 38, “o enredo é o princípio e como que a alma da tragédia”, o tempo da ação se mostra como objeto privilegiado para nossa investigação acerca do tempo trágico. Não trataremos, neste artigo, senão desta dimensão, deixando as outras duas de lado.

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

O enredo é a imitação de uma ação. Não devemos entender isto, porém, como uma reprodução de uma ação que já aconteceu. No capítulo IX da Poética, ao distinguir a poesia da história, o filósofo diz: “não é ofício do poeta dizer as coisas que aconteceram; é, sim, as que poderiam acontecer, as possíveis segundo a necessidade e a verossimilhança”².

Mas o que é afinal “o que poderia ter acontecido segundo a necessidade e a verossimilhança”? Encontramos alguma pista do que seria isto no prosseguimento do capítulo IX: “... a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”. O universal a que se refere a poesia é, parece-nos, o que poderia ter acontecido segundo a necessidade e a verossimilhança. Não se trata da possibilidade de um determinado acontecimento – tenha este acontecido ou não – mas, pelo menos, da possibilidade de um tipo de acontecimento. Ou talvez, caso se trate de uma excelente obra, o universal em questão seja algo que acompanhe, ainda que por vezes latente, todo acontecimento do âmbito humano.

No caso da tragédia, parece-nos que este universal deve ser haurido daquilo que é capaz de provocar medo e compaixão, a saber, um mal iminente. Portanto, uma tragédia realmente boa deve apresentar um mal que o seja para todos os indivíduos, um mal que revele a condição fundamental humana.

De certo modo, aquilo que poderia ter acontecido nunca aconteceu, mas já sempre aconteceu como possibilidade da ação, ou seja, como o que se mantém encoberto na própria efetivação da ação. Neste sentido, a imitação trágica é uma produção no sentido de conduzir à superfície o que é latente a cada ação. E não é à toa que compreendemos os enredos como modos de dizer aspectos fundadores do caráter humano.

Persigamos, então, alguns sinais dispostos na definição aristotélica da tragédia. Diz o texto: “É, pois, a tragédia uma imitação de uma ação de caráter elevado, *completa e de certa extensão...*”. O termo traduzido aqui por “completa” é *teleías*, que poderia ser também traduzido como “acabada”, “finalizada”, “perfeita”, “finita”. O termo acima provém do substantivo *télos*, que significa “fim”, “aquilo a que algo se dirige”. Quando Aristóteles fala de uma ação completa e de certa extensão, não se trata de um amontoado de acontecimentos

² 1451a 36 ss.

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

desordenados, mas de um todo cujas partes são ordenadas segundo o fim, conforme está dito no final do capítulo VIII³:

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o enredo, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte do todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.

χρή οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν.

Ajuntam-se à idéia de completude da ação as noções de todo e de unidade. “‘Todo’, diz Aristóteles, é aquilo que tem princípio, meio e fim”. Mas como pode haver um todo sem grandeza, e o belo deve não só comportar tais noções, mas também ser de uma determinada extensão, a ação imitada deve ter alguma extensão que não seja qualquer.

Embora a extensão diga respeito diretamente apenas à representação, ela deve ser submetida ao tempo da ação representada, isto é, à articulação dos diversos momentos da ação, entendidos, de modo geral, como princípio, meio e fim. Neste caso é importante que na obra não seja incluída parte alguma senão as necessárias, pois, visto que o prazer não pode ser adquirido lenta ou rapidamente, mas de um só golpe, em cada momento da tragédia deve ressoar o sentido da unidade para que o espectador apreenda a parte em sua relação de necessidade com o todo. Por isso, não deve a tragédia ser longa demais a ponto de as partes não poderem ser apreendidas pela memória.

A possibilidade de estender ou encurtar a obra, mantendo sua unidade, provém do fato de a ação mesma ser essencialmente pontual, sua duração – que dure um dia, um mês ou ano – é um atributo accidental.

Determinar o limite prático desta extensão, tendo em conta as circunstâncias dos concursos dramáticos e a impressão no público, tal não é o mister da arte poética, pois se houver que pôr em cena cem tragédias [em um só concurso dramático], o tempo teria de ser regulado pela clepsidra, como dizem que se

³ *Poet.*, 1451 a 30 – 35

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

fazia antigamente. Porém, o limite imposto pela própria natureza das coisas é o seguinte: desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa.⁴

τοῦ δὲ μήκουσ ὄρος <ὁ> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλειψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὡσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέγρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος·

O fato de a duração ser atributo acidental da ação nos leva a questionar se à ação, e conseqüentemente, ao enredo trágico, não corresponde essencialmente qualquer caráter temporal. O que chamamos de duração é o intervalo entre um agora e outro. Certamente, visto a ação ser um tipo de movimento, podemos determinar-lhe a duração desde o agora em que se inicia o espetáculo até o agora em que termina. Esse modo de conceber uma relação com o tempo – isto é, como medição de um intervalo – resulta, porém, alheio à própria natureza daquilo com que lida o poeta trágico, a saber, um determinado tipo de ação. Por isso, procede a economia de Aristóteles ao apontar que a tragédia deve ser extensa ao máximo sem que se lhe comprometa o conjunto.

Dito isso, ele passa ao que realmente deve orientar o cuidado do poeta com o tempo: “o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após a outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da felicidade à infelicidade ou da infelicidade à felicidade”⁵. Justo aqui onde se trata apenas de indicar a extensão da tragédia, o texto nos remete ao interior do enredo trágico, a uma transição (*metábole*) que não é qualquer, senão bastante característica da ação a ser imitada pelo tragediógrafo: a peripécia.

Na distinção de enredos simples e complexos que tem lugar no capítulo X, entram explicitamente em discussão a peripécia e o reconhecimento. “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos no contrário”⁶; ‘reconhecimento’ “é a passagem do ignorar ao conhecer”⁷. No enredo simples não há peripécia ou reconhecimento, o que nos faz presumir que a mudança da

⁴ *Poet.* 1451 a 6-11

⁵ *Poet.* 1451 a 12-15.

⁶ *Poet.* 1452 a 22

⁷ Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἰρηται

⁷ *Poet.*, 1452 a 29-32

ἀναγνώρισις δέ, ὡσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων·

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

fortuna, necessária à tragédia, não resulta na fortuna contrária. Tanto a peripécia quanto o reconhecimento são, portanto, mudanças em contrários: na primeira, mudam os sucessos (de bem-aventurado a mal, ou vice-versa); e na segunda passa-se do ignorar ao conhecer. Tais mudanças devem decorrer segundo a necessidade e verossimilhança da própria trama dos fatos (enredo) e não por intervenção externa.

A peripécia será, portanto, o momento de virada do enredo e, por isso, a peça central e mais delicada. Por ser o reconhecimento também uma virada, mais belo será caso participe da mudança essencial à tragédia, a mudança da fortuna – como é o caso de Édipo, cujo reconhecimento leva-o à má fortuna não só por reconhecer-se culpado de parricídio e incesto, mas também por ter ele mesmo desencadeado tal reconhecimento.

Ganhamos assim mais clareza com respeito ao início, meio e fim da tragédia. Início e fim são os limites da obra, ou seja: início é a situação a partir da qual se desdobrará a ação, seu horizonte de realização e, portanto, o contexto em que se apresentam os limites determinantes da ação possível, e fim é o ponto em que a ação alcança esses seus limites segundo a necessidade e está, portanto, acabada, seu desenrolar está perfeito. O meio, parte limitada pelo início e pelo fim, é propriamente o lugar da ação, e, assim, das três será a parte mais importante. Aristóteles distingue, no enredo complexo, três momentos do meio.

O primeiro deles será a composição dos fatos – sejam eles internos ou externos mas devidamente internalizados – até o momento da virada. No capítulo XVII denomina esta etapa da tragédia pelo termo “nó” (*déisis*): “Digo, pois, que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna”⁸. O nó é, portanto, a formação da situação trágica, em que os fatos e dados devem se entrelaçar a cada instante até o instante limítrofe, o momento de decisão, que é, no caso dos enredos complexos, a peripécia. Neste ponto toda a trama está já costurada e nada há mais a fazer senão descosturá-la. É a partir daí, da peripécia, que se inicia o fim, o “desenlace” (*lýsis*): “e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim”⁹.

⁸ *Poet.*, 1455 b 26-28

λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τοῦτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ ὃῦ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν,

⁹ *Poet.*, 1455 b 28-29

λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους·

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

Assim como é de suma importância que nenhum fio fique solto na trama, é também que nenhum nó resista ao desenlace. Ou seja, que todos os acontecimentos que perfazem o enredo tenham suas conseqüências reveladas no fim da tragédia: a queda do herói trágico deve ser da mesma altura de sua elevação. Exemplo melhor desta reviravolta é ainda Édipo: “o estrangeiro coríntio é, na realidade, nativo de Tebas; o decifrador de enigmas, um enigma que não pode decifrar; o justiceiro, um criminoso; o clarividente, um cego; o salvador da cidade, sua perdição”.¹⁰

Se quisermos trazer à luz a dimensão temporal própria à tragédia, devemos atentar a tais elementos da obra: o nó, a peripécia e o desenlace. Esta é a divisão início, meio e fim vista desde a obra mesma. Uma compreensão que pretende determinar o tempo na tragédia segundo a cronologia dos fatos desatentará sempre à medida da coisa mesma. Sobre esta medida, Aristóteles diz: “Ora, o que é justo dizer é que, pelo enredo, melhor que por outro elemento, se estabelece a igualdade ou a diferença entre as tragédias; e que são iguais quando o sejam o nó e o desenlace”. De forma que a medida da obra trágica é essencialmente o enredo, e neste âmbito, principalmente, o nó e o desenlace.

A medida temporal da tragédia deve ser tal, portanto, que se encontre numa relação intrínseca com os elementos acima citados. Esta medida o grego experimentou no termo *kairós*, correntemente traduzida para nossa língua como “momento oportuno”. Este termo é evocado na *Ética a Nicômaco* (1096a 26) para dizer o bem segundo o tempo, ou seja, o momento certo de agir.

Na mesma obra, tratando da virtude e do vício na ação, Aristóteles nos diz que há inúmeras formas de errar, mas apenas uma de acertar, isto é, de agir com retidão (1106b 28-31). Conduzindo este discurso ao âmbito temporal, deduzimos que haja apenas um momento oportuno. Isto, convenhamos, parece um absurdo... e é. Não vivemos na espera do momento oportuno e quem age assim sempre o perde! Pois todo momento é oportuno, mas oportuno apenas para uma certa ação. A porta que se abre na correspondência a cada oportunidade é justamente a da retidão da ação humana. Parece-nos que assim deve ser entendida a necessidade no âmbito humano (e não, como por vezes se ensaia fazer, como predeterminação).

¹⁰ VERNANT, J. P. (2002: 79).

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

No entanto, é de se estranhar que, embora na *Ética a Nicômaco* a ação necessária se oponha ao erro (*hamartía*), quando tratamos da tragédia esteja em jogo justamente o enlace entre a necessidade e o erro. O caráter elevado do herói acarretaria o erro e, conseqüentemente, sua queda. Mas, se considerarmos a *hamartía*, na Poética, não como uma expressão do caráter do herói, e sim como uma propriedade do enredo – um expediente dramaturgico – será ela, a *hamartía*, o princípio transformador do caráter da ação trágica e, por conta disso, a medida ou o critério da necessidade que deve agenciar cada passo da tragédia.

Compreendido em seu papel poético e não apenas ético – não nos espanta que o erro trágico possa localizar-se fora da ação imitada, como é o caso de Édipo Rei, em que o assassinato do pai e o matrimônio com a mãe antecedem aquilo que é representado. Como artifício da representação, a *hamartía* traz consigo uma nova configuração do *kairós*: sua compreensão deve deixar de ater-se ao bem ético-temporal da ação e abrir-se ao bem poético-temporal da tragédia, cujo fim é a catarse do medo e da compaixão. Estamos, portanto, por um lado, no campo kairológico do efeito do discurso, tão caro à sofística, e, por outro lado, no âmbito temporal da determinação dos meios pelo fim.

Assim, é no cruzamento entre a história dos usos do termo *kairós* e a compreensão aristotélica do *mýthos* que devemos encontrar a textura temporal que Aristóteles doa à tragédia.

Kairós aparece, na *Ilíada*, com o sentido de alvo fatal, a parte do corpo em que o tiro obtém o maior êxito com a maior facilidade¹¹. Não nomeia, porém, a parte do corpo humano senão apenas na relação com o tiro e, para sermos mais específicos, com o tiro fulminante. Há também o termo *kairos*, de notável semelhança com aquele, mas cujo sentido, da ordem da tecelagem, gira em torno da abertura triangular que se faz na tela (*mítos*) e por onde passa o fio¹². Embora a princípio pareçam sentidos de todo distintos, não é difícil perceber que fundamentalmente é o mesmo: um é a abertura para a passagem do tiro, o outro o é para o fio. A partir daí o termo ganha também um emprego relacionado à ação: é o momento mais adequado para que determinada ação alcance seu fim (alvo).

¹¹ *Ilíada*, IV, 185; VIII, 84s., 325s.; XI, 439s.

¹² Segundo Onians (1999: 408), “as definições que foram tentadas sobre esse termo na Antigüidade tardia [...] são demasiadamente vagas”.

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

Salta-nos aos olhos, agora, a pertinência do *kairós* junto à constelação de termos usados por Aristóteles para descrever a produção de uma tragédia: o enredo (trama, malha), o nó e o desenlace. Trata-se de uma compreensão temporal da poesia trágica intrínseca ao ofício do poeta, contraposta àquela representada pela clepsidra, que terá seu lugar, sobretudo na Física aristotélica. A pertinência à qual aludimos funda-se, é bem verdade, em indícios, tendo em vista a ausência do emprego do termo *kairós* na Poética. Tais indícios, porém, são numerosos e advêm tanto da história da palavra, quanto do seu emprego por Aristóteles em outras obras, assim como das considerações aristotélicas, na Poética, acerca do enredo da tragédia.

Neste contexto da poética trágica, este último elemento, sendo a medida da composição, é onde a cada vez se encontram e se enlaçam as ações tendo em vista o acabamento da malha. Isto é, a cada trançado, a cada ação se deixa ver de forma enigmática o sentido da trama, o fio que conduz o fim e a proveniência, as ações costuradas que doam e acolhem o sentido do enredo.

Desta forma, em cada momento da tragédia conjuga-se o todo. Em cada fala devem-se deixar ver passado e futuro, ou seja, tanto o sentido de ida, a elevação do herói trágico, quanto o sentido de volta, sua decaída abismal. Por isso não são bons aqueles tragediógrafos que tecem bem a trama, mas não a desenlaçam tão bem¹³. Isto quer dizer que não acolhem a justa medida do *kairós*, passam fios por onde não deveriam passar e confundem o espectador, pois perdem o caminho de volta ou abrem além da conta, deixando furos na trama.

Assim entendido o nó é a composição da trama, a forma que se produz na malha. O desenlace, o desfazer desta trama, o que conduz à dissolução da própria individualidade do herói trágico. A peripécia, talvez o momento mais importante, o *kairós* mais delicado, pois se trata de, perfeita a trama, saber onde e como se há de fazer a abertura para desfiá-la.

A duração da tragédia dependerá, portanto, de eventos exteriores a ela, como a quantidade de obras encenadas em um concurso e, conseqüentemente, a duração que lhe é disponibilizada¹⁴. Mais próprio do poeta trágico é, porém, manter-se na tensão temporal do *kairós*, ligando a cada instante ações passadas e futuras, deixando que o espectador entreveja, a cada ação, as mais extremas possibilidades do homem.

¹³ *Poet.* 1456 a 9

¹⁴ *Poet.* 1451 a 5

Pinto, Felipe Gonçalves
O tempo da tragédia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, *De Arte Poetica Liber*. Oxford: Clarendonian press, 1965, 1982 (Ed. Kassel)

Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Ed. E. Souza)

HOMERO, *Opera* (4v.). Oxford: Clarendonian press, 1990 (Ed. Allen)

ONIAN, R. B. *Les Origines de la Pensée Européenne*. Éditions du Seuil. Paris: 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Ed. Perspectiva. São Paulo: 2002.

[Recebido em março de 2008; aceito em maio de 2008.]