



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas

Departamento de Filosofia

OTÁVIO HENRIQUE SOUSA CORREIA

A MENTIRA HOMÉRICA EM FACE DA POÉTICA DE ARISTÓTELES

BRASÍLIA

2023

OTÁVIO HENRIQUE SOUSA CORREIA

A MENTIRA HOMÉRICA EM FACE DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

A transfiguração do universal e a mentira como um recurso estético

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Wolf.

BRASÍLIA

2023

SUMÁRIO

Introdução	1
Cap.1 Poética	2
I- Mimesis é imitar a natureza?.....	2
II- Mythos(Μύθος), ethos(ἦθος), peripécia(Περιπέτεια) e reconhecimento(ἀναγνώρισις) ..	8
III- Pensamento(διάνοια) e discurso(λόγος)	18
IV - O poeta e o historiador.....	22
Cap.2 Odisseia	26
I- O herói politrópico e sua fama.....	26
II- O verossímil e o possível	30
Cap.3 Conclusão	34

Resumo: O trabalho pretende expor os elementos que fundamentam esteticamente a *Odisseia* frente a análise do gênero épico feita por Aristóteles na *Poética*. Sob a ótica de Aristóteles, a narrativa da poesia épica se estrutura com base no conceito de mimesis (μίμησις), todavia, o conceito está intrinsecamente ligado ao conceito de universal. Reconhecendo esse fator, resta-nos colocar o sistema conceitual de Aristóteles de frente com a *Odisseia* e investigar suas possíveis incongruências frente ao discurso (λόγος) que rege a obra de Homero, o pseudos (ψευδος).

Palavras-chave: Aristóteles, Poética, mimesis, Homero, Odisseia.

Introdução

O presente trabalho pretende colocar o sistema conceitual e a tese acerca dos modos de concepção do enredo (Μύθος) na *Poética* frente a uma análise estética da *Odisseia*. Seguindo uma via parcialmente distinta do que Aristóteles propõe como meio para reconhecimento das engrenagens da poesia épica, podemos identificar que o projeto estético homérico tem o seu discurso construído em torno do artificial/falso (ψευδος), os efeitos desse discurso acabam por se chocar com a necessidade de verossimilhança e de possibilidade das narrativas defendida por Aristóteles.

No contexto de Odisseu, o falso/artificial encontra-se diretamente ligado à sobrevivência. Todavia, sobreviver é apenas o necessário para que não se caia no esquecimento. O modo pelo qual Odisseu enfrenta as adversidades revela o seu dote, esse talento se dá em como conta histórias para sobreviver, histórias que no fundo são truques. Quando Homero torna Odisseu narrador de sua própria saga na corte dos Feácios, identificamos o momento em que a poesia canta a si própria, e os efeitos dessa autorreferencialidade revelam a verdadeira dimensão do discurso (λόγος) homérico pautado pelo artificial/falso.

Antes de expor os principais detalhes na corte dos Feácios que apontam para esse diagnóstico, é bom esclarecer o panorama estético por trás do fabular/contar histórias com base na proposta de Aristóteles. Analisar a *Odisseia* é tratar da poesia enquanto narrativa. Com a *Poética* Aristóteles pretendia dar os pontapés iniciais nesse debate, e nesse sentido, a palavra mythos (Μύθος) pode ser entendida como: narração, fabulação ou enredo. A principal questão a ser tratada na obra é a seguinte: quais os princípios básicos que compõem a construção de uma narrativa de qualidade? Na *Poética*, isso é pensando isso sob a ótica dos estilos empregados na tragédia e poesia épica. Neste trabalho, o que está em questão é a adequação do tratamento à poesia épica frente ao que Homero faz na *Odisseia*.

1. Poética

I. Mimesis é imitar a natureza?

Na *Poética*, Aristóteles se vale de um sistema conceitual cujo principal conceito é a mimesis (μίμησις). Comumente traduzida por imitação, o papel da mimesis na *Poética* tem uma funcionalidade mais complexa que o significado de imitação como cópia ou reprodução de algo

pode transmitir. É necessário compreender que a mimesis não funciona como um conceito singular e literal. Para dar conta da sofisticação da proposta de Aristóteles é necessário entender todas as vias em que o conceito de mimesis opera dentro das artes miméticas: artista, público, objeto mimético e realidade.

Quando tratamos daquilo que normalmente se é apreendido da obra aristotélica, não é incomum se deparar com o slogan neoclássico de que a mimesis é a imitação da natureza. O problema dessa colocação canônica é que em nenhum momento da obra é possível encontrá-la feita dessa exata maneira por Aristóteles, a origem dessa noção muito provavelmente se apoia no livro II da *Física*, onde há a seguinte colocação de Aristóteles: “εἰ δὲ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν” [Phys 2.2 194a, 21-22] que pode ser traduzido como a “e se a arte (τέχνη) imita(μιμεῖται) a natureza (φύσιν)”.

É necessário então contextualizar o que está sendo colocado em discussão nesse trecho para entender de maneira mais ampla o que leva Aristóteles a declarar que a arte imita a natureza. Sabendo que a dança, música, pintura, poesia e teatro são apenas uma classe dentro de um conjunto de atividades que chamamos de *techné* (τέχνη), então para interpretar corretamente essa colocação da *Física* há a necessidade de incluir também os trabalhos executados pelos artesãos, estrategistas de guerra, médicos, navegadores marítimos, cozinheiros e arquitetos.

Para Aristóteles o princípio que rege a *techné* é a maneira como o homem impõe forma à matéria tendo em vista um propósito, os produtos da *techné* seguem convenções que dizem respeito a como esse propósito será alcançado. O debate presente no livro II da *Física* parte da consideração de que certas coisas existem por natureza, já outras existem por causalidade externa. Uma espada jamais poderia existir por si só na natureza, nem tampouco transforma-se sozinha em algo diferente¹, o material do qual ela é feita (e que podemos chamar, em certo sentido, de substância) é um componente encontrado sempre em estado bruto na natureza, a existência dessa espada está obrigatoriamente atrelada a uma causa distinta de si mesma: o momento em que o ferro (ou bronze) foi aquecido e teve sua forma alterada durante a forja².

Voltando, então, o olhar para a questão da finalidade, os atributos que tornam a espada uma arma letal e eficaz no combate corpo-a-corpo se alinham a princípios físicos que devem ser conhecidos pelo ferreiro, determinados segundo a ação de cortar e perfurar. Temos, por

¹ “A bed, by contrast, or a cloak, or anything else of that kind (*genos*), insofar as each such predicate applies to it - that is, to the extent that it is a product of craft - has no innate impulse to change.” [Phys. 2.1 192b1, 16-18, tradução de C. D. C. Reeve, 2018. Todas as traduções em inglês serão feitas a partir desta edição]

² “a statue has both the craft of sculpture and the bronze as cause” [Phys. 2.2 195a1, 5]

exemplo, o princípio físico da alavanca, uma espada eficiente não poderá ser excessivamente longa pois isso dificultaria sua manipulação, e também para que realize cortes precisos o fio de sua lâmina deve estar perfeitamente alinhado e o gume estreitado a fim de que se crie uma finíssima superfície de contato capaz de rasgar com o atrito.

Há ocasiões em que certos produtos da *techné* demonstram grande semelhança com aparatos e dispositivos encontrados na natureza, um exemplo que carrega em seu nome (em português) justamente aquilo que copia da natureza é o acessório utilizado por mergulhadores conhecido como pé-de-pato. Tendo em mente esse objeto, podemos percorrer o mesmo caminho do exemplo anterior a fim de esclarecer a relação existente entre funcionalidade e finalidade, o objetivo desse acessório é facilitar o nado do ser humano (finalidade) através do aumento da área de contato com a água (funcionalidade), isso nos dá o primeiro indício de que a questão sobre a arte imitar a natureza não se restringe somente a uma mera cópia visual da natureza.

Mas considerando que a pata de um pato é algo que é encontrado na natureza de tal maneira que segue um princípio semelhante ao do acessório, é cabível agora direcionar o olhar para as coisas que existem por natureza. A natureza para Aristóteles pode ser entendida como a junção de forma e matéria. Em *Física* II.8, Aristóteles demonstra a tese de que a natureza está entre as causas que existem pelo propósito de algo e também em que medida a necessidade se faz presente nas coisas naturais³. Sobre a necessidade e o propósito Aristóteles nos fornece um bom exemplo usando a chuva e a semente, se apoiando nos conceitos mais básicos de meteorologia, o que irá causar precipitação da chuva decorrerá das mudanças na temperatura, pressão atmosférica e umidade, sendo estes então os critérios para que o fenômeno ocorra é notório que isso não tem relação alguma com o fato da semente estar no solo.

Não é pelo fato de a semente estar no chão que a chuva irá acontecer, pois a chuva acontece por necessidade própria, mas quase toda vez que ela acontecer a semente no solo germinará e a sua causa será a água, desse modo o que se tem é que a germinação só pode ocorrer por coincidência e que esse é o modo que a necessidade está presente na semente e na chuva. Mesmo que nessa ocasião a natureza não tenha operado da maneira mais adequada se colocada diante da tese de que ela está entre um conjunto de causas com propósito de algo, Aristóteles fornece um exemplo que nos dá outra perspectiva sobre esse aspecto, que é o da arcada dentária do homem, ela aparentemente apenas veio a ser como é por coincidência, mas

³ “We must first state, then, why nature is among the causes that are for the sake of something, and then what way necessity is present in natural things” [*Phys.* 2.8 198b 9-10]

desempenha uma função de maneira eficiente (mastigar), dado o posicionamento e o formato dos dentes que se dispõe adequadamente segundo os propósitos de cortar (incisivos e caninos) e triturar (pré-molares e molares).

Se o exemplo da arcada dentária aponta para a execução de um objetivo da maneira ideal e contém um propósito/finalidade que depende da forma, podemos aplicar a mesma linha de raciocínio para a barbatana de um peixe e outras coisas da natureza onde podemos enxergar a finalidade sem que o homem tenha interferido na forma. A verdade é que tanto a barbatana quanto os dentes não vêm a ser por acaso/coincidência, do mesmo modo que a ocorrência do calor no verão não é uma coincidência, todo esse grupo de coisas da natureza que não se dão ao acaso e que detém determinada finalidade nos fornecem indícios de que a natureza está sim entre o conjunto de causas que existem em vista do propósito de algo.

Para Aristóteles se uma casa viesse a ser por natureza e não por *techné*, simplesmente encontraríamos casas na natureza do mesmo modo que encontramos teias de aranha nas florestas (que são feitas pelo animal em vista de um propósito), portanto, cabe uma inversão lógica dessa proposição onde podemos pensar que se os produtos da *techné* viessem a ser por natureza e não por *techné*, os produtos da *techné* viriam a ser por natureza e ainda sim manteriam o aspecto da finalidade/propósito./ Tudo isso tem o objetivo reforçar a tese do propósito/finalidade como elemento constituinte tanto da *techné* e quanto da natureza.

Os produtos da *techné* podem até copiar determinados elementos presentes na natureza, todavia segundo Aristóteles, a *techné* é capaz até de completar aquilo que a natureza é incapaz de finalizar⁴, isso provavelmente aponta para o potencial daquele que altera a forma aperfeiçoando a matéria em vista de um propósito. Relembrando o caminho percorrido acerca das convenções e finalidades dos produtos através da *techné* (espada e pé-de-pato) e colocando-os diante dos modos em que as coisas na natureza vêm a ser em vista de um propósito (a arcada dentária e a teia de aranha), o que podemos concluir é que o trabalho realizado pela *techné* (τέχνη) segue padrões análogos aos da natureza ou que a *techné* ocorre em acordo com a natureza.

A noção de que a *techné* segue padrões análogos aos da natureza é o que realmente está em jogo dentro desses trechos da Física, pois o objetivo é demonstrar onde está a finalidade e como ela existe no mundo. Estar em acordo com a natureza diz respeito a como o conhecimento que fundamenta as convenções dos diversos campos da *techné* se constroem com base nos princípios da natureza, então quando Aristóteles diz que a *techné* imita a natureza ele se refere

⁴ "In general, though, craft in some cases completes the things that nature is incapable of bringing to completion, while in others it imitates nature" [*Phys.* 2.8 199a1, 15-17]

ao modo em que a *techné* produz a união de forma e matéria de maneira análoga aos entes físicos.

Outro fator que não colabora com o entendimento de que a arte meramente copia a natureza (φύσιν) é o fato que a natureza não é algo estático e externo aos seres, sendo ela então o princípio e causa do movimento e repouso, copiá-la em sua totalidade é impossível, ainda mais se tratando de algo que é causado pelo homem e seu conhecimento como é a *techné*. Tudo isso implica que a utilização do verbo *mimeomai* na *Física* não tem a mesma funcionalidade que o conceito de mimesis (μίμησις) presente na *Poética*, tratando dos méritos estéticos inerente às artes miméticas o conceito de mimesis(μίμησις) leva em consideração outros fatores.

Focando a discussão agora nas artes miméticas a fim de entender o funcionamento do conceito mimesis na *Poética* à luz de tudo que foi dito, sabendo que as artes miméticas também seguem convenções constituídas com base numa finalidade a ser alcançada, se comparamos os propósitos de uma pintura ou uma poesia com o propósito de uma espada, iremos nos deparar com o fato de que as finalidades do poema e da pintura só podem ser apreendidas através do entendimento daqueles que os apreciam, enquanto o propósito da espada se materializa em cada corte ou perfuração sem a necessidade de compreensão de imagens inteligíveis por parte daquele que maneja a arma ou aquele que vê alguém a manejá-la.

Para Aristóteles as artes miméticas se apoiam no emprego de mídias perceptíveis (ritmos, palavras, cores e sons), isso indica que de certo modo o conceito está ligado ao aspecto sensorial, o que irá diferenciar uma arte mimética da outra dependerá dos meios em que a mimesis é realizada, ou pelos diferentes objetos que podem ser mimetizados, ou pelos diferentes modos de mimesis⁵. No canto, por exemplo, a mimesis é realizada por meio da voz, do ritmo, da palavra e da melodia, a utilização dos meios variam conforme as artes miméticas, podendo ocorrer a prevalência de um meio sobre os outros, como na dança onde alguns meios coincidem mas o ritmo figura como o meio principal. Na dança é possível enxergar o rompimento da fronteira existente entre a música e as artes visuais, dado o uso de coreografias que são absorvidas visualmente pelo espectador com base naquilo que Aristóteles considerava uma espécie de tradução dos ritmos em movimento.

Reconhecendo essa capacidade da mimesis na dança de conseguir representar ações, afecções e caracteres pelo movimento alinhado ao ritmo, é possível começar a entender de que

⁵ “Diferem entre si de três maneiras, ou por realizar a mímese em meios diferentes, ou por realizar a mímese de coisas diferentes, ou por realizá-la diferentemente, isto é, não do mesmo modo.” [*Poet.* 1447a, 15-17]

modo as imagens inteligíveis ficam evidentes para aqueles que apreciam uma arte mimética, é notório que a coreografia aponta para algo além do mero movimento, o objetivo é induzir o espectador a imersão dentro de um cenário hipotético e com isso a possibilitar a concretização da finalidade dessa arte mimética. Se voltarmos o olhar para o teatro e a pintura, podemos captar com mais facilidade o fato de que a mimesis se dá através da criação de universos hipotéticos, e é evidente que para fundamentar a construção desses mundos possíveis a base de tudo será o mundo real em que vivemos, pois é assim que se dá ao espectador os objetos identificáveis que ligam o hipotético à experiência pessoal, possibilitando então a imersão, mas isso não se resume a uma imitação da natureza.

A questão do universo hipotético/possível e os modos em como ele se relaciona com o imaginário do artista é um mérito que voltará ao trabalho mais adiante quando outros termos relacionados a mimesis forem explicados e adentrarmos na *Odisseia* de Homero. O foco agora é responder a pergunta presente nesse primeiro tópico do trabalho acerca do slogan neoclássico: a mimesis é realmente imitação da natureza? Com tudo que foi demonstrado até aqui, temos pontos suficientes para entender que essa noção não dá conta de explicar o funcionamento de mimesis, abrindo margem para conclusões equivocadas. Resumir o funcionamento do conceito de tal modo acaba por desconsiderar os pontos tratados na *Física* acerca dos padrões análogos à natureza na *techné* e as múltiplas vias que a mimesis se relaciona dentro das artes miméticas (os meios e os modos, o criador, a construção de sentido e os espectadores).

Assumir que as artes miméticas têm uma finalidade implica no fato que o artista produz sua obra com um objetivo, o objetivo da tragédia grega, por exemplo, é o de causar na audiência os sentimentos de temor e piedade, e tal ocorrência é denominada catarse (κάθαρσις). Para causar esse efeito na audiência aquele que constrói o enredo (Μύθος) deve estruturar as ações de tal modo que leve a audiência a quebrar a barreira existente entre o que é representado e a realidade, possibilitando desse modo a ativação de sentimentos e emoções, o caminho que o autor deve percorrer e os fatores a serem considerados para atingir esse objetivo serão trabalhados mais adiante.

Para ir ainda mais contra a noção de que a mimesis é apenas imitação da natureza é importante observar que o aspecto sensorial do conceito de mimesis revela também ter uma dimensão psicológica, é pelo reconhecimento/entendimento dos espectadores que se tem a possibilidade de sentir prazer, dor e também de aprender algo através da apreciação do objeto

mimético⁶, temos então três elementos que estão interligados quando tratamos da apreensão do objeto mimético pela audiência: o prazer, o entendimento e a emoção.

Podemos visualizar então que a mimesis é dotada de certo caráter indexical, onde mesmo que se tenha a proposta da criação de um universo possível, o aspecto sensorial indica a necessidade de se conseguir apontar para as coisas que existem, reconhecê-las e articular novas possibilidades de sentido e entendimento. O foco deste trabalho é direcionado para a poesia, ao tratar do poeta deve-se estar ciente que a criação de universos hipotéticos neste campo está associado ao uso da linguagem, para entender melhor as particularidades da poesia épica é necessário esclarecer determinados termos relacionados ao enredo (Μύθος).

II- Mythos (Μύθος), ethos (ἦθος), peripécia (Περιπέτεια) e reconhecimento (ἀναγνώρισις)

Para entender como a atividade poética existe através da mimesis, o primeiro termo a que devemos dedicar nossa atenção é o já mencionado mythos (Μύθος), traduzido comumente como enredo, podendo também ser entendido como fábula ou até mesmo narração. Aristóteles entende o enredo como “o princípio e como a alma da tragédia” (1450a38). Outro termo que está associado ao enredo (Μύθος) e tem sua primeira aparição no capítulo 1 da *Poética* é a ação (πρᾶξις), justamente no trecho já mencionado acerca dos meios da mimesis na dança⁷. O problema desse trecho é que ele não dá margem suficiente para concluir de maneira concreta o que é ação e a sua relação com enredo, muito certamente a ausência de uma explicação direta do que é ação na *Poética* tem como base o objetivo de manter o foco estético da obra, tratando mais do aspecto representacional da ação do que da ação propriamente dita (o que adentraria em méritos éticos).

Mesmo que o foco da obra seja o aspecto representacional da ação, o lado ético da ação que é representado não deixa de ser um fator determinante para a realização do propósito/finalidade do gênero trágico. Dada essa dimensão ética dentro do enredo, o conceito de caráter (ἦθος) aparece com a intenção possibilitar a qualificação daquele que é responsável

⁶ “Por isso comprazem-se olhando as imagens, porque ocorre que, ao contemplá-las, aprendem e montam raciocínios do que é cada coisa, por exemplo, este é aquele, visto que se é o caso de não terem olhado o objeto de antemão, não é a mímese realizada que provocará prazer, mas a execução da obra, ou o colorido, ou outra causa de tal tipo” [*Poet.* 1448b, 15-17]

⁷ “[...]enquanto a arte dos dançarinos imita por meio do ritmo mesmo, separado da melodia (pois eles, de fato, dando forma figurada aos ritmos, mimetizam caráter, afecções e ações)” [*Poet.* 1447a 26-30]

pela ação, isto é, o personagem. O trecho da *Poética* a seguir esclarece a relação entre o enredo e ação e fornecem considerações importantes para compreender o que é caráter (ἦθος):

“Uma vez que a mimese é mimese de uma ação, e essa é realizada por personagens que agem, os quais necessariamente são qualificados segundo o caráter e o pensamento (pois por meio deles qualificamos também as ações – por natureza duas são as causas das ações: pensamento e caráter – e segundo as ações todos são bem sucedidos ou mal sucedidos), e enredo é a mimese da ação (pois a isto, o arranjo das ações, denomino enredo), ao passo que caráter denomino aquilo segundo o que atribuímos certas qualificações àqueles que agem”(1449b30-40; 1450a 1-7)

Primeiramente é necessário direcionar a atenção para a definição de enredo enquanto mimese da ação, com esse trecho da *Poética* é possível confirmar que o trabalho do poeta é arranjar ações. Estruturar enredos é dispor ações dentro de uma linha do tempo⁸, sendo estas ações executadas por pessoas que agem (*práttontas*)⁹, quando se trata de presenciar a execução de uma peça trágica a mimesis não se dá pela narração, mas sim pelo personagem que executa as ações em cena¹⁰, os meios da mimesis do personagem que é interpretado são o espetáculo(ὄψις), o canto(μελοποιία) e a elocução(λέξις)¹¹. Através das ações dos personagens podemos concluir o que compõe o caráter de cada um, tendo que cada personagem é responsável pelos seus atos, o caráter possibilita a diferenciação de um personagem para outro para além dos nomes que carregam.

Aristóteles considera que seja possível compor um enredo trágico onde não existam caracteres¹², o que se pode concluir disso é que a ação é indispensável para a existência do enredo trágico e que o caráter (ἦθος) é um conceito secundário a ação¹³. Mas mesmo que o caráter seja dispensável é necessário prosseguir analisando-o a fim de que se esclareça em que medida o

⁸ A ação(πρᾶξις) não opera como um conceito independente, está sempre ligada ao *mythos* (Μῦθος). A práxis segue o mesmo princípio do enredo, todo enredo tem início meio e fim, assim como a ação que se constrói concomitante a ele.

⁹ Conforme a nota de rodapé número 67 da tradução da *Poética* de Fernando Gazoni: “‘pessoas que agem’ é a perífrase em português do participio presente grego *práttontas*” (GAZONI, 2006, p.35)

¹⁰ “mimese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração” [*Poet.* 1449b, 24-26]

¹¹ “Uma vez que são personagens agindo que realizam a mimese, primeiro uma parte da tragédia será necessariamente o arranjo do espetáculo; em seguida, o canto e a elocução, pois é com esses meios que os personagens realizam a mimese” [*Poet.* 1449b, 30-33]

¹² “Além disso, sem ação não se faria uma tragédia, mas sem caráter, sim.” [*Poet.* 1450a 24-25]

¹³ “O enredo é, então, o princípio e como que a alma da tragédia, enquanto os caracteres vêm em segundo lugar.” [*Poet.* 1450b, 1-2]

caráter pode contribuir com a finalidade do gênero trágico de causar a catarse. No capítulo 6 da *Poética* Aristóteles diz que “A tragédia é a mimese de uma ação em que a virtude está implicada” (ARISTÓTELES, 2006, 1449b, 24-25). Essa frase confirma junto com o trecho acima que o objeto mimético da tragédia é ação, todavia, não se trata apenas de qualquer ação, mas sim de uma ação que é moralmente relevante.

Se as ações devem ser moralmente relevantes, então os personagens podem e devem ser julgados sob a lente do virtuoso (σπουδαίους) e o vulgar (φάυλους)¹⁴, sobre o virtuoso e o vulgar é necessário lembrar o que Aristóteles compreende por virtude. Se seguirmos a linha onde se entende que a regra da virtude é o meio termo existente entre a carência e o excesso, então toda ação que pode ser julgada como virtuosa deveria apenas se constituir sob a premissa do meio termo. Uma tragédia em que todas as ações virtuosas são pautadas pelo meio termo pode apenas ser uma tragédia rasa, mesmo que de um modo geral o objetivo da tragédia seja o meio termo, é comum que determinadas ações que são classificadas como virtuosas fujam do parâmetro do meio termo justamente com o objetivo de dar profundidade ao enredo.

Outra questão importante a ser sinalizada a sobre o caráter é que as qualificações dadas ao personagem não determinam que absolutamente todas as ações executadas por ele estejam sempre em acordo com o seu caráter. Pensando em um personagem trágico cujo caráter seja majoritariamente definido por uma qualificação alinhada ao virtuoso, como por exemplo, corajoso, justo ou até mesmo sábio, é pertinente aos objetivos da tragédia que esse personagem possa desviar de seu hábito e assim cometer um ato que possa ser qualificado vulgar, como ser covarde, injusto e tolo. Importante lembrar que na literatura grega clássica ainda não há espaço para pensar a dinâmica das ações e do caráter através de uma psicologização do personagem como é feito na literatura contemporânea: segundo a teoria aristotélica, as ações alinhadas às motivações por si só já dão conta de revelar o suficiente sobre as intenções do personagem.

De acordo com a teoria aristotélica, não há espaço para ações desprovidas de intenção (προαίρεσις), intenções podem ser más ou boas, mesmo que no final a ação do personagem resulte em algo diferente daquilo que ele realmente intenciona com o seu ato, a intenção inicial junto dos resultados inesperados são fatores determinantes para a compreensão do enredo, e com isso a concretização do propósito da tragédia. É através da análise das motivações e as

¹⁴ “Uma vez que aqueles que realizam a mimese realizam a mimese de pessoas que agem, e essas forçosamente são virtuosas ou viciosas (pois o caráter quase sempre segue apenas estes registros: pois todos se diferenciam quanto ao caráter pelo vício e pela virtude), ou melhores que nós, ou piores[...]” (1448a, 1-5)

consequências das ações dos personagens que podemos entender mais profundamente o caráter e a razão de suas atitudes resultarem em felicidade (εὐδαιμονία) ou infelicidade(κακοδαιμονία).

Aristóteles entende que o foco do gênero trágico é a mimetização personagens de caráter elevado (melhores que nós), enquanto a comédia se encarrega da mimetização de personagens de caráter inferior (piores que nós)¹⁵. Voltando a pensar então em um personagem que podemos julgar como detentor de um caráter elevado, isto é, cujas intenções por trás de suas ações almejam a virtude de uma maneira geral, um exemplo que se encaixa nessa descrição é o personagem Édipo de Sófocles¹⁶. Observando superficialmente o enredo da obra de *Édipo Rei*, se adotarmos como base apenas a perspectiva de Édipo, é notório que todas as suas ações não parecem visar de maneira alguma o vulgar(φάυλους), mas essa aparência dentro da perspectiva do personagem só é verdade até o ponto em que Édipo desconhece que a maldição dos deuses que sela seu destino à desgraça.

Voltando o olhar para as intenções de Édipo e o resultado de suas ações, a catarse nessa obra só é possível graças à audiência que está ciente da sua maldição e testemunha a ascensão meteórica do personagem. Ter ciência do desconhecimento do personagem sobre a profecia estabelece que não haverá meio de impedir que o personagem concretize a maldição através de suas ações, dado que não há oportunidades claras para o personagem tomar conhecimento da maldição antes dela ser consumada, pois o único momento no enredo em que ela é revelada se dá em seu nascimento, uma etapa da vida onde não se tem capacidade de captar os acontecimentos à sua volta. Tudo isso antecede o momento em que se atinge o ponto crítico do enredo onde as suas ações que pareciam virtuosas e lhe concediam o *status* de nobreza se revelam como as ações mais vulgares e pecaminosas.

O que se segue desse ponto crítico do enredo é que por não conseguir aceitar as consequências de suas ações, o personagem toma a decisão extrema de se autoflagelar, tirando de si mesmo o sentido que lhe permitia ver a consequência dos seus atos. É nesse momento que uma forte carga emocional recai sobre a audiência permitindo que esta se compadeça e tenha piedade do personagem. É importante notar que tal compadecimento é favorecido por se tratar da mimetização de um personagem de caráter elevado. Outro fator que favorece o compadecimento e que é notório para audiência se trata do entendimento de que o único jeito evitar esse desfecho no enredo seria com a morte do personagem, algo que deixou de acontecer

¹⁵ “A mesma diferença separa a tragédia da comédia: esta quer fazer a mímese de homens piores que os de agora; aquela, de melhores.” [Poet. 1448a, 16-18]

¹⁶ “Sófocles faz a mímese assim como Homero, pois ambos mimetizam pessoas virtuosas, mas, de outra maneira, Sófocles seria como Aristófanes, pois ambos mimetizam pessoas que agem e que fazem algo (drontas)”[Poet.1448a, 26-28]

anteriormente, isso implica então que o fator do inevitável é um fio condutor do enredo e que sua apreensão recai no mérito de interpretar que o fim que levou Édipo pode ser classificado como injusto dado o seu caráter.

Esse tipo de ocorrência no enredo trágico onde o inesperado acontece em meio a sucessão de acontecimentos, Aristóteles denomina como peripécia¹⁷. No capítulo 11 é possível identificar onde Aristóteles acredita que a peripécia acontece no enredo de *Édipo Rei*: “Como, por exemplo, no Édipo: o mensageiro, tendo vindo para tranquilizar Édipo e afastá-lo do temor em relação a sua mãe, ao ter revelado quem Édipo era, fez o contrário” (1452a24-27). O que podemos concluir desse trecho é que a quebra da expectativa do mensageiro se dá pela reação negativa de Édipo ao descobrir a verdade, mesmo que a intenção do mensageiro com a ação seja acalmar Édipo, pode-se dizer que não é impossível que seu ato resulte no contrário, a verdade é que a reação negativa é necessária.

Já o momento em que Édipo liga os pontos através da fala do mensageiro e percebe quem realmente é sua mãe Aristóteles denomina como reconhecimento¹⁸. Para Aristóteles existem diversos tipos de reconhecimento; todavia, o reconhecimento que realmente interessa para o gênero trágico é o que se dá entre pessoas¹⁹, devido a esse fator que invoca a necessidade do envolvimento de mais de uma pessoa no reconhecimento, o resultado da passagem da ignorância para o conhecimento pode ser a inimizade ou a amizade entre os indivíduos²⁰.

Antes de aprofundar a questão do reconhecimento e da peripécia é necessário olhar para o capítulo 10 da *Poética*, no qual Aristóteles aponta para a existência de dois diferentes tipos de enredos. Os enredos podem ser simples ou complexos, e, para isso, as ações também devem ser simples ou complexas. Uma ação simples constitui-se conforme o seu caráter contínuo e uno até o momento em que ocorre a mudança de fortuna, essa transição do fortuna para o infortúnio no enredo simples, ou vice-versa, ocorre sem a peripécia e o reconhecimento. No enredo complexo também há a ocorrência da mudança da fortuna, todavia a transição referente a essa mudança deve ocorrer com peripécia ou reconhecimento, ou até mesmo os dois²¹.

¹⁷“A peripécia é a mudança dos acontecimentos no seu contrário da maneira que dissemos, e isso, como preceituamos, segundo o provável ou o necessário”. [Poet.1452a, 22-24]

¹⁸ “O reconhecimento, por sua vez, como o próprio significado do termo evidencia, é a mudança da ignorância para o conhecimento” [Poet. 1452a, 30-31]

¹⁹ “Uma vez que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas” [Poet. 1452b, 3]

²⁰ “levando ou à amizade ou à inimizade, que se dá entre os que tinham um status definido em relação à fortuna ou ao infortúnio” [Poet. 1452a, 31-32]

²¹ “Chamo simples a ação que, constituindo-se, conforme definido, de maneira contínua e una, a mudança de fortuna se faz sem peripécia ou reconhecimento; complexa, a ação em que a mudança se faz com reconhecimento ou peripécia, ou ambos” [Poet.1452a, 14-17]

Conforme pode ser visto no capítulo 11 da *Poética*, Aristóteles sinaliza que o reconhecimento na obra de Sófocles ocorre ao mesmo tempo que a peripécia, elaborar um enredo em que tenha a ocorrência simultânea da peripécia com o reconhecimento pode ser classificado como belo²², isto é, superior às situações em que a peripécia ou o reconhecimento ocorrem separadamente dentro de um enredo complexo. A discussão sobre peripécia e reconhecimento não é simples, há divergências entre os comentadores do assunto relacionadas ao caráter causal inerente à peripécia e reconhecimento, Aristóteles enxerga que as transições entre os momentos do enredo que indicam a ocorrência da peripécia e o reconhecimento possam decorrer do acaso, isto é, a causa do reconhecimento e da peripécia ser uma causa espontânea considerando o andamento enredo que antecede esse momento.

Tratar do acaso e da espontaneidade na teoria aristotélica requer o retorno ao já trabalhado livro II da *Física* de Aristóteles onde nos capítulos IV, V e VI ele demonstra que o acaso pertence a um conjunto de causas e discute o modo como ele existe no mundo. O trecho a seguir do capítulo V da *Física* indica qual a direção que devemos seguir para compreender o acaso dentro da teoria aristotélica:

“Primeiramente, dado que vemos que algumas coisas vêm a ser, sempre da mesma maneira, outras, no mais das vezes, é evidente que o acaso e aquilo que é por acaso não se denominam causa de nenhuma delas - nem das que são por necessidade e sempre, nem das que são no mais das vezes.” (196b, 10-12, Trad. Lucas Angioni)

A conclusão que se tem acerca do acaso é que diferentemente das causas às quais podemos dizer que acontecem sempre ou ‘no mais das vezes’ (*hôs epi to polu*), o acaso logicamente só poderia estar entre o conjunto de causas fogem dessa regra, portanto, se trata das causas que não podem ser ditas necessárias ou que quase sempre acontecem, mas sim das causas que não há expectativa da ocorrência. Um bom exemplo que demonstra a causalidade do acaso são os jogos de azar, onde pode-se notar a tendência de que os jogadores irão perder mais vezes do que ganhar, todavia, mesmo que ganhar seja incomum ainda sim haverá vencedores, isso implica que vencer no jogo de azar é o tipo de ocorrência que deve ser enquadrada no conjunto de causas que se dão ao acaso.

²² “Mais belo é o reconhecimento quando se dá ao mesmo tempo que a peripécia, como é o caso em Édipo.” [Poet. 1450a, 32-33]

Conforme podemos observar o termo ‘no mais das vezes’ (*hôs epi to polu*) aponta para a noção do provável, para estabelecer que algo é necessário ou provável de acontecer é preciso que se tenha determinado tipo de consenso entre aqueles que visam qualificar as ocorrências de tal modo, esse consenso só pode se constituir com base na experiência. Nos *Primeiros Analíticos* Aristóteles fornece uma explicação do provável(*eikos*) onde é possível confirmar essa linha de entendimento acerca do provável:

“o ‘provável’ e a evidência não são a mesma coisa. O ‘provável’ é uma proposição de conteúdo aceito: pois aquilo que sabemos que, no mais das vezes, acontece (ou não acontece) de determinada maneira, ou aquilo que, no mais das vezes, é (ou não é) de determinada forma, isso é o provável” (70a, 2-5)

No capítulo 9 podemos notar que pelo fato da tragédia tratar de casos que geram os sentimentos de piedade e temor, Aristóteles enxerga certo valor quando as transições dos acontecimentos no enredo responsáveis por despertar esses sentimentos ocorram de maneira a surpreender a audiência, isto é ao acaso²³. O primeiro entendimento que se pode tirar disso diz respeito à profundidade do enredo, basta lembrar da questão relacionada às ações virtuosas que se constituem apenas com base no meio termo, pois do mesmo modo que podemos julgar como raso um enredo onde as ações se constituem apenas com base no meio termo, um enredo previsível também pode ser classificado de tal modo.

Mas se formos além dessa constatação sobre a previsibilidade do enredo, é possível notar certo caráter paradoxal quando Aristóteles afirma que na ocorrência da peripécia e do reconhecimento a sequência dos acontecimentos devem transcorrer conforme o provável ou o necessário.²⁴ A primeira pergunta que se deve formular ao se deparar com esse trecho é a seguinte: de que modo a causa inesperada, que se dá ao acaso e é responsável por elevar os sentimentos causados na audiência, também pode ser provável? Conforme a explicação do provável apresentada nos *Primeiros Analíticos* e a explicação do acaso da *Física* podemos apenas entender que o acaso e o provável são antagônicos, e que para determinar o que é o acaso é necessário que o provável já tenha sido determinado através da experiência.

²³ “Uma vez que a mimese não é apenas mimese de uma ação completa, mas também de casos que inspiram temor e piedade e esses surgem principalmente quando se produzem contra as expectativas e uns por causa dos outros (pois assim o espantoso dar-se-á mais que se ocorresse arbitrariamente ou por acaso [...]) [*Poet* 1452a 1-4]

²⁴ “Esses eventos devem constituir-se a partir da própria composição do enredo, de forma que decorram dos fatos que os antecedem segundo o provável ou o necessário” [*Poet.* 1452a, 18-20]

Direcionando o olhar para o início do capítulo 9 da *Poética*, Aristóteles determina que o trabalho do poeta deve ser o de dizer tudo aquilo que poderia acontecer, destacando que tudo o que pode acontecer só deve ser dito conforme o que é necessário e provável²⁵. Disso podemos concluir que todos os acontecimentos e sucessões dentro do enredo (Μύθος) devem estar alinhados àquilo que se pode julgar como provável ou necessário. Muito certamente a constante aparição da noção de provável/necessário e seu constante alinhamento à cadeia causal dentro do enredo diz respeito a como a sucessão dos acontecimentos deve manter certo grau de coesão, pois certas ações podem apenas causar um determinado tipo de resultado (o necessário), já outras ações podem ter múltiplos resultados, porém todos esses encaminhamentos diferentes que o autor pode dar ao enredo devem ser possíveis.

Se de certa maneira deve-se evitar compor um enredo previsível, sendo essa a causa de Aristóteles valorizar o acaso como causa da transição de um acontecimento para o outro na peripécia e reconhecimento, as transições também não podem ser tão aleatórias a ponto de não haver nexos ou soar muito estranho. Conforme podemos ver na nota-de-rodapé número 175 da tradução da *Poética* por Gazoni: “O mal que a tragédia põe em cena, então, não pode surgir *ex abrupto*, mas deve ser indiciado pelos eventos que o antecedem” (GAZONI, 2006, pg. 71).

Confirmando, então, que o possível e o provável de acordo com a teoria aristotélica têm primeiramente o objetivo de manter o nexo causal interno ao enredo, temos, então, que o evento responsável por causar temor e piedade deve transcorrer de tal modo que seja pertinente a todas as ações anteriores a ele. Pensando no caso de um evento muito deslocado e improvável em face dos acontecimentos do enredo, a realização do propósito da tragédia estaria comprometida ou se daria de maneira amena, isso aponta para o entendimento que dentro do conjunto das causas acidentais, as que se apresentam como altamente improváveis devem ser evitadas. Mas mesmo que se tenha essa interpretação acerca do funcionamento do provável, necessário e o acaso, determinar exatamente como o acaso, enquanto uma causa acidental, existe dentro da necessidade do alinhamento ao provável e necessário ainda segue sendo uma tarefa complexa.

Observando essa questão na prática, isto é, com base na leitura do enredo da *Antígona*, a forma como tudo isso ocorre pode inicialmente parecer algo evidente e nem tão contraditório, pois podemos classificar o momento em que Édipo se autoflagela como inesperado, sendo essa reação inesperada o elemento responsável por causar espanto na audiência. Mas considerando que o reconhecimento nesse caso poderia causar os mais diversos tipos de reação no personagem, vale lembrar que Édipo é um personagem de caráter elevado, isso implica que

²⁵ “[...]a função do poeta não é dizer aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário” [*Poet.* 1451, 36-39]

podemos excluir desse conjunto de reações todas as reações que um personagem de baixíssimo caráter teria, como por exemplo: não se importar com a revelação.

Então, se Édipo é um personagem que valoriza a virtude e seu caráter é definido por este princípio, mesmo que nem todas as suas ações sejam virtuosas, todas as reações onde o personagem expressa a dor e o desespero ao notar o fato de que incorreu na prática de ações tão vulgares são válidas. Temos então que o ato de se autoflagelar, mesmo que seja um ato chocante, ainda assim figura como algo provável dentro do conjunto de reações possíveis que um personagem de caráter elevado teria, mas ainda sim dentro de todo desse conjunto de reações negativas possíveis, podemos dizer que esse encaminhamento que Sófocles dá ao personagem é algo que nem todo autor é capaz de fazer e talvez esse seja o fato que Aristóteles esteja tentando valorizar ao entender como algo positivo o fator do inesperado.

A investigação acerca antagonismo do provável/necessário com o acaso na peripécia e reconhecimento conforme pode ser visto é um assunto de longa extensão, onde dependendo da linha de análise que se siga, pode-se concluir a prevalência de um sobre o outro, todavia, se o objetivo de Aristóteles era realmente fazer com que o provável prevalecesse sobre o acaso, ou vice-versa, é algo aberto a debate. Para solucionar essa problemática de maneira definitiva é preciso seguir com uma análise minuciosa não só da *Poética* na língua grega, mas de todas as outras obras onde Aristóteles apresenta uma explicação/exemplificação desses conceitos, tendo como objetivo de alcançar a melhor tradução possível sem que se perca a ideia original transmitida por Aristóteles. Além disso, deve-se considerar as ponderações colocadas pelos comentadores de Aristóteles sobre o assunto a fim de que se enxergue todos os possíveis entendimentos acerca da forma como esses conceitos se relacionam. Para explorar melhor essa questão e entender esse método de trabalho, remeto às seguintes notas-de-rodapé da tradução da *Poética* de Fernando Gazoni: 175, 182 e 183.

Tendo em vista que o foco do trabalho não é solucionar e aprofundar em todas as questões referentes ao gênero trágico tendo como base a *Antígona* de Sófocles (o que estenderia o trabalho), mas sim tratar da poesia no gênero épico em face da *Odisseia*, é necessário que essa parte relacionada à peripécia e reconhecimento no gênero trágico seja desenvolvida em outra oportunidade. O objetivo de ter tratado desses méritos até aqui é apenas o de elucidar e apontar para a existência destes conceitos na *Poética*, como eles operam/fundamentam a concretização do propósito da tragédia e como o caráter e a ação existem dentro disso tudo.

É verdade que há a ocorrência de peripécia e reconhecimento dentro do enredo do gênero épico, conforme pode-se observar no capítulo 16 da *Poética* onde Aristóteles identifica a ocorrência do reconhecimento na cena do banho presente na *Odisseia*, mais precisamente no

canto XIX, em que a ama de Odisseu, Euricléia, ao banhar um homem que até então aparenta ser desconhecido, reconhece que o corpo desse homem é na realidade o corpo de Odisseu. Esse reconhecimento só é possível graças a uma cicatriz específica que Odisseu tem em seu corpo desde antes de sua partida de Ítaca, só uma pessoa íntima do personagem nos eventos que antecedem a guerra de Tróia é capaz de reconhecer através da reminiscência.

Todavia, é necessário observar que a dinâmica do reconhecimento nesse caso da *Odisseia* não ocorre da mesma maneira que o reconhecimento de Édipo na *Antígona*, mesmo que esse reconhecimento seja um trecho relevante da *Odisseia*, não chega a ser um evento responsável pelo clímax do enredo como é o caso de Édipo. Além disso, também transcorre aparentemente sem o objetivo de gerar o sentimento de temor e piedade na audiência.

Com isso é possível notar que a dinâmica do provável e do acaso na ocorrência da peripécia e reconhecimento é um assunto cujo os exemplos podem apresentar múltiplas variações, dado o próprio funcionamento do provável e o acaso na teoria aristotélica e como os autores têm o direito de variar na composição dos entrecos dramáticos, nota-se que não existe uma aplicabilidade fixa do reconhecimento e da peripécia no enredo, o que exigiria um estudo de caso mais amplo. Mesmo que esse aspecto do reconhecimento e da peripécia seja deixado de lado por agora dada sua extensão, a questão do provável e do necessário da maneira como é abordada nos capítulos 7, 8 e 9 retornará no próximo capítulo do trabalho, tendo em vista que são determinantes para a proposta de análise estética da *Odisseia* que pretendo desenvolver.

Na seção a seguir será demonstrado o funcionamento de outros dois termos que desempenham um papel determinante no enredo e que são fundamentais para a análise da *Odisseia* que será feita no próximo capítulo. Um desses termos já teve sua primeira aparição nesta seção bem ao lado do caráter, justamente ao analisar o trecho de 1449b30 – 1450a7 da *Poética*. São os conceitos de pensamento (*διάνοια*) e discurso/palavra (*λόγος*). O *logos* se relaciona tanto com o pensamento quanto com a estruturação do enredo (*Μύθος*) realizada pelo autor. Quando tratamos de *logos* e analisamos as obras por uma via estética, é possível derivar conclusões interessantes sobre os recursos estéticos utilizados pelos autores que atribuem às obras clássicas o caráter único que elas detêm.

III- Pensamento(διάνοια) e discurso(λόγος)

Pensamento (διάνοια) é um termo que auxilia o caráter na demonstração das motivações e os princípios éticos do personagem, este conceito é enquadrado como uma das partes qualitativas da tragédia, porém do mesmo modo que o caráter é secundário a ação, o pensamento na teoria aristotélica revela ser secundário ao caráter, pois conforme demonstrado anteriormente para que se apreenda o caráter de um personagem basta analisar suas ações já que estas sozinhas seriam capazes de revelar as intenções do personagens, assim possibilitando a classificação do caráter.

Tratando-se da proposta estética apresentada por Aristóteles na *Poética*, o único jeito de identificar onde está o pensamento no enredo é através das falas dos personagens. Temos então que o pensamento é um conceito que se limita tão somente ao uso da palavra, isto é, da linguagem expressa. Muito certamente a utilização do termo pensamento (διάνοια) para se referir à fala do personagem tem um leve amparo na noção trabalhada pela obra platônica onde pensar é o mesmo que construir um diálogo interno na mente, porém a rota escolhida por Aristóteles segue a linha onde o pensamento ultrapassa a esfera subjetiva e mental, limitando o conceito as falas dos personagens, disso temos que o modo como o personagem exterioriza o que pensa através da fala possibilita o entendimento de seu raciocínio.

Se o pensamento (διάνοια) diz respeito ao âmbito da linguagem expressa, então ele inevitavelmente estará ligado ao discurso (λόγος). Se traduzirmos o conceito de *lógos* como palavra em vez de discurso, podemos notar que quando abordamos este conceito estamos trabalhando justamente com o principal meio pelo qual os gêneros trágico e épico são mimetizados, isto é, a própria palavra. Desse modo podemos estabelecer que o *logos* é um conceito que cabe tanto na fala dos personagens quanto daquele que estrutura as ações por meio da palavra, o poeta.

O entendimento mais simples que se tem do termo *logos* é que, de uma maneira geral, ele diz respeito à lógica argumentativa por trás da palavra. Por mais que determinadas qualificações relacionadas ao caráter possam coincidir entre mais de um personagem, e o mesmo vale para a intenção, ainda sim deve haver pequenos aspectos que nos permitam a diferenciação de um personagem para o outro, pois caso fosse o contrário, sempre que o caráter e a intenção coincidissem entre os personagens estaríamos tratando então do exato mesmo personagem duas vezes.

Se pensarmos em um enredo de comédia onde há dois personagens de baixo caráter (piores que nós) e que ambos são qualificados como patetas, não seremos fatalistas a ponto de dizer que os dois são a mesma pessoa, o fato é que independente dessa coincidência sempre haverá como diferenciar um do outro. Um enredo de ação uma que tem início, meio e fim deve ser capaz de fornecer o que é necessário para isso, o próprio pensamento opera como um conceito que nos permite enxergar melhor estas diferenças, dado que a maneira de se expressar de cada personagem deve se diferenciar, pois seria redundante um personagem que durante todo o enredo se manifestasse da exata mesma maneira que outro, como um papagaio.

Considerando que no longo prazo os caracteres e os objetivos/intenções dos personagens variam, definir o que compõe o *logos* de cada um diz respeito à compreensão da lógica do seu modo de agir e ser, se através das ações podemos qualificar o caráter dos personagens, através do *logos* podemos delimitar com precisão o que fundamenta as intenções. Dada essa constante junção do pensamento ao *logos* quando tratamos dos aspectos individuais do personagem denominamos essa ocorrência como pensamento discursivo.

Chegando nesse ponto do trabalho, é pertinente relembrar todas as partes qualitativas da tragédia que foram citadas até aqui, a fim de que possamos tratar daquelas que ainda não foram explicadas e entender como os conceitos se relacionam uns com os outros. As partes qualitativas da tragédia são: enredo (Μύθος), estilo/elocução(λέξις), canto (μελοποιία), espetáculo (ᾠσις), pensamento/palavra (διάνοια) e caráter (ἦθος). Com relação ao gênero épico é necessário identificar quais dessas partes qualitativas estão presentes no gênero, pois conforme pode ser visto no capítulo 5 da *Poética* temos que: “já que está contido na tragédia aquilo que a epopeia tem, mas o que a tragédia tem, nem tudo está contido na epopeia” (1449b17-20).

No capítulo 24 da *Poética* Aristóteles indica com precisão o que está contido no gênero épico com base em tudo aquilo que está contido na tragédia:

“Além disso, a epopeia deve ter as mesmas espécies que a tragédia (de fato, ela é simples, complexa, ética ou patética; também as partes, excetuadas o canto e o espetáculo, são as mesmas)[...]” (1458b 7-10)

Com esse trecho podemos determinar que o gênero épico contém apenas caráter, elocução, enredo e pensamento. Dada as coincidências podemos entender que muitos dos critérios usados para avaliar a qualidade de um enredo trágico também são válidos na epopeia. Mesmo que a princípio o objetivo do gênero épico não seja o de promover a catarse na

audiência, ainda sim ele tem a capacidade evocar emoções na audiência tendo em vista que possui peripécia e reconhecimento em seu enredo²⁶.

Com relação aos critérios da qualidade do enredo e aquilo que diferencia o poeta ruim do bom, o primeiro aspecto a ser exposto diz respeito à dimensão individual do personagem dentro da relação caráter, intenção, pensamento e *logos*. Um personagem bem construído requer que todos esses conceitos se relacionem com harmonia, por mais que um personagem de caráter elevado não seja limitado a realizar sempre ações virtuosas, a possibilidade de assumir uma conduta que não condiz com a virtude não pode transcorrer de tal modo que se gere uma grande contradição, de todo modo, caráter e pensamento devem seguir pela mesma via sem desvios excessivamente bruscos.

É importante sinalizar que quando analisamos a relação do pensamento (*διάνοια*) com o *logos* dentro da construção dos personagens, podemos visualizar que o pensamento discursivo aponta para a existência de um *logos* que é interno ao enredo. Conforme demonstrado anteriormente nesta seção, a possibilidade de traduzir *logos* como sendo palavra implica que ele é um conceito que também fundamenta o trabalho do poeta que estrutura o enredo, temos então que por trás da forma como se organiza as ações no enredo há construção também de um discurso (*λόγος*) geral. O que se tem que ter em mente é que todos os *logoi* internos ao enredo, mesmo que não se restrinjam à lógica das ações individuais, influenciam a construção do *logos* que fundamenta a lógica geral por trás da obra do poeta.

A construção do *logos* por parte do autor estabelece relação com a outra parte qualitativa da tragédia, a *léxis* (*λέξις*), que é traduzida comumente por elocução, mas também pode ser entendida como estilo. Adentrar profundamente no funcionamento da elocução nos colocaria diante da *Retórica* de Aristóteles, mas dado que o objetivo não é demonstrar todos recursos que um orador pode usar para comunicar seu ponto de vista, atentemos ao fato que a *léxis* enquanto conceito da *Poética* diz respeito a fatores exteriores ao enredo, como a composição dos metros e a expressividade dos atores.

Se todas partes qualitativas da tragédia mencionadas até a aqui exigem certo talento e atenção por parte do autor para serem produzidas com qualidade, a construção e o alinhamento da *lexis* e do *logos* na obra configura como um momento onde as habilidades daqueles que estruturam o enredo são postas a teste, pois a qualidade e a realização da finalidade da obra são dependentes em como esses dois conceitos se entrelaçam. Assim como se tem a necessidade de que o caráter e o pensamento dos personagens sejam harmônicos, o *logos* geral da obra não

²⁶ “[...]pois também é necessário que haja não só peripécias, como também reconhecimentos e eventos patéticos” [*Poet.* 1459b, 10-11]

podem divergir dos caracteres, pensamentos e *logos* internos ao enredo, o que se conclui disso é que certamente não há espaço para que o pensamento e o caráter dos agentes não contribuam ou se quer influenciem o objetivo final alçado pelo autor.

Muito além de compor metros e se ater às exigências estilísticas do gênero, a *lexis* e o *logos* revelam a necessidade do autor de escolher as palavras certas, e esse aspecto é fundamental para entender os recursos estéticos utilizados por Homero na *Odisseia*. Com o uso inadequado das palavras a obra se sujeita a ter uma menor capacidade persuasiva com a audiência e com isso um menor potencial de realização do seu propósito. A *lexis* então se ocupando da expressividade da palavra tem o objetivo primário de atrair a atenção do público para o que está sendo tratado no enredo. Já o entendimento do *logos* geral da obra nos permite concluir o que direciona a obra esteticamente, pois da mesma forma que pelas falas dos personagens determinamos o que fundamenta lógica de suas ações (*logos*), a análise do enredo que se constitui por meio da palavra também deve nos fornecer a lógica existente por trás da forma como as ações são mimetizadas.

IV - O poeta e o historiador

Se o enredo é uma estrutura de ações realizadas por pessoas, não é inválido pensar que o *mythos*(Μύθος) abrange também as narrativas de fatos históricos. Para diferenciar o historiador do poeta, Aristóteles demonstra que não é somente pelo ato de compor versos que o poema se faz poema. O teor do conteúdo que cabe ao poeta apresentar não se limita a narrar o particular, como é o caso do historiador, o poeta privilegia-se de poder transfigurar o universal e através dessa transfiguração é que se atribui o teor único da poesia.

Para entender como ocorre a transfiguração do universal, é necessário explicar o que é universal e particular. O meio pelo qual se busca conhecer o mundo na filosofia aristotélica se dá através do conhecimento das essências imutáveis. A filosofia de Aristóteles é a dedução do universal pelo particular com o objetivo de alcançar a razão última das coisas. A determinação do que é universal e particular necessita primeiramente do entendimento do que é substância, dado que a realidade sensível e inteligível na teoria aristotélica é composta por substâncias. A substância é um conceito que já teve aparição neste trabalho na primeira seção quando tratamos da natureza e da *techné* na *Física* de Aristóteles. Para complementar o entendimento que se tem ali de substância é interessante observar como ela é definida na *Metafísica*, livro em que Aristóteles segue pela via ontológica para explicar o conceito e diz que:

"Segue-se daí que a substância se entende segundo dois significados: (a) o que é substrato [sujeito] último, o qual não é predicado de outra coisa, e (b) aquilo que, sendo algo determinado, pode também ser separável, como a estrutura e a forma de cada coisa." (1017b 23-26)

Com esse trecho podemos entender que Aristóteles define a substância através de dois significados, o primeiro diz respeito ao substrato que é último em relação a tudo que se predica dele e não é predicado de nenhuma coisa. Substrato pode ser compreendido como substância simples, temos disso então que o substrato existe no mundo e sua representação se dá sem nenhum acidente ou atributo. Já a segunda significação diz respeito ao modo em que ao se tomar algo determinado e tirar disso todas as predicções possíveis, o que restará dessa separação é o próprio substrato, isto é, aquilo que dá estrutura e forma de cada coisa.

A estrutura interna do substrato é compreendida de três modos, primeiro temos a forma que diz respeito à parte inteligível, em segundo a matéria que diz respeito à parte sensível e em terceiro o composto que seria a junção da forma e matéria dando ao substrato unidade.

Justamente por dar unidade à forma e à matéria, o composto é classificado por Aristóteles como substância concreta, a explicação do que é substância concreta nos leva de volta para o exemplo da estátua de bronze dado na primeira seção dentro da *Física*: a forma da estátua é o contorno que define o corpo, já a matéria é o bronze e o composto corresponde a estátua como um todo, o contorno impresso pelo artista no bronze responsável.

Com o que foi apresentado até aqui sobre o que é substância, é pertinente entrar no mérito de se o universal é uma substância ou não. Considerando que na *Metafísica*, Aristóteles apresenta o universal como sendo aquilo que é comum a todas as coisas, à primeira vista pode parecer que talvez o universal seja, sim, uma substância, todavia, conforme o trecho a seguir da *Metafísica* é notável que Aristóteles não concorda com o entendimento do universal enquanto substância primeira:

“Na realidade, parece impossível que algumas das coisas predicadas no universal sejam substâncias. Com efeito, a substância primeira de cada indivíduo é própria de cada um e não pertence a outros; o universal, ao contrário, é comum: de fato, diz-se universal aquilo que, por natureza, pertence a uma multiplicidade de coisas. De que, portanto, o universal será substância? Ou de todas ou de nenhuma. Mas não é possível que seja de todas. E se for substância de uma única coisa, também as outras reduzir-se-ão a esta: de fato, as coisas cuja substância é uma só e a essência é única são uma coisa só” (1038b10-15)

Quando tratamos da noção de substância primeira sob o aspecto do indivíduo, podemos notar aquilo que separa a substância do universal. Dado o fato que cada indivíduo é composto de uma substância única que não é compartilhada/comum entre mais de um indivíduo, se isso se repete em tantos outros casos temos que a substância primeira não pode ser dita como um universal, já que o universal deve sempre ser comum à uma multiplicidade de coisas. Mas se olharmos para a forma(eidos) e notarmos que a forma não é algo individual sendo então algo comum a todas as substâncias, podemos dizer que a forma é um universal, o que se deriva disso é que Aristóteles entende o universal como algo que existe nas coisas de forma imanente (*in re*) e que não se trata de algo que está constituído anteriormente à coisa.

Estando definido o que é o universal e como ele existe nas coisas de forma imanente, resta compreender o que é o particular. Reconhecendo que o universal diz respeito àquilo que é comum a todos, sendo também um conceito detentor de um caráter imutável, o particular diz

respeito ao que não é comum a todos e ao que pode ser mutável, se o particular trata do que é específico então podemos entendê-lo como uma unidade separada.

Para colocar tudo isso que foi dito sobre a *Metafísica* de maneira mais simples, o que se apreende do mundo é que existem propriedades e que elas estabelecem os mais diversos tipos de relações, é possível entender a cor roxa como uma propriedade, se olharmos para todas as coisas do mundo que detém em sua composição a cor roxa notamos que todas essas coisas são exemplificações particulares do roxo, o que se conclui disso é que a cor roxa é um universal.

Agora resta esclarecer o funcionamento dos dois conceitos sob a ótica da poesia e da história. O historiador relata fatos específicos do passado, supondo o relato de uma batalha entre duas cidades-estado gregas, o historiador deve se limitar a contar tudo aquilo que aconteceu na batalha, enquanto o poeta pode contar tudo aquilo que poderia acontecer (o universal), conforme pode ser visto no capítulo 9 da *Poética*²⁷. Tudo que aconteceu na guerra é apenas o particular de tudo aquilo que poderia acontecer, assim podemos visualizar como é que se dá a transfiguração do universal na poesia para Aristóteles, o poeta pode ir além dos limites impostos ao historiador e conduzir o relato dos fatos conforme tudo aquilo que está contido no universal.

Esta seção que trata do poeta e o historiador existe não só com o objetivo de explicar os conceitos de universal e particular e o modo como estes operam dentro dos méritos da composição do enredo (Μύθος) poético. O que realmente importa tirar desse trecho da *Poética* e que é digno de destaque, considerando o objetivo deste trabalho, é o modo como Aristóteles limita a construção do universo hipotético na poesia ao conceito do universal, quando Aristóteles diz que o poeta deve mimetizar as ações tendo como base em “aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário” (1451a37-39). Ainda que o objetivo do autor em seguir esse caminho seja o de encontrar um meio válido de explicar a liberdade que o poeta pode ter no relato dos acontecimentos e como se atribui elementos fantasiosos no enredo, ainda sim se limita a composição dos entrecos dramáticos ao universal, isso pode ser um problema quando nos deparamos com o estatuto da mentira em Homero que, à primeira vista, parece ir além daquilo que compreendemos como universal.

Com tudo o que foi trabalhado até aqui sobre a *Poética*, é pertinente que se inicie a prometida análise estética da *Odisseia* de Homero. Tendo primeiramente como objetivo enxergar na prática o funcionamento de todos os conceitos da *Poética* explicados até aqui dentro do gênero épico, e secundariamente encontrar todas as possíveis incongruências existentes por

²⁷ “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade.”

trás da limitação da composição do enredo poético ao universal pode ter quando olhamos para as nuances existentes na obra de Homero.

Cap.2 Odisseia

I - O herói politrópico e sua fama

Tratando primeiramente dos fatores internos ao enredo da *Odisseia*, o ponto de partida mais claro é o protagonista da narrativa, Odisseu. O que compõem o seu caráter e pensamento? Analisando as ações e falas do personagem, podemos definir que o termo que mais apropriadamente define seu caráter (ἦθος) é mentiroso. Conforme o próprio personagem enuncia no canto IX em sua apresentação na corte dos Feácios: a sua glória (κλέος) e fama se devem às suas empreitadas fraudulentas (δόλοισιν)²⁸, sendo ele então um notório mentiroso. A escolha de Homero pelo termo *dólous* (δόλους) para se referir aos feitos que tornam Odisseu conhecido revelam o princípio mais notório do caráter e também do *logos* do personagem.

Dólos (δόλος) pode ser traduzido como isca, mas também pode ser entendido como fraude ou truque. O funcionamento de uma isca se dá pelo fato de que ela induz aquilo que se pretende capturar ao engano, toda isca parte da premissa de que a constituição da sua aparência se dá com base naquilo que atrai o alvo. Ao atrair o alvo por aquilo que a isca aparenta ser, o seu mecanismo de submissão entra em funcionamento (aquilo que ela realmente é), se antes só era possível capturar um animal aquático nadando até ele, com a isca a necessidade de nadar mais rápido que um peixe é desnecessária.

É justamente sobre esse aspecto da isca atrair e render alvos cujos atributos demonstram uma larga vantagem sobre as demais coisas que Homero constroi o *logos* de Odisseu. Tratando dessa dinâmica, é possível notar que ao longo do enredo, tanto os outros personagens quanto Homero atribuem diversas adjetivações a Odisseu que contribuem com o entendimento dessa noção.

Mesmo que estas adjetivações não se repitam constantemente ao longo da história, isso não reduz a relevância destes termos, dado que as suas possíveis significações apontam de maneira direta para o modo como as ações do personagem se constituem e o que compõe o seu caráter, as adjetivações são: *polytropos* (πολύτροπος), *polytlas* (πολύτλας), *polymetis* (πολύμητις) e *polymechanos* (πολυμήχανος). A tradução mais simples que se pode ter para o termo *polytropos* (πολύτροπος) é muito-errante, mas levando em conta a dinâmica do personagem e todos os seus notórios feitos, o termo *polytropos* pode ser entendido também como multiversátil ou de múltiplas (πολύ) viradas/guinadas(τροπος).

²⁸ “εἴμ’ Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν; ἀνθρώποισι μέλω, καί μευ κλέος οὐρανὸν ἴκει” [Odiss..IX, v.19-20].

Sendo Odisseu um herói *polytlas* (πολύτλας), isto é, um herói muito resiliente, muito tenaz ou de múltiplos sofrimentos, temos então que é nítida a capacidade do personagem de resistir a imposição das adversidades que lhe causam dor e sofrimento. Mas indo além da dor e o sofrimento resultante das adversidades, a verdadeira consequência eminente nessas adversidades é a morte. Morrer no contexto de Odisseu implica em ser esquecido por aqueles que o amam, de uma forma ou de outra há a necessidade que o personagem contorne e supere essas adversidades, é desse fato que podemos interpretar *polytropos* (πολύτροπος) como sendo um termo que evoca as múltiplas guinadas/superações do personagem quando ele se encontra diante da morte.

Esse fato se consolida conforme Odisseu mostra versatilidade ao atribuir para cada situação um truque ideal, isso nos leva a entrar no mérito do uso das adjetivações *polymetis* (πολύμητις) e *polymechanos* (πολυμήχανος). *Polymetis*(πολύμητις) pode ser traduzido como muito-astúto, muito-ardiloso/multi-ardiloso ou de múltiplos artifícios, já *polymechanos* (πολυμήχανος) pode ser traduzido como de múltiplos estratégias. Esses dois termos apontam para a capacidade persuasiva do personagem, por trás de seus truques reina a artificialidade e o cálculo/planejamento. O cálculo se dá conforme o personagem concebe as diversas estratégias que usa para enganar os outros e as condições de sucesso para tal, cada estratégia de Odisseu difere uma da outra por diversos aspectos, mas todas têm em comum o fator artificial.

A ideia da artificialidade em Homero provém da noção de artifício (artifício no sentido do emprego de uma mentira), ela diz respeito à mesma noção que se apreende através do mecanismo da isca anteriormente mencionado, cujo propósito é induzir o alvo ao engano. A isca impõe uma situação artificial onde não há iminência de perigo e aparentemente somente benefícios, no exato momento em que o alvo da isca crê na ausência de perigo sua cautela é reduzida e um momento de vulnerabilidade se torna evidente. Tudo que Odisseu necessita para consumir seus truques/mentiras é desse momento de vulnerabilidade, para chegar nessa etapa o herói deve articular estratégias de forma a conduzir a vítima a esse erro.

O trecho da *Odisseia* que inicialmente mais compensa analisar para comprovar esse entendimento se dá na corte dos Feácios, onde se é cantado o diálogo entre Odisseu e o cíclope Polifemo. Essa escolha se dá justamente por se tratar de um trecho da obra onde podemos enxergar com clareza como o *logos* de Odisseu se constitui em face do de seu pensamento(διάνοια), dado que a mentira/truque nessa ocasião decorre tão somente através da linguagem expressa auxiliada pelo emprego de um notório recurso linguístico comumente encontrado na poesia.

Primeiramente, tem-se a constatação de que não há caminho para enfrentar o ciclope através do uso da força, dado que em sua aparição o gigante já se mostrou capaz de mover sozinho uma enorme pedra para fechar a entrada da caverna. Quando Odisseu solicita ao gigante que se atenha às leis divinas e os trate com hospitalidade, o gigante se nega e aponta para o fato dos ciclopes serem muito poderosos (πολύφέρτεροί) e que portanto dada essa força eles não temem (ἀλέγω) ao Zeus portador da égide (Διὸς αἰγιόχου). A confirmação definitiva de que sua força supera por muito a de Odisseu se dá quando Polifemo devora seus companheiros, com o que se tem até aqui, podemos apreender que o *logos* e as ações de Polifemo giram majoritariamente em torno da sua força e que podemos qualificá-lo segundo o caráter como um personagem soberbo.

A questão agora é determinar como o *logos* de Odisseu irá superar o *logos* de Polifemo, o primeiro passo que sinaliza o início do estratagema de Odisseu se dá quando ele responde a indagação de Polifemo acerca do barco que usaram para chegar à ilha. Reconhecendo a intenção de Polifemo por trás dessa pergunta, Odisseu mente e diz que o barco foi destruído por Poseidon quando estavam próximos a ilha, essa mentira visa resguardar aqueles que ficaram no barco o aguardando e também começar a inserir o gigante dentro de um contexto que não é real.

Em segundo lugar, o estratagema segue seu desenvolvimento quando Odisseu nota que o ciclope já havia comunicado a ele e seus companheiros o fato de que na ilha habitavam outros gigantes como ele. Isso representa um problema no empreendimento da fuga caso fossem notados pelos outros habitantes. Outro fator que afeta a situação é que por mais que matem o ciclope, a pedra que ele havia colocado para fechar a caverna era muito pesada e somente o gigante conseguiria tirá-la do caminho, então para sair da caverna deve-se articular um plano ideal em que o ciclope não seja assassinado.

A *métis* de Odisseu revela seu destaque quando ele se mostra um personagem capaz de levar todos esses fatores em consideração e além disso ter sido precavido ao ponto de solicitar para seus companheiros que levassem a garrafa de vinho para a caverna. O primeiro passo de seu truque consiste em oferecer presentes ao gigante, como já vimos na história da guerra de Troia, os presentes de Odisseu aparentam inocência mas escondem em si o prejuízo daqueles que os recebem. O presente da vez é um vinho muito forte de qualidade irresistível, Polifemo aceita e consome até o ponto onde ele é gradativamente rendido pela embriaguez.

Quando o gigante adormece por estar embriagado demais, sua maior vulnerabilidade fica exposta: o fato de ter apenas um olho para enxergar o mundo. Sem ver, dificilmente o ciclope conseguirá atacá-los, e também favorece o fato de que não é necessário um grande esforço para rende-lo desta forma, pois apenas necessitam feri-lo no olho uma única vez. Sendo

esse o estágio do estratagema onde o objetivo é inibir o ciclope de usar sua força e induzi-lo a mover a pedra da entrada após o susto de sido golpeado de surpresa, temos que analisar qual a solução encontrada por Odisseu para lidar com o fato que o ciclope ainda consegue se comunicar com os demais habitantes da ilha.

O momento do diálogo entre os dois personagens no qual Odisseu ‘implanta sua armadilha’ e segue demonstrando o potencial de sua *métis*, se dá quando Polifemo pergunta ao personagem qual é o nome de Odisseu enquanto ele lhe servia vinho. Ciente de que seu feito na guerra de Troia fez o seu nome ecoar pelo mundo, revelar que seu nome é Odisseu colocaria Polifemo em estado de alerta. Temos também que mentir de uma maneira simples, isto é, dizer outro nome próprio de um homem grego qualquer não contribuiria caso o ciclope decidisse comunicar sua presença aos outros habitantes da ilha, pois ao enunciar que há um homem de nome grego qualquer ferindo seu olho, a curiosidade dos outros habitantes da ilha os deixariam mais dispostos a ir até a caverna de Polifemo e investigar pessoalmente o que está acontecendo. O único caminho de contornar a morte nesse caso é enganar o ciclope através da autodenominação com uma palavra que oculte Odisseu da culpabilidade do ato que está prestes a cometer, essa palavra é ninguém (Οὐτις)²⁹.

A partir do momento em que ele se autodenomina como sendo ninguém, o ciclope aceita a palavra *outis* (Οὐτις) como sendo o nome próprio de Odisseu, o que se deriva disso é que somente ele pode apontar para Odisseu e dizer que ele é ninguém. Tirando os companheiros de Odisseu e a audiência que presenciaram seu truque e conhecem ele, todas as outras pessoas estarão impossibilitadas de associar a palavra ninguém (Οὐτις) a Odisseu, pelo simples motivo do significado mais simples da palavra ser: nenhuma pessoa. Com isso podemos notar que a mentira de Odisseu nesse truque se valeu do mérito indexical, seu truque consiste em não só inibir o ciclope de efetivamente usar sua força e abrir a entrada da caverna, mas também impossibilitá-lo de indicar aos outros quem o cegou.

²⁹ “Οὐτις ἐμοί γ’ ὄνομα: Οὐτιν δέ με κικλήσκουσι”[*Odiss.* IX. 366]

II - O verossímil e o possível

Voltando à *Poética*, quando colocamos a funcionamento dos truques de Odisseu e o uso do termo *outis* (Οὐτις) no canto IX através da fala de Odisseu de frente com a tese de Aristóteles, começamos a notar certos atritos que a teoria aristotélica pode encontrar com a forma em que Homero constroi o discurso (λόγος) de seus personagens e também o *logos* da *Odisseia*. Pois conforme Aristóteles diz a respeito do conceito de pensamento (διάνοια) no capítulo 7 da *Poética*: “Em terceiro lugar, está o pensamento: consiste em ser capaz de exprimir o que é possível e apropriado” (1450b 5-6, trad. Ana Maria Valente).

Se o pensamento, isto é, a fala do personagem deve seguir esse princípio em que se delimita tudo o que o personagem pode dizer ao possível e o apropriado, a fala de Odisseu durante seu encontro com o ciclope figura como uma inadequação. Por mais que Polifemo tenha acreditado em Odisseu e considerado o termo ninguém (Οὐτις) como um nome próprio, do ponto de vista da audiência, que inclusive já testemunhou anteriormente Odisseu empregar diversos artifícios similares, essa mentira se dispõe de maneira clara. Considerando a sucessão de acontecimentos é impossível que o público esqueça quem é Odisseu e visualize ele dali em diante como sendo realmente ninguém.

Adentrando mais ainda no mérito da possibilidade tendo em vista o que já foi desenvolvido no capítulo 1 do trabalho sobre o possível dentro da teoria aristotélica, alguém ser ninguém³⁰ é o mesmo que alguém ser não-ser, algo que não acontece no mais das vezes e nem ao acaso, ser não-ser é algo completamente impossível e inapropriado. Se interpretamos de maneira literal essa ponderação do Aristóteles que impõe limite ao que pode ser dito pelo personagem, então esse trecho da obra jamais deveria ser capaz de persuadir a audiência ou manter certo grau de coerência no enredo.

Se com relação ao pensamento essa colocação de Aristóteles, a primeira vista, não parece se encaixar adequadamente com a mentira dita por Odisseu ao Ciclope, a necessidade de adequar o enredo, como um todo, segundo o que é verossímil e possível da forma como é apresentada no capítulo 9 da *Poética*. A implicação dessa exigência se estende ao trabalho daquele que estrutura o enredo e fundamenta o *logos* (λόγος) da obra.

³⁰ Desconsiderando a significação de ninguém enquanto adjetivo, no sentido de ser um fracassado. Aqui tratamos apenas da significação: nenhuma pessoa.

Através da leitura de outros episódios da *Odisseia*, podemos dizer que a maneira como Homero conduz o enredo e apresenta os acontecimentos está alinhada ao verossímil e possível? Considerando o teor absurdo que compõem muitos dos acontecimentos no enredo da obra, qualquer pessoa dotada de bom senso se negaria a acreditar que muitas das coisas relatadas por Homero sejam possíveis, em sua obra poucos são os momentos em que se pode dizer que tal acontecimento é crível e aceitável sendo que estes chegam a ser ofuscados pelos momentos onde a mentira enquanto recurso estético se realiza.

Mesmo que o objetivo por trás da exigência de construir enredos segundo o que é provável e verossímil seja o de manter a coerência e o nexos causal entre os acontecimentos, assim preparando a audiência para a peripécia e o reconhecimento, é necessário considerar se Aristóteles em determinado momento enxergou alguma forma de adequar sua teoria que tem tanto apreço pela noção do provável para uma obra onde a mentira é um pilar estético tão fundamental como é na *Odisseia*. No capítulo 24 da *Poética* Aristóteles diz o seguinte acerca da mentira homérica:

“Foi principalmente Homero quem ensinou os outros poetas a dizer mentiras como se deve. Trata-se do paralogismo (falso raciocínio). Pois quando a um certo evento segue-se sempre outro, se este outro ocorre, os homens pensam que o primeiro também ocorreu. Mas isso é falso. Por isso, se o primeiro é falso mas, se fosse verdadeiro, necessariamente o outro também seria, deve-se explicitamente afirmar esse segundo, pois, sabendo-o verdadeiro, nossa mente raciocina em falso que o primeiro também é” (1460a19-24)

Com base nesse trecho podemos concluir então que Aristóteles visualiza as mentiras de Homero sob uma lente lógica, entendendo a mentira dentro do enredo como um paralogismo, o que de certa maneira é bem verdade. Essa constatação indica que o sucesso no emprego da mentira depende de que aquele que se pretende enganar incorra no erro de assumir algo precipitadamente, aceitando então sua conclusão precipitada como verdade. Um bom exemplo que valida essa linha de raciocínio é o caso do próprio ciclope Polifemo: se um homem desconhecido entra em seu lar e diz para você que ele se chama ninguém, pode-se assumir então que quando esse homem nasceu seus pais o nomearam como ninguém, o que não é verdade.

Mas ainda sim, mesmo que a proposta de Aristóteles para explicar o funcionamento da mentira seja adequada ao tratar do caso isoladamente, a mentira de Odisseu para Polifemo segue figurando como algo impossível e totalmente não pertinente com a colocação sobre o pensamento se limitar ao que é possível e apropriado. No capítulo 24 da *Poética*, dado essa

problemática dentro de sua teoria, Aristóteles abre uma exceção para casos como o da *Odisseia* onde o absurdo da mentira figura como um elemento importante da obra:

“Mas se o poeta colocar coisas absurdas no texto e fazê-lo de forma a que isso pareça razoável, admite-se até o que é fora de propósito, uma vez que os absurdos da *Odisseia* relacionados ao desembarque de Ulisses não seriam toleráveis e se tornariam gritantes se um mau poeta os colocasse em poema. Mas o poeta no caso, por meio de outras belezas, dissimula o absurdo e agrada.” (ARISTÓTELES, 2006, 1460a, 34 - 1460b, 2)

Temos então que a mentira de Odisseu através do uso inteligente da palavra *outis* (Οὐτις), mesmo que inapropriada segundo as exigências colocadas no capítulo 6 e impossível em si mesma quando levada de forma literal, se enquadra no conjunto de absurdos que Aristóteles tolera a ocorrência de tal modo que obedeça sua teoria geral. Considerando que o emprego da mentira no episódio do ciclope funciona de ótima maneira e é muito bem aceita pela audiência, chegando ao ponto de ser considerada um dos momentos mais marcantes da poesia homérica. Se o absurdo de algum modo ainda auxilia na realização do propósito do gênero, então não resta nada a Aristóteles além aceitar essa divergência.

“Se coisas impossíveis foram colocadas em poema, houve erro. Mas o procedimento é correto se atinge a finalidade própria da arte (a finalidade já foi dita), se assim essa parte da obra, ou outra, se torna mais surpreendente”

Nos capítulos 24, 25 e também em outros trechos da *Poética* é notável como Aristóteles sempre reconhece e enfatiza a qualidade de Homero enquanto poeta, atribuindo a ele todo o mérito por trás do sucesso em aplicar este recurso em suas obras e torná-las inesquecíveis ao público por causa disso. Tratando ainda dessa fronteira entre a ficção e a realidade, podemos notar que Aristóteles enxerga sim a possibilidade de se estruturar um enredo onde a narrativa esteja carregada de fantasia, mas a menos que você seja um poeta tão genial quanto Homero esse aspecto ficcional do enredo tem limites, não podemos excluir o fato que o fantasioso deve ser composto de tal modo que ainda se tenha certo vínculo com a realidade e que o absurdo para Aristóteles é algo que cabe a poucos.

O objetivo de Aristóteles com a *Poética* parece estar muito direcionado à proposição de uma teoria que não dê muito espaço para uma criatividade desmedida e sem controle, muito provavelmente essa postura leva em consideração todos os riscos que se tem de fracassar ao adotar esse tipo de abordagem. É visível que a teoria aristotélica ao tratar de méritos estéticos se constroi com objetivo de formular uma explicação clara e verdadeira dos elementos mais

básicos que fundamentam a obra de arte, isso sem necessariamente precisar incorrer nos caminhos onde as coisas sejam obscuras e pouco intuitivamente lógicas.

Evitar o caminho em que a discussão deságua na obscuridade tem muita relação com o objetivo filosófico e o próprio *logos* que fundamenta não só a *Poética* aristotélica, mas filosofia como um todo. Diferentemente de Homero, que enquanto poeta lhe é permitido a construção do *logos* de suas obras tendo como elemento fundante a mentira, a filosofia aristotélica não pode se dar esse luxo, pois o objetivo principal da filosofia para Aristóteles é o de alcançar a verdade e definir o que ela é. Se o *logos* da filosofia deve mirar na verdade, então é necessário que toda proposta de análise estética como a presente na *Poética* solucione absolutamente tudo, até o que é mais obscuro, da maneira definitiva e verdadeira, algo que até aqui não parece ser o caso de Aristóteles.

Para fazer justiça ao autor, vale ponderar que esse trabalho não tinha como tratar de absolutamente tudo aquilo que Aristóteles desenvolveu dentro do debate estético. Isso não se deve à metodologia adotada no trabalho, mas sim ao fato de que não é incomum dentro da *Poética* que Aristóteles mencione obras as quais se perderam no tempo, especialmente aquelas que foram perdidas no incêndio da biblioteca de Alexandria em 48 a.C.

Se tratando da problemática delicada relacionada ao estatuto da mentira presente na obra homérica, pode-se notar a ausência de dois supostos escritos do próprio Aristóteles que poderiam elucidar de uma vez por todas estas aparentes incongruências. Um dos escritos seria uma suposta continuação da *Poética*, já o outro que atualmente corresponde ao capítulo 25, seria na realidade um escrito muito maior denominado como *Dificuldades Homéricas* (*aporêmatôn homerikôn*), onde ele aprofundaria sua análise acerca do gênero épico tendo como base essas questões Homero.

Cap.3 - Conclusão

O primeiro aspecto a ser considerado para a conclusão do trabalho é que a transfiguração do universal, isto é, o modo como o poeta compõe o enredo sob a premissa de dizer tudo aquilo que poderia acontecer, mesmo que forneça espaço para a composição de um enredo fantasioso, ainda sim não permite que a fantasia possa ser desmedida de tal modo que tudo aquilo que possa acontecer ultrapasse a competência do conceito de universal. O universal, conforme já demonstrado, é um conceito que diz respeito ao que é comum a todos e a determinação de seu caráter imutável se relaciona diretamente com a verdade, pois não haveria como determinar o que é o universal dentro da substância sensível através da mentira ou o que é inverídico.

Sem inicialmente considerar as colocações feitas por Aristóteles nos capítulos 24 e 25, a transfiguração do universal da forma como é estabelecida ao longo do caminho percorrido nos capítulos 7, 8 e 9 entra em conflito direto tanto com o funcionamento do herói politrópico Odisseu quanto do lógos que fundamenta a obra Homero, pois o estatuto da mentira é o motor da poesia homérica e esse mecanismo tem como princípio básico contar histórias que nunca sequer poderiam ter acontecido, ou seja, histórias que ultrapassam os méritos daquilo que é comum a todos.

Ao longo da obra, a mentira não está presente somente nos diversos truques aplicados por Odisseu com intuito de enganar seus inimigos e driblar a morte, é possível notar a mentira operando por uma via similar em outras ocasiões no enredo, como no canto II onde o personagem Antínoo destaca que a esposa de Odisseu, Penélope, é uma “conhecedora de estratagemas” (canto II, verso 88), se referindo ao truque aplicado por ela, em que só escolheria o próximo marido quando terminasse a costura de um manto, fazendo então que seus pretendentes aguardassem esse momento. Porém, toda vez que ela chegava perto de terminar a costura, na calada da noite ela desfazia todo o trabalho que havia feito até então, retornando assim para o começo de onde ela recomeçava todo o trabalho novamente. O que Homero quer nos mostrar com isso segue pela mesma via das mentiras que Odisseu conta para sobreviver, a mentira no caso de Penélope é responsável pela renovação/sobrevivência da esperança em meio ao sofrimento.

Com isso adentramos no mérito onde devemos analisar até que ponto a *Poética* aristotélica se apresenta como uma teoria estética onde se entende que a realização do objetivo de toda obra só possa ocorrer através da demonstração do que é o belo moral. Ser verdadeiro

no contexto de Odisseu é o mesmo que morrer, o que cativa o público a dar atenção aos cantos homéricos por mais mentirosos que sejam é apreciar como o personagem se mostra um herói politrópico. Muitos podem se identificar com o sofrimento do personagem, pois entre morrer e mentir, muito certamente qualquer pessoa que dê valor à própria vida irá mentir. Então de que modo podemos classificar todas as mentiras na obra de Homero como sendo atos vulgares? Seria inteligente morrer em nome da virtude? A verdade é que analisar a obra de Homero com a expectativa de tirar qualquer tipo de lição/aprendizado sobre aspectos éticos é uma expectativa inútil.

O trecho da *Odisseia*, analisado no capítulo anterior do trabalho, sobre o encontro de Odisseu com o ciclope Polifemo tem como narrador deste acontecimento o próprio Odisseu na corte dos Feácios. A escolha de Homero em conduzir o enredo de tal modo que leve o protagonista, conhecido por ser um mentiroso, a cantar sua própria história não se dá à toa. O efeito que Homero causa ao fazer com que Odisseu narre este acontecimento é o da autorreferencialidade. Quando cantamos a *Odisseia* estamos a cantar as aventuras do herói politrópico, mas quando cantamos aquilo que Odisseu canta na corte dos Feácios estamos então cantando aquilo que canta o herói politrópico e com isso podemos concluir que a poesia está a cantar a si própria.

O que se pode constatar através do emprego deste recurso da autorreferencialidade é que Homero pretende fazer com que a mentira ultrapasse o âmbito dos personagens, isto é, do *logos* interno ao enredo, inserindo o mecanismo existente por trás da mentira dentro do *logos* geral da obra. O objetivo em transmitir e reforçar a ideia de que a sobrevivência em face das adversidades se dará através da mentira, diz respeito justamente ao caráter ambíguo que é próprio da arte poética. Com isso podemos entender que a mensagem que Homero pretende transmitir é a de que a poesia enquanto uma arte irá sobreviver e nunca será superada graças à ambiguidade que é inerente a ela.

Agora retomando as exigências impostas ao enredo na *Poética* por Aristóteles, onde tudo deve se construir com base verossímil e possível e compreendendo que isso estabelece relação direta sobre o modo como o *logos* da Filosofia deve ser construído com base no seu objetivo de alcançar a razão última das coisas, isto é, a verdade. Temos então que isso é o exato oposto do *logos* homérico pautado pela mentira, agora é necessário determinar se o que foi apresentado nos capítulos 24 e 25 da *Poética* acerca da mentira de Homero dá conta de salvar a proposta do sistema conceitual de Aristóteles, quando colocado de frente dessa problemática, e se este sistema conceitual é realmente capaz de determinar com precisão absolutamente todos os meios que o artista pode se valer para a construção do universo hipotético na arte.

O problema que visualizo na forma como Aristóteles expõe o seu ponto de vista nestes capítulos é que provavelmente ele adota esse caminho onde trata Homero como uma exceção com o intuito de não invalidar a sua premissa geral dos capítulos anteriores acerca do enredo se constituir com base no verossímil e possível ele tolera o impossível em Homero, contanto que a narrativa de fatos impossíveis contribua com a realização do propósito da obra.

Mas essa maneira de classificar como uma espécie de exceção o que é feito por Homero, não é algo tão inteligente quando se reconhece que o objetivo da *Poética* aristotélica é o de construir um sistema conceitual capaz de dar conta de todos os aspectos estéticos relacionados à concepção da arte, sem que nada seja desconsiderado ou esteja deslocado da proposta geral. Ao meu ver, se você pretende construir um sistema conceitual estético capaz de realizar este objetivo, o que é feito por Homero não deve ser considerado como uma exceção decorrente de um brilhantismo único de um autor específico. O sistema conceitual estético então deve dar conta de analisar com clareza o que é feito por autores como Homero e deve ter uma linha válida de análise em que seja capaz de incluir a utilização de recursos estéticos como os de Homero no seu corpo teórico.

A noção de que pelo fato da maioria dos poetas não serem capazes de compor trechos dramáticos como Homero é tão irrelevante no quesito da análise estética quanto o entendimento de que a maioria dos enredos devem estar alinhados ao que é verossímil e possível por causa disso ou por causa de um suposto nexos causal. Fato é que tudo o que Homero fez pode ser sim feito por qualquer outra pessoa, mesmo que muito dificilmente se atinja o seu nível, tendo em mente esse fato, se quisermos determinar absolutamente tudo o que podemos fazer ao compor enredos através de um sistema conceitual, o fator do impossível relacionado a mentira ou qualquer outra noção estética que quebre a necessidade do verossímil e possível deve ser exposta no corpo teórico sem que seja classificada como uma exceção.

Um autor que comprova esse ponto na prática, isto é, através da composição de enredos ficcionais que fogem por muito da necessidade de verossimilhança e possibilidade imposta por Aristóteles, é Luciano de Samosata. Luciano é considerado por muitos como sendo o pai da ficção científica, este título não é atribuído a ele à toa, a proposta geral por trás da sua produção literária tem como base o uso desmedido da imaginação, primeiramente com intuito de criticar a sociedade de sua época e ao mesmo tempo promover o divertimento da audiência com base em seus absurdos.

O que aprendemos com escritores como Luciano e Homero é que é completamente possível aprender algo sobre o mundo em que vivemos através da arte sem que tenhamos que enxergá-la sob uma ótica em que a verdade é o início, o meio e o fim de tudo. Voltando para o

debate acerca do mérito indexical da filosofia, o que Aristóteles realmente quer com sua filosofia, cujo *logos* é a verdade, é ser capaz de apontar para as coisas e dizer a verdade sobre elas, por isso quando Odisseu usa a palavra ninguém para se autodenominar as coisas ficam obscuras dentro de sua teoria.

O uso da palavra ninguém cria um vácuo onde é impossível apontar para qualquer coisa, mas esse é justamente o efeito que se busca com a ambiguidade e o que faz Odisseu sobreviver ao ciclope (e o que faz a Odisseia não ser esquecida). Para Aristóteles, faltou formular uma filosofia que desse conta de tratar do que diz respeito ao não-ser e este é o fator que sempre colocará a *Poética* como uma tentativa honesta, mas falha com relação a aquilo que Aristóteles tentou resolver.

BIBLIOGRAFIA.

ARISTÓTELES. *Categorias*. Tradução, introdução e comentário de Ricardo Santos. Portugal. Ed.: Porto Editora, 1995

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. A poética de Aristóteles tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução, comentário de Giovanni Reale. 2ª edição. São Paulo: Editora Loyola, 2005.

ARISTÓTELES. *Física*. Prefácio, introdução, tradução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

ARISTOTLE. *Physics*. Translated with introduction and notes by C.D.C Reeve. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, Inc, 2018.

HALIWELL, Stephen. *The aesthetics of mimesis*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Christian Werner. 1º ed. São Paulo: Cosac Naify 2014