

Hipótese para uma anatomia da comédia segundo Aristóteles

Felipe Ramos Gall
felipegall@outlook.com
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Resumo: Em meio à chamada “virada biológica” dos estudos aristotélicos, seguiremos a hipótese levantada por alguns comentadores de que a *Poética* de Aristóteles partilha do modelo biológico que seria estrutural de seu pensamento, o que implica que também a poesia possuiria uma “história natural”. Sendo assim, o propósito deste artigo é o de pensar a comédia a partir deste paradigma. O texto dividir-se-á em duas partes principais: primeiramente, apresentaremos evidências que corroboram a hipótese de que a *Poética* foi escrita a partir de tal modelo biológico e, por conta disso, deve ser lida tendo isso como pano de fundo. Em segundo lugar, aplicaremos esse modelo de pensamento à comédia, de modo a conjecturar o que seria plenamente a arte cômica numa perspectiva aristotélica.

Palavras-chave: Aristóteles; Biologia; Comédia.

Hypothesis for an anatomy of comedy according to Aristotle

Abstract: In the midst of the so-called “biological turn” in the Aristotelian studies, we will follow the hypothesis raised by some commentators that Aristotle’s *Poetics* shares the structural biological model of his thought, which implies that poetry also has a “natural history”. Therefore, the purpose of this article is to think about comedy according to this paradigm. It will be divided into two main parts: firstly, we will present evidence that corroborates the hypothesis that the *Poetics* was written with Aristotle’s biology as its structural model and, because of this, should be read against this background. Secondly, we will apply this model of thought to comedy, in order to conjecture what would be the perfect comic art from an Aristotelian perspective.

Keywords: Aristotle; Biology; Comedy.

Recebido em 15 de fevereiro de 2024. Aceito em 30 de abril de 2024.



Introdução

As investigações biológicas de Aristóteles por muito tempo foram deixadas de lado como um saber obsoleto, ou tidas como mero apêndice de tratados mais importantes para a filosofia, sendo, no máximo, estudadas à parte como uma curiosidade. Entretanto, nas últimas décadas, ocorreu uma verdadeira “virada biológica” dos estudos aristotélicos, pois percebeu-se o quanto o método aristotélico desenvolvido nesses estudos é aplicado ao restante da sua obra — sem falar nas constantes analogias com animais e processos da natureza nos mais variados contextos. Assim, seguindo a chave de leitura de Capra (2020, p. 17-33), que defende a hipótese, já aventada por Heath (2013, p. 56-103), de que a *Poética* de Aristóteles partilha de um modelo biológico que seria estrutural de seu pensamento — o que implica que também a poesia possuiria uma “história natural” — o meu propósito aqui é o de aplicar este modelo à comédia, uma vez que Capra já o fez em relação à tragédia.

Interpretar a *Poética* tomando como paradigma a estruturação do pensamento biológico aristotélico é oportuno porque, entre outras coisas, integra melhor este tratado na sistematicidade enciclopédica do pensamento de Aristóteles. Como é sabido, trata-se de um texto que sempre foi visto como errático no conjunto supérstite das obras aristotélicas, tendo em vista sua carência de referências cruzadas explícitas, cabendo aos comentadores buscarem tais conexões, especialmente na *Política*, na *Ética* a Nicômaco e na *Retórica*.

Este artigo dividir-se-á em duas partes principais: primeiramente, apresentaremos evidências que corroboram a hipótese de que a *Poética* foi escrita tendo como modelo estrutural a biologia de Aristóteles e, por conta disso, deve ser lida tendo isso como pano de fundo. Em segundo lugar, aplicaremos esse modelo de pensamento à comédia, de modo a conjecturar o que seria plenamente a arte cômica numa perspectiva aristotélica.

“História natural” da arte poética

No entender de Aristóteles, mesmo com todas as hierarquias e diferenças que a miríade de espécies de animais possui entre si, há, ainda assim, algo essencial que as une, a saber: o ser dotado de alma sensitiva. Do mesmo modo pensará Aristóteles em relação às artes poéticas: todas as espécies de artes poéticas, epopeia, tragédia, comédia, ditirambos, mimos, diálogos socráticos, como também música, dança, pintura, escultura etc., por mais distintas e variegadas que sejam entre si, ainda assim possuem uma essência comum: a *mímesis* (*Po.*, 1447a13-16). Segundo Aristóteles, toda arte poética é mimética; o que vai diferenciá-las é o modo como se mimetiza, os meios para tal e os objetos mimetizados.

O primeiro ponto que devemos considerar é que Aristóteles compreende a arte poética em seu todo como tendo causas naturais, porque o mimetizar é algo congênito (*sýmphyton*) nos humanos. Com efeito, como no ser humano acontece o máximo desenvolvimento da natureza, ele, ao contrário dos demais viventes, é capaz de aprimorar a sua capacidade mimética, sendo, por isso, o *mais* mimético dos animais (ainda que não seja o único). Se durante a primeira infância o ser humano praticamente em nada se distingue dos animais, com o início do processo de educação ele paulatinamente desenvolve sua linguagem e seu intelecto, o que abre pequenas fissuras que aos poucos se tornam rasgos cada vez mais abissais, separando-o dos demais seres e fazendo com que ele ocupe o topo da hierarquia da natureza. Ora, Aristóteles assevera que é justamente graças à *mímesis* que tal processo pedagógico é iniciado e possibilitado.

Segundo ele, seriam duas causas naturais para isto (*Po.*, 1048b5). A primeira delas é a nossa aptidão natural para a *mímesis*, nossa faculdade mimética, fonte de aprendizado e prazer. Já a segunda causa divide a opinião dos comentadores, pois o texto não deixa claro se é justamente o prazer oriundo da *mímesis* (1048b8) que constitui a segunda causa, ou se esse prazer é um complemento da primeira causa e a segunda

causa seria nossa naturalidade para a melodia e o ritmo (1048b20-21). Sigo aqui a posição de Else (1957, p. 127-135), que advoga pela segunda opção, ou seja, de que as duas causas são, de um lado, nossa faculdade mimética natural, e, de outro, nossa tendência natural para a melodia e o ritmo. Não se trata, no entanto, de aspectos antitéticos, e sim complementares, como se essa tendência natural para a melodia e o ritmo fosse um subconjunto, parte integrante de nossa “natureza mimética”.

Para além da argumentação oferecida por Else, faz sentido que uma das causas da arte poética seja essa aptidão humana para a melodia e o ritmo, dado que as epopeias eram recitadas por rapsodos, e mesmo as declamações sem canto devem obedecer ao ritmo dos versos, ditados pela métrica. Há também muitos indícios de que a tragédia nasceu de uma confluência entre a poesia épica e o canto coral, e o próprio coro trágico atuava cantando e dançando. Tais seriam, portanto, as causas naturais que dariam origem à arte poética em sentido amplo.

Capra (2020, p. 24-26) notou algo interessante nesse contexto de educação mimética e da maneira como o ser humano se compraz naturalmente com as representações miméticas, algo que ele chamou de “redenção do feio”. De modo a provar o quanto as obras miméticas são prazerosas para os humanos, Aristóteles diz:

Prova disso é o que ocorre na prática: com efeito, quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau. (*Po.*, 1448b9-15. Trad. Paulo Pinheiro)

Capra percebeu que Aristóteles se utiliza de um discurso muito semelhante em *Partes dos animais* (645a4-15), onde ele diz que, tendo já tratado na medida do possível dos entes celestes, prosseguiria agora para o estudo dos animais, tentando ao máximo não deixar de lado nenhuma espécie, por mais ignóbil (*atimóteron*) que ela possa ser. Pois, se algumas espécies são “sem graça” e sem nenhum apelo aos sentidos, ainda assim o seu estudo proporcionaria o prazer próprio da *theoría*, ao contemplar a potência da demiurgia da natureza, prazer este que só aqueles com inclinação para a filosofia seriam capazes de sentir. De fato, diz Aristóteles nesse contexto que seria paradoxal e estranho (*parálogon kai átopon*) termos prazer ao contemplar representações (*eikónas*) desses seres por causa da *demiurgia técnica* de quem as faz, e não sentir prazer contemplando a demiurgia da própria natureza, que é muito mais perfeita.

Falar de uma “demiurgia” da natureza parece supor uma compreensão de que a própria natureza é “poética”, o que nos evoca a notória afirmação de Aristóteles de que “a arte imita a natureza” (*Ph.*, 199a15-17). Tendo como intuito querer saber se o estudioso da natureza deve conhecer, acerca dos entes naturais, só a sua matéria, ou só a sua forma, ou ambas, Aristóteles exemplifica seu ponto a partir de comparações

1 Quanto a esse ponto, temos, por exemplo, a seguinte passagem de *Geração dos animais*, que versa sobre a formação dos embriões: “Nos estágios iniciais há o esboço que delimita o todo; posteriormente ele [o embrião] recebe as cores, a moleza e a dureza, de modo simples, sem técnica, tal como um pintor que pinta a partir da vida mesma, sendo a natureza o artista. Pois também os pintores tracejam antes um esboço para depois preencher com cores a figura.” (*GA.*, II, 743b20-25. Trad. minha). Esta analogia mostra-se ainda mais brilhante se atentarmos para o fato de que ζῷον pode significar tanto “animal” quanto “figura”, no sentido de representação artística, e não necessariamente de animais (daí o termo derivado ζῳδίων, de onde vem “zodíaco” e seus *signos*. Sobre essa homonímia, cf. *Categorias*, 1a). Cf. também *Po.*, 1450b1-3, onde Aristóteles propõe uma analogia na qual o enredo estaria para o εἰκῶν, a imagem, assim como os caracteres estariam para as cores, e 1455b1 s., onde ele afirma que é necessário primeiro compor um esquema universal para depois incluir os episódios.



com diversas artes, como a medicina e a arte da construção², para justificar que o “físico” deve conhecer tanto a matéria quanto a forma dos entes naturais. Ele conclui essa argumentação com a seguinte ilação: uma vez que a arte, a técnica, mimetiza a natureza, e tendo em vista que é esse o modo de proceder da arte, logo também a natureza procede dessa maneira. Por conseguinte, se toda arte é conforme a fins, logo também há finalidade na natureza³. Assim,

cada uma dessas coisas acontece naturalmente da mesma maneira que é feita, e ela é feita da mesma maneira que acontece naturalmente, se não for impedida. Ora, o que fazemos, fazemos em vista de algo. Logo o que acontece por natureza também acontece em vista de algo. Por exemplo, se uma casa estivesse entre as coisas produzidas por natureza, ela seria produzida da mesma maneira que é efetivamente produzida pela arte; se, por outro lado, as coisas naturais fossem produzidas não somente pela natureza, mas pudessem também ser produzidas por uma arte, elas seriam produzidas da mesma maneira que são naturalmente. (*Ph.*, 199a9-15. Trad. modificada)

Desse modo, uma vez que os produtos da técnica não brotam espontaneamente da terra, eles ainda assim deveriam ser fabricados *como se brotassem*. Nesse sentido, mimetizar a natureza é, no fundo, ter como modelo o seu dinamismo, a sua capacidade de irrupção, de trazer à luz, e, conseqüentemente, deve-se produzir, por exemplo, uma casa, *tal como a natureza a produziria se “casa” fosse um ente natural*.

Portanto, tendo em vista o peso que possui a finalidade nessa comparação entre técnica e natureza, podemos depreender que o pensamento aristotélico sobre a arte poética como um todo operará do seguinte modo: como seria a tragédia (e também a comédia etc.) se ela fosse um ente natural? Valendo-nos dessa argumentação, fica claro agora o porquê de Aristóteles afirmar que a tragédia foi sofrendo várias transformações até finalmente alcançar a sua natureza própria (*autês phýsin*) (*Po.*, 1449a14-15).

Tendo estabelecido a hipótese de que a *Poética* foi pensada segundo o modelo biológico ou “naturalista” do pensamento aristotélico, devemos agora investigar, tomando a análise da tragédia como paradigma, qual seria, para Aristóteles, a natureza própria da comédia.

Da natureza da comédia

Antes de mais nada, Aristóteles nos fornece uma informação que deveria ser, no mínimo, desestimulante para nosso presente propósito:

Com efeito, se, por um lado, as transformações da tragédia e os autores que a introduziram não foram ignorados, por outro, a origem da comédia, visto que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, permaneceu oculta. (*Po.*, 1449a38-40. Trad. Paulo Pinheiro)

2 Aristóteles também se vale de exemplos de comparações entre os procedimentos técnicos e os naturais em seus tratados biológicos: “De modo semelhante, nos machos daqueles animais que emitem sêmen, a natureza usa o sêmen como instrumento e como possuindo movimento em ato, assim como os instrumentos são usados nos produtos de qualquer arte, pois neles se encontra em certo sentido o movimento da arte” (*GA.*, 730b19-23). Como também: “Isso é o que observamos nos produtos da arte; calor e frio podem tornar o metal mole e duro, mas o que faz a espada é o movimento dos instrumentos empregados, esse movimento contendo o princípio da arte. Pois a arte é o ponto inicial e a forma do produto; só que ele existe em algo outro, enquanto que o movimento da natureza existe no próprio produto, saindo de outra natureza que contém a forma em ato” (*GA.*, 734b36-a4).

3 Esse modo de se argumentar é próprio de Aristóteles: insiste ele que devemos sempre partir do que é mais evidente para nós para depois sermos capazes de apreender o que é mais evidente por si mesmo: “A aptidão do intelecto da nossa alma para apreender o que é por natureza mais evidente é tal como a dos olhos dos morcegos para captar a luz do dia” (*Metaph.*, a, 993b9-11. Trad. minha).

No entanto, não estamos completamente às cegas: há alguns pontos na história do desenvolvimento e transformações da tragédia que nos auxiliam a recompor a evolução da comédia. Segundo Aristóteles, um dos desenvolvimentos da tragédia foi o ter deixado de apresentar tanto enredos pequenos (*mikrón mýthon*) quanto uma elocução para fazer rir (*léxeos geloías*), provenientes do drama satírico, tornando-se assim mais elevada e solene (*Po.*, 1449a19-21).

Quanto ao drama satírico, a mais antiga descrição que temos é a de Demétrio, autor bastante posterior a Aristóteles. Ele diz:

Pois algumas artes <fazem uso> do ridículo e do engraçado; é o caso do drama satírico e da comédia. A graça é, em muitos casos, convidativa para a tragédia, mas o riso é seu inimigo. Ninguém teria em mente <a ideia de compor> uma tragédia jocosa, uma vez que isso seria antes um drama satírico, e não uma tragédia. (*De elocutione*, 169. Trad. minha)

Nesse sentido, sendo o drama satírico uma “tragédia jocosa” (*tragoidían paízousan*), ele seria um meio termo (ou um híbrido) entre a tragédia e a comédia. Contudo, ele estaria muito mais próximo da comédia, pois ambos teriam o mesmo propósito: deleitar e fazer rir (*ho eukháristos kai ho gelotopoiôn*) (*De elocutione*, 168). Somando essas informações ao que foi dito por Aristóteles, talvez possamos aventar a hipótese de que tanto a tragédia quanto a comédia surgiram de alguma espécie de drama satírico. A tragédia teria se distanciado mais dele, tornando-se elevada e solene, e a comédia teria se mantido mais próxima. Desse modo, quando Aristóteles assinala que ambas provieram de improvisações, tendo a tragédia surgido dos ditirambos e a comédia, dos cantos fálicos (*Po.*, 1449a9-11), é possível que tenha sido o drama satírico a primeira manifestação artística a reunir em si esses dois elementos, sendo, por conseguinte, a primeira forma de drama.

Ademais, o que determinaria em última instância a produção artística é, para Aristóteles, a própria natureza do poeta, isto é, cada poeta mimetiza o objeto que lhe é mais familiar, conforme o seu caráter. Poetas de caráter mais sublime começaram produzindo hinos e encômios, e depois passaram a compor tragédias, e poetas de caráter mais vulgar começaram produzindo invectivas, passando depois a compor comédias (*Po.*, 1448b24-27). A exceção parece ter sido Homero, o poeta que era o mais elevado acerca dos temas nobres (*tà spoudaía málista poietès*), ao mesmo tempo em que foi o primeiro delineador das comédias (*tà tès komoidías skhémata prôtos hypédeixen*) — e isso porque, no entender de Aristóteles, seria no *Margites*, obra homérica perdida, que Homero teria sido o primeiro a dar forma dramática ao cômico propriamente dito, ao invés de fazer invectivas (*ou psôgon allà tò geloion dramatopeiésas*) (*Po.*, 1448b34-38).

Ora, esse fato já aponta para a primeira pista acerca de qual seria, para Aristóteles, a forma natural da comédia, isto é, a comédia em sentido pleno: a dramatização do cômico ao invés da produção de invectivas. Duas outras pistas são oferecidas por Aristóteles um pouco mais adiante: afirma ele que Epicarmo e Fórmide foram os primeiros, na Sicília, a produzir enredos de comédias, e que, entre os atenienses, Crates foi o primeiro a rejeitar as formas iâmbicas (*iambikês idéas*) e a começar a produzir discursos e enredos universais (*kathólou poieîn lógous kai mýthous*) (*Po.*, 1449b5-9). Sabemos que, para Aristóteles, o universal é sempre superior a qualquer particular, e, desse modo, podemos seguramente afirmar que a forma plena da comédia, em seu entender, deve possuir este caráter.

Por conseguinte, podemos depreender disso tudo que, segundo Aristóteles, a forma natural da comédia deve envolver três elementos fundamentais: (1) que tenha um enredo (*mýthos*); (2) que seja de caráter universal; (3) e que dramatize o cômico ao invés de invectivas. Os dois primeiros itens encontram paralelos na tragédia, ao passo que o terceiro deve ter seu sentido investigado por conta própria. Começemos pelas analogias propiciadas pela tragédia, portanto.



Anatomia cômica

O *mýthos* é tematizado de fato na *Poética* no contexto daquilo que Capra (2020) chamou de “anatomia” das partes da tragédia. Tal como na investigação dos animais, também o estudo da tragédia se dá pela divisão e descrição das suas partes. Segundo Aristóteles, a tragédia é composta de seis partes, a saber: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e composição musical (*Po.*, 1450a9-10). Destas, o *mýthos*, o enredo, é a mais importante. Vejamos o porquê disso.

Primeiramente, convém atentarmos para um ponto para o qual praticamente todos os comentadores da *Poética* chamam a atenção: a novidade do conceito aristotélico de *mýthos*. Definir o significado pré-aristotélico de *mýthos* é uma tarefa bastante espinhosa, e de modo algum pretendo apresentar aqui algo de definitivo e incontestável acerca disso. Entretanto, André Malta nos oferece uma ótima descrição do significado de *mýthos* na poesia épica homérica:

O mito é um discurso sagrado — sagrado porque é uma fala divina que apresenta o ser num mundo divinizado —, discurso que, fruto da interpelação do cantor pela Musa e da reação do cantor a essa interpelação, revela e apresenta, dramaticamente, na glorificação tradicional de feitos do passado, a interpelação continuada do homem pelos deuses e a reação do homem a essa interpelação. (MALTA, 2006, p. 30)

A compreensão de conhecimento científico de Aristóteles rejeita esse sentido arcaico de mito. Diz ele na *Metafísica* que Hesíodo e outros “teólogos” falavam apenas de coisas que persuadiam a eles mesmos, e que não se deve levar a sério a “sabedoria dos míticos”, pois ela não tem valor “científico” (*Metaph.*, B, 1005a.) — embora Aristóteles admita que o *philómythos* seja também, de certo modo, filósofo, uma vez que ele também busca encontrar soluções e respostas diante do espanto causado pelas aporias e enigmas da realidade (*Metaph.*, A, 982b11-21). Assim, para Aristóteles, o mito era a forma pré-filosófica de conhecimento, que poderia, no melhor dos casos, instigar uma investigação mais séria dos fenômenos. Dado que os cantos poéticos eram o meio tradicional de educação, os mitos se consolidaram como uma tradição oral de crenças entranhadas na comunidade, adquirindo, assim, o estatuto de *éndoxxa*, isto é, de uma opinião aceita pela maioria, mesmo que irrefletidamente. Que mito tenha para Aristóteles esse caráter de “mentira” aceita de modo inquestionado é comprovado numa passagem da *Geração dos animais* (756b5-8), onde Heródoto é chamado de *mythólogos* por aceitar, assim como os pescadores, um discurso muito difundido (e falso) de que a reprodução dos peixes se dá com a fêmea engolindo o sêmen do macho. Logo, poderíamos dizer que o mito, para Aristóteles, seria algo próximo da proverbial “conversa de pescador”.

No entanto, o mito, nesse sentido de lendas e narrativas entranhadas na comunidade, de “patrimônio cultural” ou folclore, é precisamente o material por excelência do qual se servem os tragediógrafos⁴. Embora os mitos não tenham valor para o conhecimento científico, eles são valiosíssimos para a arte poética. A perspicácia de Aristóteles foi justamente a de ter notado que os tragediógrafos contavam “mitos dos mitos”, ou seja, eles dramatizavam enredos que ofereciam as suas perspectivas sobre certo mito, recontando-o numa unidade coerente. Dito de outro modo, o mito do poeta organiza e ordena o caos dos mitos tradicionais espalhados e entranhados no senso comum, dando-lhes uma coerência narrativa e uma magnitude adequada.

A partir disso conseguimos perceber a novidade do conceito de *mýthos* aristotélico: “eu chamo *mýthos* esta composição dos fatos” (*Po.*, 1450a4-5. Trad. minha, grifo meu). Dirá Aristóteles que o *mýthos*, o enredo, é a

4 Mas não necessariamente, claro, uma vez que a tragédia também poderia versar sobre fatos históricos, como por exemplo *Os Persas*, de Ésquilo. Todavia, conforme defende Capra (2020, p. 23), mesmo nesses casos trata-se sempre de um lugar longínquo e fantástico, tal como Plutarco já havia percebido: “Encontram-se além daqui coisas monstruosas e trágicas, das quais tratam os poetas e os mitógrafos, coisas obscuras que não mais são dignas de crença” (*Tes.*, 1.3-4. Trad. minha).

mais importante das seis partes da tragédia, pois sendo a tragédia, na concepção aristotélica, uma mimese não de seres humanos, e sim das ações da vida, são os fatos os elementos mais importantes; ora, dado que o enredo é uma *synthesis*, a composição *organizada* dos fatos, tem-se que o *mýthos* é o *télos*, a finalidade da tragédia (*Po.*, 1450a15-23). Ademais, organizando os fatos numa unidade coerente, de certa magnitude, com começo, meio e fim, o *mýthos* é também o movimento, o desdobramento temporal da trama. Sendo assim, assevera Aristóteles: “o enredo é o princípio, como que a alma da tragédia” (*Po.*, 1450a38). Por conseguinte, o *mýthos* é a essência do drama. E, tornando essa analogia ainda mais precisa, tem-se que todas as outras partes da tragédia se constituem e se organizam *conforme a necessidade do enredo*, tal como as partes do corpo animal para a alma⁵.

Dado que a alma é o princípio de todos os seres vivos, o *mýthos* seria, então, o princípio de todas as espécies dramáticas. Destarte, também a comédia precisa necessariamente possuir um *mýthos*. Portanto, o enredo deve ser a parte fundamental, o *coração* da comédia na perspectiva de seu fim próprio, natural.

Enredando um caráter universal

Como vimos, além de possuir um *mýthos*, o enredo cômico pleno deve ser universal. A partir deste dado, podemos supor que a Comédia Antiga, representada principalmente por Aristófanes, não seria ainda a forma própria da comédia para Aristóteles. A forte presença de invectivas como instrumento para a crítica política, crítica essa tão intrínseca a este tipo de comédia, teria como consequência necessária a “particularização” do humor. Um ótimo exemplo disso é a peça *Cavaleiros*, de Aristófanes: por mais que algumas cenas e situações pareçam ser universalmente engraçadas, uma verdadeira apreciação do humor da peça como um todo depende das “notas de rodapé”, já que é preciso saber quem foram Cléon, Nícias e Demóstenes, saber que o contexto geral da produção da peça era o da Guerra do Peloponeso, que dentro deste contexto geral havia um mais específico envolvendo essas figuras listadas acima etc. Por conseguinte, trata-se, para Aristóteles, de uma arte mais próxima dos dados históricos e, conseqüentemente, de uma arte menos universal, menos “filosófica”⁶.

Nesse sentido, poderíamos supor também que Aristóteles aprovava as transformações que ele via ocorrer com a comédia no século IV a. C., como se ele testemunhasse em primeira mão o paulatino amadurecimento de uma espécie. E, de fato, ao que tudo indica, uma vez que a Comédia Nova encontrou a sua forma própria, ela cessou de se transformar, sofrendo apenas variações dentro de um mesmo tema, sendo um esquema

5 Por conta disso, não deveriam mais nos surpreender algumas analogias explícitas do enredo com os animais encontradas na *Poética*. Cf. 1450b34-1451a6; 1459a17-34. Para uma comparação mais pormenorizada destas passagens com as obras biológicas de Aristóteles, cf. CAPRA, 2020, pp. 26 ss.

6 Plutarco, que na *Epítome da Comparação entre Aristófanes e Menandro* já havia declarado abertamente a sua preferência por Menandro em detrimento de Aristófanes, reforçará esse ponto nas *Quaestiones Convivales* (7.8.3), afirmando o seguinte: “As comédias antigas não são apropriadas para os simpósios, por conta das suas anomalias: as coisas ditas nas parábases delas eram muito apressadas e de uma franqueza intensa e desmedida, coisa para os que toleram escárnios e bufonarias excessivas, terrivelmente explícitas e repletas de verbos e nomes ofensivos e licenciosos. E, tal como durante as refeições é necessário que haja um garçom servindo vinho, no caso teria que ter também um gramático de prontidão, de modo a explicar quem foi o Lespódias de Êupolis, o Cinésio de Platão [o comediógrafo, não o filósofo] e o Lâmpom de Crátino, e o porquê de cada um deles ter sido alvo dos comediantes. Desse modo, o simpósio iria se tornar para nós algo indistinto de uma aula de gramática, e todas as piadas seriam entediadas”. Tradução nossa). Já a Comédia Nova, para Plutarco, com suas tiradas sagazes e de bom gosto, seus temas amorosos e suas intrigas instigantes, ofereceria o material perfeito para tais eventos.



universal que foi replicado com sucesso pelos romanos, como Plauto e Terêncio, e mesmo pelos modernos. Curiosamente, parece haver algo de mítico nessa perspectiva aristotélica da poesia: tal como os deuses de Hesíodo, também as espécies poéticas “nascem e se desenvolvem”, mas, uma vez alcançada sua forma própria, sua plenitude, tornam-se eternas e deixam de mudar (CAPRA, 2020, p. 23).

Se procede a nossa especulação de que a Comédia Nova seria a forma plena da comédia, e, dado que a Comédia Nova é uma comédia de caracteres, podemos então concluir que, tal como ocorre com a tragédia, também para a comédia o caráter seria a segunda parte mais importante. Contudo, não obstante Aristóteles diga isso da tragédia, ele afirma também, no mesmo contexto, que é possível fazer uma tragédia sem caráter (*Po.*, 1450a24-28), algo que era inclusive comum entre os “novos” tragediógrafos (isto é, os do tempo de Aristóteles). Se ele também considerava possível compor uma comédia sem caráter é um mistério. No entanto, mesmo se for possível, trata-se de uma possibilidade que foge da plenitude da forma: sempre será mais perfeito o ser que possui todas as suas partes.

E, ao menos no caso da comédia, é justamente o caráter que garante a universalidade do enredo, sendo por isso um fator importantíssimo. Poderíamos pensar que, tal como as afecções da alma, que são sempre as mesmas, não importando as palavras usadas para exprimi-las, assim também os caracteres seriam sempre os mesmos, imediatamente reconhecidos seja em Atenas ou na Sicília, em Roma ou onde quer que seja. Onde há fauna humana para ser observada, haverá sempre o misantropo, o avaro, o impostor, o dissimulado, o interesseiro e assim por diante. Por conta disso, Aristóteles assim definirá o que entende por universal e particular no contexto do enredo:

Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens. Particular é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu. (*Po.*, 1451b8-11. Trad. Paulo Pinheiro)

Disso podemos depreender o seguinte: primeiramente, sabemos já que o caráter é revelado pela ação. Ninguém anda com um rótulo colado à testa; se o caráter é a cristalização de um hábito, será por agir de certa maneira em determinada situação que o caráter tornar-se-á manifesto. Nesse sentido, é esperado de um caráter “x” agir de determinada maneira numa circunstância “y”, e isso porque é verossímil, ou mesmo necessário, que tal caráter aja assim em tal circunstância. Seria acabar com o personagem trágico, de tão inverossímil, um Ajax que, ao invés de cometer suicídio, refletisse melhor, ponderasse o valor da vida e aceitasse que Odisseu ficasse com a armadura e as armas de Aquiles. No entanto, o que a passagem supracitada mostra é que a atribuição de nomes próprios sempre corre o risco de particularizar o enredo, limitando a quantidade de ações verossimilhantes em dada situação. Somente um nome inventado, fictício, sendo, pois, “oco”, poderia ser verdadeiramente uma pura representação de um caráter universal. A partir disso, fica claro o porquê de Aristóteles não considerar que a invectiva (e, conseqüentemente, a Comédia Antiga) seja a forma própria da comédia:

Quanto à comédia, tal orientação é evidente desde o início, pois nela o enredo é composto em função de fatos verossimilhantes, atribuindo-se nomes às personagens de modo arbitrário e não como os poetas iâmbicos, que se referem ao indivíduo particular. (*Po.*, 1451b11-15 Trad. Paulo Pinheiro)

Vale a pena citar aqui também o fragmento 189 do poeta cômico Antífanes:

Arte afortunada é a tragédia, em tudo! Para começar, o enredo é conhecido dos espectadores antes mesmo de se abrir a boca, de modo que ao poeta basta apenas recordar. Se falar “Édipo”, somente, tudo o mais eles sabem: o pai é Laio; a mãe, Jocasta; quem são as filhas e os filhos; o que sofrerá e o que fez. E se, por sua vez, disser “Alcmeon”, tudo as criancinhas já acabaram de recitar: que, tomado de loucura, matou a mãe, e que Adrasto, agastado, logo chegará e de novo partirá. E, depois, sempre que não têm mais nada a dizer e se exaurem inteiramente em suas peças, [os poetas trágicos], como quem pede água, erguem o *deus ex machina* e isso satisfaz os espectadores! Para nós, [poetas cômicos], não é assim, mas, ao contrário, tudo é preciso inventar: nomes novos, e, em seguida, a ação progressiva, a situação presente, o desfecho, a introdução. Caso omita uma dessas partes um Cretes ou um Fídon, ele é expulso pelas vaias, mas a Peleu ou Teucro tudo se permite fazer”. (ANTÍFANES *apud* DUARTE, 2008, p. 263)

●
●

Não se servindo de invectivas, a comédia deve, portanto, alcançar a desejada universalidade do enredo por meio da dramatização do cômico. Vejamos, então, do que se trata.

Drama ridículo

A dramatização do cômico, terceiro e último dos pontos supralistados, é certamente o mais importante para o nosso tema. Como é sabido, a comédia é uma espécie de arte dramática, uma vez que ela mimetiza ações e não se utiliza de narrações. Nesse sentido, o ponto de Aristóteles, como vimos, é o de que a forma mais própria da comédia é uma mimese de ações cômicas, e não de invectivas. Todo o problema, por conseguinte, passa a ser o de se descobrir o que seriam, para Aristóteles, essas ações cômicas.

Felizmente, um dos escassos trechos da *Poética* sobre a comédia versa justamente sobre o cômico, o mais próximo que temos de uma definição da parte do filósofo. “Cômico” aqui traduz *tò geloion*, que mais propriamente seria algo como “o ridículo” ou “o risível”, isto é, *aquilo de que se ri*; entretanto, dado que se trata do objeto próprio da mimese cômica, e sendo, ademais, um substantivo neutro, prefiro adotar a tradução por *cômico*.

Pois bem, e o que nos diz Aristóteles neste contexto da comédia? Primeiramente, ele afirma que a comédia é mimese dos *phaulotéron* (*Po.*, 1449a32), que seria algo como “dos mais baixos”, “dos mais inábeis” ou “dos mais vulgares”⁷. Curiosamente, há nesta afirmação de Aristóteles um “*hóspēr eípomen*”, isto é, um “como dissemos”, remetendo o leitor para algum trecho prévio da obra em que o filósofo teria falado da comédia nestes termos. O mais provável é que Aristóteles esteja se referindo à seguinte passagem:

Visto que aqueles que realizam a mimese mimetizam agentes, é necessário que estes sejam ou nobres ou vulgares (pois os caracteres quase sempre correspondem a esses únicos <tipos>, já que é pelo vício e pela virtude que se diferenciam todos os caracteres), e por certo ou melhores que nós, ou piores ou tais quais, assim como fazem os pintores: Polignoto, por um lado, retrata os melhores; Pauson, por outro, os piores do que nós e Dionísio, por sua vez, os semelhantes a nós. (*Po.*, 1448a1-6. Trad. Paulo Pinheiro. Trad. modificada)

7 Sobre o termo φαῦλος, Chaintraine (1968, pp. 1182-1183) nos diz que se tratava de um adjetivo que não era usado nem na poesia épica, nem na lírica, e que só surgiu em textos do século V a.C. em diante. Seu uso era bastante raro na tragédia, com exceção de Eurípides, e bastante usual tanto na prosa ática quanto na comédia. Portanto, era um termo corriqueiro, da linguagem habitual, pertencente à “*langue familière*”. Quando aplicado a coisas, o termo designa algo “simples, sem complicação, fácil (de fazer, obter), frugal (comida, modo de vida), barato (mercadoria)”, como também, pejorativamente, algo banal, comum, grosseiro, ruim, de má qualidade. Quando aplicado a seres humanos, o termo significa, na maior parte das vezes, um homem simples, sem afetação. Entretanto, num sentido menos usual, o adjetivo ganha conotações pejorativas, podendo significar, quanto ao aspecto físico, feio; quanto ao caráter, ruim, malicioso, vil; quanto à atividade e conduta, alguém incapaz, ineficaz, inábil, como também descuidado, leviano, preguiçoso; quanto à educação, comum, vulgar, grosseiro, iletrado, ignorante, rude, mal criado; e, quanto à condição social, humilde, pobre, simples, plebeu. Nos mais diversos contextos aristotélicos, pode-se encontrar uma parcela de todos estes sentidos para o termo; no entanto, no contexto da comédia, que é o que nos interessa, creio que há, sobretudo, uma mistura dos sentidos de inabilidade com o de vulgaridade, e, por conseguinte, procurarei traduzir sempre assim.

Ora, essa dicotomia entre o nobre e o vulgar — que, segundo Aristóteles, é *necessária* — é, evidentemente, uma referência à tragédia e à comédia, dado que a tragédia é mimese de ações nobres e a comédia, de vulgares. No entanto, há aí o problema de se interpretar a quê, exatamente, estes “tais como nós” fariam referência, mas uma tal investigação fugiria do nosso tema⁸.

Dado que o *phaûlos* abrange muitos sentidos, o próprio Aristóteles faz questão de especificar em que sentido uma ação ou caráter desse tipo se aplica à comédia: ela é, sim, mimese dos *phaulotéroi*, mas “não, contudo, conforme todo tipo de vício, uma vez que o cômico é uma parte do vergonhoso; pois o cômico é um tipo de erro e vergonha anódino e não destrutivo” (*Po.*, 1449a33-35. Trad. minha). Temos aqui tanto o que o cômico é, como também quais são as suas qualidades. Portanto, devemos nos debruçar sobre estes dois pontos.

Primeiramente, falemos acerca do que o cômico é: ele é “um tipo de erro e vergonha” (*hamártemá ti kai aîskhos*). Que o erro está relacionado com a própria estrutura do vício é sabido: o significado primário do verbo *hamartáno* é “errar o alvo”, e sabemos que Aristóteles se utiliza da metáfora da virtude como o alvo da ação, sendo o vício o errar o alvo, justamente. Nesse sentido, o erro cômico seria uma espécie de *falha moral*, mas uma que não é grave, pois se trata de um erro anódino e não destrutivo. Se for esse o caso, encontramos algo que distingue radicalmente a comédia da tragédia, pois Aristóteles compreende que a situação trágica por excelência se verifica quando se dá uma passagem da bem-aventurança para o infortúnio causada por um erro (*hamartía*), mas um erro que não ocorre por conta de algum vício nem por maldade (*Po.*, 1453a7-10). Ou seja, o erro trágico não se dá (ou não deveria se dar) a partir de uma falha de caráter; não é um caráter vicioso, propenso ao erro, que age de acordo com suas disposições habituais. Pelo contrário, a tragédia, em tese, mimetiza o *spoudaios*, o nobre, o exemplar da boa ação, da ação correta. O evento trágico ocorreria justamente quando alguém que julga bem as situações e sempre age de acordo com o que é certo, ainda assim *erra*, revelando, escancarando o poder do acaso e as limitações humanas de previsão ou de compreensão do todo que está em jogo em dada circunstância. O herói trágico erra o alvo não por costume ou por alguma fraqueza de caráter, e sim porque algo imprevisível desviou a trajetória de seu projétil bem mirado, ou porque algo moveu o alvo tendo o projétil já tendo sido lançado⁹.

Ora, mas se nesse caso a tragédia não serve como analogia para a comédia, ela ainda assim pode ajudar na sua compreensão enquanto *antítese*. Aventemos, pois, a hipótese de que o erro cômico é o exato oposto do erro trágico. Destarte, se o erro trágico não se dá nem por fraqueza moral nem por uma maldade, ter-se-ia então que o erro cômico se dá exatamente por esses fatores. “Maldade” aqui traduz *mokhthería*, termo que, num sentido moral, pode significar isso, como também “depravação” ou “perversão” (*EN.*, 1129b24), significados que parecem adequados nessa questão da tragédia. Todavia, se, conforme minha hipótese, pudermos aplicar este termo para caracterizar o erro cômico, teremos, então, que explorar sentidos mais profundos. Segundo Chantraine (1968, p. 716-717), *mokhthería* vem de *mókhthos*, que significa dor,

8 G. Else, por exemplo, defende que “ἡ καὶ τοιούτους” e “Διονύσιος δὲ ὁμοίους” são interpolações tardias acrescentadas ao texto (cf. ELSE, 1957, p. 81), posição pouco aceita entre os comentadores, pois tais expressões encontram-se em todos os manuscritos da *Poética* que chegaram até nós. A grande pista para se matar esta charada é a analogia com os pintores, como mostram as mais recentes investigações sobre este problema. Cf. BOUCHARD, 2020, pp. 88-110; MUNTEANU, 2020, pp. 145-164.

9 Diz Aristóteles na *Ética a Nicômaco* (V, 1134a 20 ss.) que há atos injustos *por acidente*, isto é, ações injustas, mas realizadas sem deliberação, e, portanto, sem decisão, sem *προαίρεσις*. Tais ações, por si só, não são indicativas, ou não denunciam, um *caráter* injusto, pois são erros feitos graças à ignorância ou às paixões, como a cólera, por exemplo. Nesse sentido, o herói trágico pode errar mesmo sem ter uma disposição para o vício. Para um trabalho detalhado sobre o erro trágico em Aristóteles, cf. NUSSBAUM, 2009.

penúria, sofrimento, esforço, dificuldade. Já segundo Liddell & Scott, *mokhthería* teria um sentido de “má condição”, em relação a coisas, e de “incompetência, incapacidade ou inabilidade”, quando qualifica pessoas. Ou seja, trata-se de um adjetivo que caracterizaria alguém que sofre para fazer algo, que se esforça e sofre, avançando cheio de dificuldade, para realizar alguma coisa.

Creio que é esse sentido de incompetência que melhor caracterizaria a ação do personagem cômico (talvez seja um sentido adequado até mesmo para a tragédia, uma vez que faria sentido dizer que *não é por incompetência* que o herói trágico erra). Uma pista que poderia servir de argumento para justificar isso seria a referência que Aristóteles fez ao *Margites*, de Homero, como o primeiro esboço de uma dramatização do cômico. Uma das pouquíssimas coisas que sabemos sobre esse poema nos foi preservada por Platão, que diz, no *Segundo Alcibíades* (147b3-4), que Margites era “conhecedor de muitas obras, mas conhecia todas elas pessimamente”. Ou seja, o personagem que, para Aristóteles, teria lançado as bases da dramatização cômica é o padroeiro dos incompetentes e estultos.

Nesse sentido, se por um lado o herói trágico seria alguém que está habituado a sempre acertar, e, por algum motivo que o transcende, erra, por outro lado, o “herói” cômico seria aquele que tenta acertar (onde esse “acerto” normalmente envolve uma vantagem própria, egoísta), porém é dotado de uma disposição de caráter tal que o impede de ter as habilidades necessárias para o sucesso, mas que continua tentando, se esforçando, aos trancos e barrancos, a acertar, e eventualmente consegue, de um jeito ou de outro. É esperado de alguém competente, hábil e capaz que acerte, mas vai contra a expectativa que alguém que é o exato oposto disso o faça, sendo, por isso, algo engraçado. Além disso, na perspectiva aristotélica, faz muito sentido considerar que ser incompetente assim é uma *vergonha*, que é feio, baixo, digno de alguém mal educado, ignorante etc.¹⁰

O outro ponto dessa comparação seria a falha moral, que não só complementa a questão da incompetência, como até mesmo a fundamenta. Sigo aqui a intuição de Valeria Cinaglia (2020, p. 165-181) de que a chave para se entender o erro cômico aristotélico é a sua noção de *akrasía*, embora a minha argumentação para o porquê disso seja distinta da dela. No Livro VII da *Ética a Nicômaco*, Aristóteles afirma: “são três as espécies de caracteres a ser evitadas: o vício, a incontinência (*akrasía*) e a bestialidade” (1145a16-17. Trad. minha). Seus opostos, segundo Aristóteles, são evidentes: a virtude, a continência (*enkráteia*) e a “divindade”, respectivamente. O par bestialidade/divindade é o mais extremo, e, por isso, raríssimo entre os seres humanos. Alguns bárbaros seriam bestiais para Aristóteles, e os heróis homéricos seriam como que divinos. Ao que tudo indica, este é precisamente o par de tipos humanos que não têm lugar no drama: a tragédia não pode apresentar personagens divinizados ou elevados ao extremo, pois desse modo seria impossível gerar compaixão ou piedade no público, pois isso depende de uma identificação; e a comédia não pode versar sobre personagens bestiais, pois eles, sendo de uma maldade extrema, são antes odiosos do que engraçados. Ademais, nem se pode falar propriamente de vício e virtude em relação a deuses e animais, pois estas categorias só fazem sentido para os humanos (*EN*, 1145a25-26).

Já o par *akrasía/enkráteia* parece ser o objeto privilegiado do drama. Tal como a virtude e o vício, a incontinência e a continência (ou o descontrole e o autocontrole, a fraqueza e a força moral, respectivamente) são também disposições que, embora não se confundam com a virtude e o vício, são deles muito próximos. Diria, em um linguajar moderno, que são *condições de possibilidade* da virtude e do vício, isto é, a *enkráteia* é a condição de possibilidade da virtude, e a *akrasía*, do vício. Mais especificamente, Aristóteles irá relacionar a *akrasía* com a *mokhthería* (*Ética a Nicômaco*, 1145b1), e ele dirá também que a *enkráteia* e a perseverança

10 Cf. *EN*, V, 1135b11 ss., onde Aristóteles afirma, explicitamente, que os *ἀμαρτήματα* são danos ou atos prejudiciais {βλάβαι} que são cometidos por ignorância {μετ’ ἀγνοίας}, podendo o princípio da ignorância residir no próprio agente ou ser causado por algo externo a ele.

(*kartería*) estão entre as coisas nobres e louváveis, e que a *akrasía* e a frouxidão (*malakía*) pertencem aos vulgares (*phaûlon*) e censuráveis¹¹. É essa associação explícita entre a *akrasía* e o *phaûlos* que é interessante para se pensar o cômico, e que creio ser a chave para se compreender o erro cômico.

Quem seria exatamente o incontinente? Seria aquele que, sabendo que se trata de uma ação vulgar (*eidòs hótí phaûla práttei*), age desse modo mesmo assim, por causa de algum afeto (*dià páthos*), ao passo que o continente, por sua vez, conhecendo a vulgaridade dos apetites (*eidòs hótí phaûlai hai epithymíai*), não cede às tentações e age conforme a razão (*dià tòn lógon*). Esse difícil autodomínio seria o início do caminho para a virtude, um primeiro passo necessário para se tornar virtuoso. O continente realiza boas ações agindo contra o prazer dos apetites, conforme os ditames da razão, mas essa boa ação não é, para ele, um fim em si mesmo ainda, e é isso que o distingue de alguém plenamente virtuoso. O continente age bem tendo como fim *se tornar* virtuoso e, quando essas boas ações se tornam um hábito e se cristalizam num bom caráter, aí sim ele alcança o fim almejado e passa a realizar boas ações como um fim em si mesmo. Já o incontinente, por sua vez, estaria claramente no caminho do vício, e Aristóteles dá a entender que esse seria o caso da maioria das pessoas. Ainda assim, uma vez que o incontinente, mesmo agindo errado, conhece o certo, há um reconhecimento unânime do valor das leis que visam o bem, e cria-se então na sociedade um sentido geral de pudor que atribui vergonha às ações más e aos vícios realizados em público. Todos podem então afirmar que o correto é agir de tal modo e que todos deveriam agir assim, por mais que poucos efetivamente o façam.

Com efeito, um homem decente, o *epieikés anér*, teria um senso de pudor suficiente para tentar manter as aparências em público, mostrando-se continente, e se deixando levar pelos apetites apenas em casa, escondido, sendo incontinente sem ninguém ver. Dito de outro modo: o nobre seria alguém que é verdadeiramente continente, pois é só graças à continência que alguém pode se tornar efetivamente virtuoso, e uma pessoa ordinária seria aquela que é incontinente, mas parece ser continente, ou tem vergonha de se mostrar incontinente em público¹². Nesse sentido, o personagem cômico seria aquele incontinente sem

11 Cf. *EN.*, VII, 1145b8-10.

12 Diz Aristóteles que, a respeito dos prazeres e sofrimentos relacionados aos sentidos do tato e do gosto, a disposição da maioria das pessoas encontra-se no espaço intermediário entre a frouxidão e a perseverança, mas tendendo sempre para o pior (cf. *EN.*, VII, 1150a9-16). Nesse mesmo contexto, Aristóteles fala de um tipo de *ἀκρασία* próprio dos que se deixam levar pela brincadeira, numa passagem em que o riso é tematizado explicitamente: “Assim, enquanto perseverar manifesta-se na ação de resistir, exercer autodomínio manifesta-se, por outro, na ação de perseverar. Quer dizer, resistir e perseverar são ações tão diferentes, quanto são diferentes não ser derrotado e obter vitória. Por este motivo, exercer autodomínio é preferível à ação de perseverar. O que mostra incapacidade de resistência naquelas situações em que até a maior parte é capaz de resistir é frouxo e lasso, pois também a lassidão é uma certa forma de frouxidão. (...) De modo semelhante se passa com as possibilidades de se ter autodomínio e não se ter autodomínio. Não é nada espantoso se alguém é derrotado por prazeres ou sofrimentos vigorosos e excessivos, é até perdoável se alguém lhes sucumbe depois de ter oferecido resistência. (...) [tal é o caso] dos que tentam reprimir o riso e acabam por explodir com uma gargalhada, como acontecia a Xenofonte. (...) Também parece que o que é do gênero brincalhão é devasso; mas, na verdade, ele é mais um frouxo. A brincadeira é uma forma de relaxamento, no caso de se tratar de um descanso. Ora, o do gênero brincalhão tende excessivamente para o descanso. Há a considerar ainda duas formas de falta de domínio, uma é por precipitação, a outra por fraqueza. Uns são os que, mesmo tendo chegado a uma decisão através de um processo de deliberação, não permaneceram fiéis ao resultado das suas deliberações, quando sucumbem à paixão; os outros são levados pela onda da paixão, sem sequer terem chegado a iniciar qualquer processo de deliberação. Alguns, na verdade, como os que antecipam as cócegas que alguém lhes vai fazer, e por isso deixam de senti-las, comportam-se relativamente às paixões como se estivessem já a perceber ou a ver de antemão o que lhes

vergonha, abertamente despuadorado, que age egoisticamente, conforme os seus desejos, sendo por isso a comédia uma mimese dos “mais vulgares do que nós”. Com isso, ficaria explicada também a capacidade da comédia de apontar o dedo para as hipocrisias cotidianas, pois ela revela, escancara, aquilo que a maioria das pessoas deseja fazer, mas tem vergonha de admitir, ou mesmo que chega a fazer, mas escondido, nunca às claras. Ademais, como nota Cinaglia (2020, p. 169), uma vez que o incontinente age errado *sabendo* o que é o certo, o personagem cômico tem condições de aprender com seus erros e modificar seu modo de agir, resolvendo seus problemas e garantindo, assim, um final feliz.

Como não se trata aqui da Comédia Antiga, que muitas vezes acusava diretamente alguns cidadãos notórios, ofendendo-os e insultando-os com invectivas, podendo destruir reputações, e sim da forma plena da comédia, que foca em tipos universais, não há nenhuma possibilidade de se causar um dano grave. Há uma certa dor numa possível (melhor dizendo, muito provável) identificação dos espectadores com as personagens cômicas, mas nada da ordem do destrutivo, não se mata ninguém aos olhos do público, e por isso Aristóteles qualifica o erro cômico como *ou phthartikón*. A outra qualificação oferecida por Aristóteles é a de que tal erro é *anódynon*. Normalmente se traduz este termo por “indolor” ou algo parecido, seguindo do mesmo modo a tradução da sequência do trecho da *Poética* sobre o cômico, que diz “tal como, por exemplo, a máscara cômica, que é feia e deformada, mas sem dor (áneu odýnes)” (*Po.*, 1449a35-37). De fato, *odýne* significa dor e sofrimento, e também ódio¹³, podendo se referir, portanto, tanto ao corpo quanto à alma. Todavia, o termo *anódynos*, tal como “anódino” em português, diz mais do que indolor ou inofensivo, diz também um *paliativo*, algo que mitiga a dor e o sofrimento, um alívio. Com efeito, é ao menos possível que Aristóteles esteja com isso sugerindo algum efeito catártico do riso, mas essa longa discussão foge dos nossos propósitos aqui¹⁴.

Conclusão

Em suma, podemos concluir dizendo que a comédia, em sua natureza própria numa perspectiva aristotélica, representaria ações de pessoas impulsivas, descontroladas, intemperantes, egoístas, que julgam as situações tendo em vista apenas o ganho a curto prazo, e nunca conforme a razão e o seu planejamento a longo prazo; pois a razão diz, por exemplo, que evitar tal prazer agora será de algum modo doloroso, mas uma dor ínfima, que trará consequências melhores no futuro, como a saúde, que é muito superior àquele prazer que se evitou, ao passo que a doença será uma dor enorme se comparada à dorzinha causada ao se ter evitado aquele prazer quando se teve desejo. O personagem cômico não pensa no futuro, ele quer desfrutar o presente, ele não troca o prazer certo e garantido do agora pela possibilidade de algo melhor no futuro. Melhor aproveitar a juventude

vai acontecer. Isto é, ao despertarem-se a si próprios antecipando a situação em que efetivamente poderão vir a encontrar-se, provocam assim a sua capacidade de calcular probabilidades e não se deixam dominar pelas paixões que sentem estar a chegar, seja a respeito do que pode vir a dar prazer, seja a respeito do que pode vir a trazer sofrimento” (*EN*, VII, 1150a32-1150b25. Tradução de António de Castro Caetano).

13 Curiosamente, o termo *odýne* relaciona-se com a raiz do nome de Odisseu. No Canto XIX da *Odisseia*, Autólico, o “lobo solitário”, avô de Odisseu e o “mais excelente dos ladrões” (vv. 395-6) — já que era filho de Hermes —, batiza assim o neto com a seguinte justificativa: “com o ódio {*ὄδυσσάμενος*} de muitos eu mesmo cheguei aqui, de varões e mulheres pela terra nutre-muitos; que seu nome epônimo seja Odisseu.” (“*πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὄδυσσάμενος τόδ’ ἰκάνω, ἀνδράσιν ἠδὲ γυναῖξιν ἀνὰ χθόνα πουλυβότειραν: τῷ δ’ Ὀδυσσεὺς ὄνομ’ ἔστω ἐπώνυμον.* *Od.*, XIX, vv. 407-409. Sobre uma análise da etimologia do nome do herói, cf. DIMOCK JR., 1956.

14 Que também a comédia realizaria uma catarse é atestado pelo neoplatônico Jámblico (*De Mysteriis*, I, 11), e sugerido pelo epicurista Filodemo (fragmentos 1 e 2), ambos citados por Trivigno (2020, pp. 68-69). Para uma argumentação acerca da catarse cômica em Aristóteles, cf. JANKO, 1984.



se embriagando de vinho e depois lidar na velhice com possíveis problemas de fígado do que viver uma vida sempre certinha e chata, saudável, mas previsível e tediosa. Até porque a tragédia mostra que mesmo quem faz tudo certo pode ainda assim terminar em desgraça, o futuro é sempre incerto e nada nunca é garantido para os mortais, já que a vida humana é regida pelo acaso e pela contingência. Melhor, então, aproveitar o máximo enquanto se pode — é esse o espírito cômico.

Contudo, agir desse modo, para Aristóteles, é algo típico dos animais. Ao passo que os animais são obrigados, por natureza, a viver num eterno presente, enquanto que os seres humanos teriam a capacidade única de projetar o futuro, e deveriam, portanto, agir de acordo com a sua “humanidade”. Nesse sentido, talvez seja possível especularmos uma analogia entre as mimeses dramáticas e as partes dos animais: a tragédia, mimese daquilo que é nobre e superior, estaria para o coração, que, para Aristóteles, julga e pondera; já a comédia seria a mimese do que é vulgar e inferior, ou seja, o estômago, os intestinos e os órgãos sexuais, associados aos apetites desenfreados, comida, bebida e sexo, como também à escatologia, as excrescências — isto é, tudo que é baixo, animalesco, impulsivo, sujo, obsceno etc. Lembrando sempre que o personagem cômico se aproxima da animalidade, mas sem nunca recair na bestialidade: o ridículo é justamente o conflito constante entre a nossa humanidade e a nossa animalidade, e a vitória de um destes aspectos acaba com a graça.

É, pois, lidando com a comédia que Aristóteles tratará da sua concepção de cômico. Pois o cômico é justamente aquilo que deve ser mimetizado pela comédia, é seu objeto próprio. Como vimos, Aristóteles também vai elencar um mal específico como sendo o propriamente ridículo: o cômico seria uma parte do vergonhoso em geral, um tipo de erro — exemplificada em nossa admoestação “está achando bonito ser feio?” dirigida a crianças levadas —, mas que não é grave ou destrutiva, é anódina. Sustentei que tal erro é uma falha moral de um agente inapto, incompetente, própria de quem tem problemas de autocontrole e continência; ou seja, o personagem cômico seria, de modo geral, aquele que sabe o que é o certo a se fazer em dada situação, mas age errado mesmo assim, por causa de uma fraqueza moral. Ora, olhando ao nosso redor, percebemos que a grande maioria das pessoas se enquadraria nesse papel, só que com um adendo: na vida real, cotidiana, há um verniz que tenta esconder, camuflar, essas fraquezas; agimos como um personagem cômico só às escondidas, por medo, justamente, de nos tornarmos ridículos aos olhos do público.

Creio que é isso que dá à comédia o caráter universal que Aristóteles tanto preza como requisito para se pensar a forma natural, perfeita e acabada, da comédia, o que a comédia deve ser por natureza, de acordo com o modelo biológico do pensamento aristotélico. Isso exclui a Comédia Antiga, como vimos, uma vez que ela recorria a invectivas que zombavam de figuras históricas, logo, particulares.

Dado que todo o mundo é capaz de se reconhecer e se identificar com essas personagens cômicas em tais situações, a comédia representaria aquilo que gostaríamos de fazer às claras, livres da tirania do pudor, e o prazer do tácito reconhecimento disso é expressado por meio do riso.

Esse desejo de “sem-vergonhice”, essa satisfação em se contemplar alguém livre das amarras do pudor, despreocupado com o julgamento do público, fazendo apenas o que se quer, o que propicia a realização dos seus desejos imediatos, seria, no fundo, um desejo de abraçar o nosso lado animal, ou, ao menos, uma lembrança de que também somos, no fundo, baixos, impulsivos, egoístas, mesquinhos, e que, portanto, não deveríamos ser tão arrogantes, nem condenar tão rapidamente as falhas morais que vemos nos outros. Essencialmente, portanto, o cômico aristotélico seria tal conflito e reconciliação com a nossa animalidade, fortalecendo ainda mais a hipótese de que Aristóteles pensa a comédia, bem como toda arte poética em geral, “biologicamente”, naturalisticamente.

Referências bibliográficas



ARISTÓTELES. 1938. *Categories. On Interpretation. Prior Analytics*. Trad. H. P. Cooke and Hugh Tredennick. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1984. *Complete works of Aristotle, The*. Edited by Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press.

_____. 2012. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34.

_____. 2017. *Ética a Nicômaco*. Trad. Antônio de Castro Caeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense.

_____. 2009. *Física: Livros I e II*. Trad. Lucas Angioni. São Paulo: Ed. UNICAMP.

_____. 1943. *Generation of animals*. Trad. A. L. Peck. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 2018. *História dos animais*. 2 vols. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2014. *Oeuvres Completes*. Trad. Pierre Pellegrin. Paris: Flammarion.

_____. 1957. *On the Soul. Parva Naturalia. On Breath*. Trad. W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 2002. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola.

_____. 2000. *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*. Trad. Elvira Jiménez Sánchez-Escariche. Madrid: Gredos.

_____. 1961. *Parts of Animals; Movement of Animals; Progression of Animals*. Trad. A. L. Peck and E. S. Forster. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1989. *Physics*. 2 vols. Trad. P. H. Wicksteed and F. M. Cornford. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 2015. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34.

_____. 1986. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____. 1995. *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1994. *Reproducción de los animales*. Trad. Ester Sánchez. Madrid: Gredos.

_____. 2018. *Sobre a Arte Poética*. Trad. Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica.

BOUCHARD, E. 2020. *Painting as an aesthetic paradigm*. In: DESTRÉE, P; HEATH, M.; MUNTEANU, D. (Org.). *The Poetics in its Aristotelian Context*. London: Routledge.

CAPRA, A. 2020. *Poetry and biology: the anatomy of tragedy*. In: DESTRÉE, P; HEATH, M.; MUNTEANU, D. (Org.). *The Poetics in its Aristotelian Context*. London: Routledge,

CHANTRAINE, P. 1968. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck,

- CINAGLIA, V. 2020. *The ethical context of Poetics 5: comic error and lack of self-control*. In: DESTRÉE, P; HEATH, M.; MUNTEANU, D. (Org.). *The Poetics in its Aristotelian Context*. London: Routledge.
- DEMETRIUS. 1995. *On Style (De elocutione)*. Trad. Doreen Innes. Cambridge: Harvard University Press.
- DIMOCK JR., G. E. 1956. The name of Odysseus. *The Hudson Review*, vol. 9, nº. 1, p. 52-70.
- DUARTE, A. S. Dois fragmentos cômicos sobre a tragédia. *Letras Clássicas*, n. 12, p. 263-266, 2008.
- ELSE, G. 1957. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press.
- HEATH, M. 2013. *Ancient Philosophical Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOMERO. 2014. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify.
- JANKO, R. 1984. *Aristotle on Comedy: Towards a reconstruction of Poetics II*. London: Duckworth.
- MALTA, A. 2006. *Selvagem Perdição, A: Erro e ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus.
- MUNTEANU, D. 2020. *Varieties of characters: the better, the worse and the like*. In: DESTRÉE, P; HEATH, M.; MUNTEANU, D. (Org.). *The Poetics in its Aristotelian Context*. London: Routledge.
- NUSSBAUM, M. 2009. *A fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes.
- PLATÃO. 2015. *Primeiro Alcibiades. Segundo Alcibiades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA.
- PLUTARCO. 2017. *Epítome da Comparação entre Aristófanes e Menandro*. Trad. Ana Maria César Pompeu, Maria de Fátima Sousa e Silva e Maria Aparecida de Oliveira Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- _____. 1969. *Moralia*, vol. VIII: *Table-talk (Quaestiones Convivales)*. Trad. H. B. Hoffleit. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1967. *Lives of Theseus and Romulus*. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge: Harvard University Press.
- TRIVIGNO, F. 2020. *Was phthonos a comedic emotion for Aristotle? On the pleasure and moral psychology of laughter*. In: DESTRÉE, P; HEATH, M.; MUNTEANU, D. (Org.). *The Poetics in its Aristotelian Context*. London: Routledge.