

Tragédia e Comédia: suas origens na *Poética* de Aristóteles

ANGÉLICA MARIA SANTOS SOARES
Profª de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ

1. INTRODUÇÃO

A grande dificuldade de leitura da *Poética*, de Aristóteles, está não só na complexidade de seus conceitos, mas também no fato de que, durante quase 25 séculos, que nos separam de seus ensinamentos, esses mesmos conceitos passaram por tal transformação, que só podemos entendê-los a partir da compreensão do contexto dentro do qual se apresenta a investigação de Aristóteles sobre a poética. Tal esforço torna-se, no entanto, válido, na medida em que só através do entendimento da “mímesis” podemos chegar a atingir a obra de arte na sua pluralidade e apreender a sua função instauradora, enquanto manifestação da totalidade do real.

O esclarecimento do conceito de “physis” e da função que ela desempenha na arte é ainda condição sem a qual se torna impraticável a leitura da *Poética*, visto que a compreensão da “mímesis” se apoia no conceito correlato da “physis”.

Particularmente, no que diz respeito à leitura do IV Capítulo da *Poética*, onde Aristóteles coloca mais diretamente a problemática das origens da tragédia e da comédia, tema deste trabalho, estes conceitos se revestem de grande importância, pois o filósofo formula sua tese com base na definição de arte como “imitação” e argumenta, partindo do fato de ser “a imitação própria de nossa natureza”.⁽¹⁾

Assim é que, antes de nos determos propriamente na colocação das causas do nascimento da poesia, vamos desenvolver esses conceitos que julgamos essenciais.

2. A PROBLEMÁTICA DAS ORIGENS DA TRAGÉDIA E DA COMÉDIA

2.1 – O dinamismo da “physis”

Um dos equívocos no entendimento das lições de Aristóteles, na *Poética*, é quanto ao uso da palavra “natureza”. Em princípio, devemos distinguir nela um duplo sentido, para o que nos remetem os adjetivos “naturans” e “naturata”. Enquanto “naturata” se identifica com os elementos, “naturans” seria a força geradora e motriz, ou segundo Eudoro de Sousa, “em primeiro lugar, o oculto princípio da geração e da corrupção de todos os seres naturais, e, em segundo lugar, a própria natureza enquanto se realiza” (2) – de forma diferente da do costume, ou da arte. A natureza seria, assim, um princípio em virtude do qual, essencialmente ou imediatamente, certas coisas começam ou cessam, por elas mesmas, certos movimentos e mudanças.

A “mímesis” incide sobre “naturans”, na medida em que a arte apreende a realidade em seu constante processamento, como teremos oportunidade de esclarecer, na seção que se segue neste trabalho.

Acrescenta Léon Robin que, em Aristóteles, a “physis” não é somente matéria, ela é também e sobretudo forma, inseparável de sua matéria. “É uma essência que exige e realiza seu próprio acabamento sem que haja uma causa distinta e exterior”(3).

Convém notar, no entanto, com Mikel Dufrenne que, ao mesmo tempo que exprime o acontecimento de alguma coisa por si mesma, sem a intervenção do trabalho construtivo do homem, a natureza vem à consciência de si no homem. O homem só está presente no mundo porque é parte da natureza, mas, ao mesmo tempo que ele é produzido pela natureza, ela torna-se mundo através dele, assim como o tempo se torna História, enquanto suscita o homem, pelo qual o tempo se realiza.

Homem e natureza apresentam-se, portanto, como poéticos, isto é, produtivos. A natureza precisa do homem – poeta, para a transmissão desse seu caráter poético.

Em Aristóteles, ainda, o sentido de obra, esclarece-nos Emmanuel Carneiro Leão, não está ligado apenas ao âmbito da ação humana, mas à dinâmica de toda a realidade, que está sempre na dependência de algo que possa surgir, configurando-se também como um poder ser.

Wittgenstein, no *Tractatus Lógico – Philosophicus*, para dizer esse caráter dinâmico do real propõe que o mundo seja “a totalidade dos fatos e não das coisas”(1.1)⁴ e que “A totalidade dos fatos determina, pois, o que ocorre e também tudo que não ocorre”. (1.12)⁵. Isto significa que o que não ocorre também faz parte do mundo, é a energia determinante dos fatos que, a qualquer hora podem passar a ocorrer. São portanto verdadeiros os fatos que não ocorrem, mas que são possíveis – lição transmitida também por Aristóteles, no seu conceito de verossimilhança.

Todas essas contribuições propostas para o entendimento da “physis” estão concentradas no pensamento de Eduardo Portella:

A realidade para nós não é um dado pronto, uma construção acabada. A realidade é um dinamismo, é um possível, é um vir-a-ser. É até “vraisemblable”. Não é apenas o meio físico, o visível, o fotografável.

O real apreendido em todos os seus setores ou regiões é antes as relações globais do homem com as coisas, na sua tensão constitutiva, no seu empenho nervoso de configuração.⁽⁶⁾

Somente portanto, dentro desta dinâmica de abertura e inesgotabilidade, inerentes ao caráter produtivo do mundo, poderemos entender o relacionamento entre a arte e realidade.

2.2 – O processamento da “mímesis”

Aristóteles recebe a palavra “mímesis” de Platão, rejeitando, no entanto, a dialética da essência e da aparência, que estrutura o conceito platônico de “imitação” artística.

No significado corrente da palavra “imitação” reside uma contraditoriedade em relação ao conceito aristotélico de “mímesis”. Efetivamente quando lemos que “a arte imita a natureza” podemos imaginar que a arte é cópia, e a natureza modelo. E como cópia ou, segundo Lucaks, “reflexo da natureza”, foi entendida a “imitação” de Aristóteles durante muitos séculos, o que contradizia totalmente o sentido de criação.

Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles, no entanto, já definira a arte “Techne” como uma disposição acompanhada de razão, voltada para a criação, acrescentando que toda disposição deste tipo é uma arte. Por outro lado toda arte faz nascer uma obra. A arte seria uma **faculdade poética**, isto é, produtiva de alguma coisa que por si não se produz, e cujo princípio residiria na pessoa que executa e não na obra executada. Aristóteles pretende abrir assim, no próprio homem, as condições que levam à criação. Para ele, a arte pressupõe vontade e competência.

Torna-se mais claro o conceito de “mímesis” se partirmos do significado do verbo “imitar” em grego, visto que ele indica um processo, uma dinâmica que atravessa um caminho, sem perda de relação com o ponto inicial. A mímesis seria assim, uma dinâmica de montagem e estruturação de uma obra poética, através de um processo de transposição. A solução deste processo de transposição mimética não se dá, no entanto, ao nível dos elementos, mas ao nível da estrutura, das funções. Na “mímesis”, cada elemento da obra contém toda a transposição, daí se configurar a identidade da obra como o diferenciar-se das diferenças. É na diferença que reside, pois, a criação.

Foi Hölderlin, quem reviu, nos seus estudos sobre Édipo e Antigone, o conceito de “mímesis”, fazendo-nos entender que imitar não é copiar, quando toma a “mímesis” como sinônimo de criação e a arte como fator de aperfeiçoamento da natureza, com a qual se relaciona, sem com ela se confundir. Ele entendeu que para se dar a “mímesis” não basta a técnica de copiar o real, não basta um real a ser copiado, mas todo um trabalho do imaginário a ser produzido.

Cabe acrescentar ainda que, no campo da arte, torna-se impossível pensar antinomicamente imaginação e percepção, porque “a percepção estética integra os elementos da percepção não estética, transcendentaliza”.⁽⁷⁾ A arte

parte, portanto, da realidade para a criação de uma nova realidade, libertando o objeto do caráter funcional e utilitário e atribuindo-lhe um sentido puramente estético.

Daí configurar-se a “mímesis” como uma desrealização do real, para sua realização plena.

Uma das características fundamentais da arte é justamente a sua faculdade de libertação, sem a qual o artista se torna incapaz de criar uma obra singular.

Se lembrarmos ainda que, para Nietzsche, a arte “não é só uma imitação da realidade natural, porque é também e particularmente um suplemento metafísico da realidade natural que se lhe justapõe para que ela seja suportável”, (8) veremos que a “mímesis” não pode ser entendida como reflexo ou reprodução da realidade e que é pela “mímesis” que a arte se liberta da realidade, daí a sua função catártica. E tanto mais artística quanto mais livre, quanto mais criativa, quanto menos reprodutiva for a obra.

2.3 – Origem da Poesia, Causas. História da poesia trágica e cômica

2.3.1 – A colocação das causas

Aristóteles inicia o quarto capítulo da *Poética* declarando que duas causas geraram a poesia, ambas naturais. A primeira delas seria o fato de que o imitar é congênito no homem, que através de imitações aprende as primeiras noções e ainda acrescenta que os homens se comparam em suas imitações.

Não podemos esquecer, porém, que imitar, aí, é adquirir a identidade nas diferenças.

Aristóteles insiste na congeniabilidade da imitação, atribuindo-lhe ainda uma causa intelectual” . . . nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens . . . ” (IV, 14, p. 71). Faz-se um paralelo desta passagem da *Poética* como o que se lê na *Retórica*: “Além disso, sendo agradável apreender e admirar, tudo o que a isto se refere desperta em nós o prazer, como por exemplo o que pertence ao domínio da imitação como a pintura, a escultura e a poesia, numa palavra tudo o que é bem imitado, mesmo que o objeto imitado careça de encanto. (o grifo é meu). De fato, não é este último que causa o prazer, mas o raciocínio pelo qual dizemos que tal imitação reproduz tal objeto; daí resulta que aprendemos alguma coisa.” (9)

Aristóteles conclui, no entanto, lembrando que “se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie”, (IV, 14, p. 71) com o que já podemos concluir que o prazer suscitado na contemplação do objeto artístico independe do seu relacionamento com o real concreto existente, que o valor da imagem artística ultrapassa os raciocínios lógicos de correspondência externa.

Ao propor a 2ª causa, Aristóteles estará ainda partindo do que faz parte da essência do humano para o que faz parte da poesia: a harmonia e o ritmo

são próprios da nossa natureza e correspondem a uma disposição psíquica natural do homem. A harmonia seria o equilíbrio, o sentido de adequação, enquanto que o ritmo se refere à noção de proporção, de medida, de relação. Na poesia entende-se por “ritmo” a totalidade do poema e por “metros” (“porque é evidente que os metros são partes do ritmo”) (IV, 15, p. 71), os “versos”, daí ser evidente que os versos fazem parte, ou compõem, o ritmo.

E continua “os que ao princípio foram mais naturalmente propensos . . . deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos” (IV, 15, p. 71-72).

A seguir, Aristóteles nos fala da diversificação da poesia nas duas formas principais, que, como tragédia e como comédia atingirão a plenitude do gênero. Logo de início nos surge uma dúvida ao lermos. “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular (dos poetas)”, (IV, 16, p. 72). Se “dos poetas” não aparece no texto grego, com o termo “particular”, não estaria Aristóteles se referindo à própria poesia? E seria: a poesia tomou diferentes formas segundo as diversas espécies de caráter próprias a cada uma. Os vitupérios e os hinos e encômios seriam as duas espécies de “improvisos” (vide parágrafo 15, p. 71) originários dos dois grandes gêneros de poesia métrica: comédia e tragédia.

Visto que Aristóteles assume sempre a perspectiva da obra criada, como poética, não seria ainda justa a leitura acima?

2.3.2 – A “psiqué” e a competência poética

Aristóteles nos diz que “os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltam-se para as ações ignóbeis . . .” (IV, 16, p. 72) e no final do parágrafo declara que “entre os antigos, uns foram poetas em verso heróico, outros o foram em verso jâmbico”, que equivalem posteriormente à tragédia e à comédia. O que devemos entender por “mais alto ânimo” seria a competência poética para a composição dos versos heróicos, enquanto que “os de mais baixas inclinações” comporiam versos jâmbicos. Era preciso ter alcançado um determinado nível de solidez de linguagem para compor versos heróicos, ao passo que os jâmbicos seriam compostos mais facilmente, por estarem muito próximos da conversação.

Na **Retórica**, nos diz Aristóteles: “Entre os ritmos, o heróico tem majestade, mas não é adequado ao diálogo e carece de harmonia, ao passo que o iambo é exatamente a linguagem da maior parte das pessoas, sem que nisso reparemos mais do que todos os outros metros, sai-nos o iambo quando falamos”. (10)

A “psiqué” não seria a alma, mas a força criadora, que permite a elaboração da competência. Os de “mais alto ânimo” não seriam os de alma mais elevada ou os mais virtuosos, assim como os de “baixas inclinações” não seriam homens vis, mas os de maior ou menor “psiqué”.

Quanto à competência poética, cabe lembrar ainda que, para Aristóteles, a tragédia era o gênero de maior complexidade. “Porque todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas da poesia trágica inter-

vém na epopéia” (V, 25, p. 74). Para haver tragédia precisava haver lírica, narrativa, épica . . . Vejamos ainda, outra citação que atesta a complexidade de estruturação da tragédia: “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia . . . ” (XXVI, 183, p. 102). Estas passagens esclarecem sobre a necessidade de maior força criadora e maior domínio de linguagem por parte do poeta, ao se propor a compor tragédias.

2.3.3 - Homero: pai da comédia e da tragédia

Aristóteles, embora admita antes de Homero a existência de poetas satíricos, situa no **Margites**, de Homero, a introdução do verso jâmbico, que teria este nome porque com ele se injuriava. E esclarece “foi ele o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo.” (IV, 17, p. 72). Com esses argumentos, justifica a tese de que Homero foi o precursor da comédia, que ele define como a imitação do ridículo (vide Cap. V, 22, p. 73).

Cita ainda Homero como pai da comédia por ter sido “poeta no gênero sério” (IV, 17, p. 72) (nas epopéias imita homens de caráter elevado, isto é, possuidores de dignidade trágica) “e pela feição dramática das suas imitações” (IV, 17, p. 72) (tanto na **Ilíada**, como na **Odisséia**, em versos heróicos, os heróis são apresentados ora sob a forma de narrativa, ora em ação através dos diálogos e sob o domínio inexorável do Destino).

Em Homero, aponta pois Aristóteles diferenças formais e conteudísticas, que levariam à separação entre a tragédia e a comédia. E ainda confirma: “Vindas à luz a tragédia e a comédia, os poetas, conforme a própria índole os atraía para este ou aquele gênero de poesia, uns em vez de jambos, escreveram comédias, outros, em lugar de epopéias, compuseram tragédias, por serem estas últimas formas mais estimáveis do que as primeiras.” (IV, 18, p. 72).

Justifica, ainda (IV, 19, p. 72) o fato de não considerar neste capítulo se as formas trágicas teriam ou não atingido a perfeição quer nos dramas escritos (“quer a consideremos em si mesma”) ou representados (“no que respeita ao espetáculo”), pois “isso seria outra questão”, visto que aqui ele trata das origens. Convém lembrar que esta “outra questão” será resolvida no capítulo XXVI: “A epopéia e a tragédia. A tragédia supera a epopéia.” Este capítulo pretende fazer, no entanto, uma comparação de estruturação entre a epopéia e a tragédia, não um julgamento para saber qual seria o melhor dos dois gêneros.

2.3.4 – As origens da comédia e da tragédia

Segundo Aristóteles, a poesia procederia dos “mais toscos improvisos” (IV, 15, p. 72) e acrescenta mais “nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia como a comédia: a tragédia dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições, estas, ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades)” (IV, 20, p. 72). A tragédia teria evoluído até firmar-se como gênero, isto é, “logo que atingiu a sua forma natural” (IV, 20, p. 72). Com “forma natural” estaria Aristóteles se referindo à adequação entre forma e conteúdo.

Cabe aqui indagarmos da relação existente entre os ditirambos e a tragédia e os cantos fálicos e a comédia.

O ditirambo era um coro de disposição circular, em torno da imagem de Dionísio, deus da natureza e conhecido pelos gregos desde a época micênica, como provam as inscrições nas tabuinhas do Linear B, encontradas em Micenas. A vida da natureza, que em tudo penetra, estava personificada neste deus, embora não pertencesse ao círculo olímpico dos deuses homéricos. “Em seu culto orgiástico, a própria natureza tira o homem da incerteza de sua existência arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la a senti-la de forma nova”(11). O estado de êxtase experimentado pelo homem neste culto faz com que ele se transforme, se sinta diferente do que era na vida quotidiana. E desta transformação surge a arte dramática, fruto de uma experiência viva que permitiria o surgimento da tragédia.

Lembra-nos Nietzsche na **Origem da Tragédia**, que no ditirambo dionisíaco o homem se sente arrastado à mais alta exaltação de todas as suas faculdades simbólicas: a essência da natureza se expressará simbolicamente, “não só a simbólica dos lábios, da palavra, do rosto, mas também todos os gestos e atitudes da dança, ritmando os movimentos de todos os membros. Então surgem outras forças simbólicas, as da música, e com súbita veemência, crescem em dinamismo, ritmo e harmonia”. (12)

O ditirambo não tinha uma forma definida, podendo variar até mesmo o número de seus participantes; sabe-se, no entanto, que havia dois tipos de dionisíacas: a campestre e a urbana e que se difundiram enormemente entre os gregos, embora houvesse forte resistência contra estas festas, onde havia uma licença sexual desenfreada, que se caracterizava pela falta de medida e onde o estado de embriaguez permitia um tal encantamento, que o homem se sentia transformado no próprio deus.

A dionisíaca campestre era o mais antigo de todos os festivais consagrados a Dionísio. Os demos mais pobres formavam uma procissão “Komon” que era puxada pelas canéforas e pelos falóforos ou portadores dos símbolos da fecundidade. A multidão de acompanhantes cantava os cantos fálicos, que procediam de um culto à procriação. Estes cantos se fundiram mais tarde aos mimos ou representações satíricas e posteriormente se juntaram aos festejos do culto de Dionísio. Segundo Aristóteles, a comédia teria sua origem nestes cânticos.

Com relação às dionisíacas urbanas, é provável tenham sido criadas por Pisístrato de Atenas, pois sabe-se que ele as aperfeiçoou colocando-as dentro do culto ao Estado. O deus desta festa não era o Dionísio panjônico, mas o Dionísio Eleutério, levado a Atenas da cidade de Eleuteras. Destas grandes dionisíacas como também eram chamadas, em oposição às rurais, teria surgido a tragédia. “Nesta festa, sob Pisístrato num dos três primeiros anos de Olímpada de 536/5 – 532/2, foi representada pela primeira vez uma tragédia, por Téspis, com proteção do Estado”. (13)

Assim, podemos entender as festas dionisíacas como a força viva, o imprevisto que impulsionaria o surgimento da tragédia como obra de arte, embora não esqueçamos que quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por

outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis. Os antigos já observariam a aparente contradição entre a tragédia como parte do culto a Dionísio e o seu conteúdo não-dionisíaco, o que “deu origem à expressão proverbial: Isto nada tem a ver com Dionísio” (14)

Quanto às origens da tragédia, temos a considerar ainda que, segundo Aristóteles, a tragédia nasceu do ditirambo e passou por uma fase satírica, antes de atingir a sua forma natural. Essa passagem pelo satírico, bem como a origem do gênero no ditirambo, podem ser ainda confirmadas pela etimologia de “tragédia”: de “tragos” + “Ode” (bode + canto), o que levaria a duas interpretações: canto para ganhar um bode como prêmio, ou canto feito pelos bodes. Nietzsche nos remete para o fato de que nos festejos dionisíacos “todos formavam um grande coro sublime dos sátiros cantando e dançando” . . . (15) e debaixo do encantamento, o sonhador dionisíaco vê-se transformado em sátiro, e como sátiro pode atingir o deus.

Admitindo-se pois a equação “tragos” = “satyros” naturalmente se explicava que a tragédia houvesse passado por uma fase satírica. Os sátiros seriam os cantores-bodes.

Refere-se novamente Aristóteles a esta fase satírica da tragédia ao comentar a passagem do metro tetrâmetro “porque suas composições eram satíricas e mais afins à dança” (IV, 20, p. 72) para o jambo, o metro adequado ao diálogo. Através do mito dos heróis, a tragédia adquiriu a seriedade e dignidade. Daí o seu duplo caráter: “Dionísio e o Mito, o fascínio do êxtase e a força do Logos”. (16) Um vaso existente no Museu do Ermitage mostra Apolo estendendo a mão direita a Dionísio e talvez se possa, como sugere Albin Lesky, entender a imagem “como um símbolo dos poderes de cuja aliança surtiu o milagre da tragédia grega” (17).

Para Nietzsche só se torna possível entender a “duplicidade na origem e na essência da tragédia grega, como expressão mista de duas tendências artísticas, o espírito, apolíneo, e o instinto dionisíaco”, (18) o equilíbrio e a desmedida, o mundo apolíneo do sonho e o lirismo dionisíaco do coro, a contemplação apolínea e o entusiasmo dionisíaco.

Sabemos ainda através de Aristóteles que “Êsquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia” (IV, 20, p. 73) e que “Quanto ao número de episódios e outros ornamentos que se haja acrescentado a cada parte, consideremos o assunto tratado; muito laborioso seria discorrer sobre tudo isso em pormenor”. (IV, 21, p. 73).

3. CONCLUSÃO

Como podemos depreender da leitura da **Poética**, de Aristóteles, há um compromisso vital na arte, na medida em que ela nasce em decorrência daquilo que no homem faz parte da sua própria natureza: a “imitação”. Convém lembrar ainda mais uma vez, no entanto, que é nas diferenças que o homem constitui a sua identidade; assim também a arte, nunca poderá ser vista como cópia do real, visto que, ao se processar a “mimesis”, uma nova realidade está

sendo criada e não copiada — real e ideal se relacionam, mas nunca se confundem na constituição do fenômeno artístico.

Pensar na comédia e na tragédia e, portanto, pensar no homem, em seus impulsos apolíneos e dionisíacos, em sua capacidade criadora, em seu poder de transformação do mundo.

O entendimento da tragédia e da comédia exige, por isso, uma ultrapassagem do nível dos gêneros e da organização lingüística do texto, para que ele se imponha, então, como manifestação totalizadora do real e possa exercer a sua verdadeira função: a da revelação da existência.

4. BIBLIOGRAFIA

1. ARISTOTE. *Éthique de Nicomaque*. Paris, Garnier-Flamarion, 1965. Liv. VI, Cap. 5. p. 157-59.
2. ARISTÓTELES. *Obras*. trad. de Francisco de P. Samaranch. 2. ed. Madrid, Aguilar, 1973.
3. ARISTÓTELES. *Poética*. trad. e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966.
4. DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1969.
5. HÖLDERLIN. *Remarques sur Oedipe/remarque sur Antigone*. France, Union Generale d'Éditions, 1965.
6. INIGO, Emilio Liedó. *El concepto poiesis en la filosofia griega*. Madrid. Cons. Superior de Investigación Científica. Inst. Vives, 1960.
7. LEÃO, Emmanuel Carneiro. O problema da "Poética" de Aristóteles. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 45/46: 3-7, 1976.
8. LESKY, Albin. *A tragédia grega*. S. Paulo Perspectiva, 1971.
9. NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 2. ed. Lisboa, Guimarães, 1972.
10. PLATON. *La république*. Paris, Garnier-Flamarion, 1966.
11. PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
12. ROBIN, León. *Le pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Paris. Albin Michel, 1963.
13. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico. - philosophicus*. S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1968.

5. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTÓTELES. *Poética*. tradução e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966, p. 71.

Todas as citações da *Poética*, de Aristóteles, são retiradas da edição indicada acima, por isso, nas citações seguintes, nos limitaremos a citar, no próprio texto, entre parênteses, o número do capítulo em romanos, a numeração que introduz cada capítulo e o número da página, em que aparece o trecho em causa, na referida obra.

2. SOUSA, Eudoro. *A essência da tragédia*. In.: ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966. p. 59.
3. ROBIN, León. *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Paris, Albin Michel, 1963. p. 333.
4. e 5 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. S. Paulo, Editora Nacional, 1968. p. 55.
6. PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. 2. ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973. p. 60.
7. Op. cit. p. 31.
8. NIETZSCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. 2. ed. Lisboa, Guimaráes Editores, 1972. p. 174.
9. ARISTÓTELES. *Obras*. trad. de Francisco de P. Samaranch. 2. ed. Madrid. Aguilar, 1973 — Liv. I, Cap. 11, p. 140-141.
10. Op. cit. nota 9, Liv. III, Cap. 8, p. 196.
11. LESKY, Albin. *A tragédia grega*. S. Paulo, Perspectiva, 1971. p. 61.
12. NIETZSCHE, Frederico. Op. cit. p. 45.
13. LESKY, Albin, Op. cit. p. 63.
14. Op. cit. p. 65.
15. NIETZSCHE, Frederico. Op. cit. p. 74.
16. Op. cit. p. 67.
17. LESKY, Albin, Op. cit. p. 67.
18. NIETZSCHE, Frederico. Op. cit. p. 98.