

ALEXANDRE MAURO TOLEDO

**MÍMESIS E TRAGÉDIA NA POÉTICA DE
ARISTÓTELES**

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2005

ALEXANDRE MAURO TOLEDO

MÍMESIS E TRAGÉDIA NA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte
Orientadora: Prof.Dr^a Virgínia de Araújo Figueiredo

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2005

“Si c’est la raison qui fait l’homme, c’est le sentiment qui le conduit.”
J.J.Rousseau

RESUMO

A presente dissertação percorre as páginas da *Poética* de Aristóteles em busca da definição de tragédia que é dada pelo filósofo de Estagira. A definição de tragédia encontra-se no capítulo VI e é desenvolvida nos capítulos VII a XIX. O ponto de partida porém, é o fato de que toda poesia é imitação (mimesis) e tal ponto é defendido por Aristóteles nos cinco primeiros capítulos. A definição de poesia (como de arte em geral) como imitação e sua conseqüente defesa por parte de Aristóteles, o colocam em franca oposição a Platão. Se em Platão ainda vigora certa tendência em considerar o mito comopositor ao *Lógos*, em Aristóteles teremos uma posição exatamente contrária, uma vez que o estagirita concebe o mito (coração da tragédia) como sendo fruto de uma construção racional. Por fim, os sentimentos que a tragédia deve despertar na audiência, ou seja, os sentimentos de terror e piedade e a conseqüente purificação de tais sentimentos, deve nascer do próprio desenvolvimento dos fatos, da própria fabulação que é o mister próprio do poeta.

SOMMAIRE

Cette dissertation se propose de faire une plongée dans les pages de la Poétique d' Aristote, à la recherche d'une définition de tragédie, selon la conception du philosophe d' Estagira. La définition recherchée se trouve au chapitre VI et son développement est fait du chapitre VII jusqu'au XIX. Le point de départ, cependant, est l'affirmation que toute poésie c'est une imitation (mimesis). Ce point de vue est défendu par Aristote au cours de ses cinq premiers chapitres. Cette façon de définir la poésie, comme d'ailleurs l'art en general, comme une imitation, place Aristote et Platon en opposition extreme. Si chez Platon regne toujours le tendance de considerer le mythe en opposition au logos, chez Aristote nous allons trouver une position totalement opposée, vue qu'il conçoit le mythe (le coeur de la tragédie) comme le fruit d'une construction rationnelle. Finalement, les sentiments que la tragédie doit éveiller chez le public, sentiments tels que le terreur et la pitié et, en consequence, la purification de ces sentiments, doivent naître du développement même des faits, du fil tissé par l'imaginaire et les choix du poète.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo 1 – A Mimesis em Platão	15
Capítulo 2 – Mimesis em Aristóteles.....	28
2.1 Aristóteles contra Platão.....	28
2.2 As várias acepções de mimesis.....	32
2.3 Da <i>Poética</i>	42
2.3.1 Mimesis e poesia.....	42
2.3.2 Origem natural e histórica da poesia. Aristóteles dá sua própria definição de poesia.....	51
2.3.3 Uma breve comparação dos gêneros.....	55
Capítulo 3 – A Definição de tragédia.....	58
Capítulo 4 - O Mito – estrutura do mito trágico.....	68
4.1 A unidade de ação do mito.....	68
4.2 A unidade de tempo.....	70
4.3 O universalismo do mito.....	74
4.4 Excurso. A questão dos nomes.....	76
4.5 Partes quantitativas da tragédia.....	80
4.6 O efeito trágico.....	82
4.7 Mito simples e complexo.....	83
Capítulo 5 - O Herói trágico.....	87
5.1 Herói intermediário. Hamartía.....	92
5.2 Laços de amizade, inimizade ou indiferença.....	96
5.3 Caracteres.....	99
5.4 As cinco formas do reconhecimento.....	103
5.5 Nó e desenlace.....	109
Capítulo 6 - O Efeito trágico – <i>Kátharsis</i>	113
6.1 A questão do “prazer” com a tragédia	122
Conclusão.....	136
Bibliografia.....	141

INTRODUÇÃO

O que dizer de Aristóteles? Qualquer trabalho sobre o estagirita poderá soar como mera repetição. A importância de seu pensamento, desnecessário dizer, se faz sentir até nossos dias e, no decorrer desses quase dois mil e quinhentos anos, tem sido lida e relida, interpretada sob os aspectos mais variados. Porque, de uma forma ou de outra, sempre voltamos a Aristóteles. Resta então algo mais a dizer sobre sua Filosofia? E o que dizer da *Poética*? O que dizer de um texto que marcou de forma tão decisiva tudo o que se convencionou chamar de teatro ocidental? O retorno a Aristóteles, depois de tudo o que já foi dito acerca de sua obra, talvez só se justifique se tomarmos sua reflexão como algo que seja presente para nós, que realmente tenha algum tipo de implicação para nossa cultura e, sobretudo, algo que realmente tenha algum significado para o filosofar de nosso tempo, sob pena de tomarmos sua filosofia apenas como parte de uma história que talvez não nos diga muita coisa, mera peça no museu do pensamento. Nosso ponto de partida é a tragédia. Nossa preocupação é com a relação que se estabeleceu, se estabelece e pode se estabelecer entre a filosofia e essa que parece ser uma das formas mais instáveis de arte, porque inteiramente calcada sobre um evento temporal, que é o teatro. O que almejamos é o presente, é a possibilidade de enxergarmos essa relação em termos atuais. Como refletir sobre o caos do teatro contemporâneo, sobre sua eterna crise (como eterna crise da arte) e de que maneira a filosofia pode ser útil para clarear tal situação. A ambição é grande. E seria uma ambição vã se não nos ativéssemos a um procedimento essencial: sempre que um problema surge, urge mergulhar até o seu princípio, até o fundo de onde tudo teve início. Desse modo, urge voltar a Aristóteles. Sempre urge voltar a Aristóteles. A nossa questão é a da tragédia. A tragédia já existia muito antes da existência do estagirita. Talvez, se a questão é mesmo a tragédia, fosse mais conveniente investigar onde e quando tudo se deu, retornar ao ritual dionisíaco, aos mimos, às procissões que antecederam o

nascimento do poema trágico, mas isso é tarefa que escapa à filosofia. Se a questão é a da tragédia, mas colocada em termos da sua relação com a filosofia então é sempre inevitável voltarmos a Aristóteles e a sua *Poética*.

A *Poética*, texto que versa basicamente sobre a tragédia, foi durante séculos, o paradigma de toda produção literária de cunho dramático. Quando Aristóteles escreveu a *Poética*, a tragédia já era um gênero em decadência. Os grandes trágicos, cujos nomes a história guardou, já haviam produzido suas grandes obras fundamentais (Ésquilo, Sófocles e Eurípides). É possível até que o estagirita tenha escrito seu tratado para preservar a lembrança e a fórmula de um dos gêneros cruciais do gênio helênico. Seja como for, a *Poética* é um dos textos mais enigmáticos deixados por Aristóteles.

As peripécias por que passou tal obra, por si só já constituem tema para vários estudos. Segundo Antônio Freire (1982), o texto da *Poética* não teve grande repercussão na antigüidade, sendo possível que ele tenha ficado perdido durante vários séculos. Certo é que gramáticos e críticos tiveram um papel importante na difusão das idéias filosóficas nele contidas. Ainda, segundo Freire:

*Na antigüidade nenhum comentário foi feito à Poética, nem dele se encontra menção. As idéias de Aristóteles sobre a tragédia e sobre a comédia foram transmitidas, como dissemos, pelos gramáticos e críticos, mas a Poética propriamente dita, deve ter caído no esquecimento.*¹

O interesse que até hoje tal obra suscita teve início efetivamente no século XVI, pois mal conhecida durante a idade Média (a não ser por compilações árabes e siríacas), foi somente em 1498 que o público da Renascença tomou conhecimento da primeira edição latina feita sobre o original grego, cuja impressão só apareceria em 1503. Quando se fala em poética, temos geralmente em mente, certo tratado que versa sobre os processos de composição na arte. No caso específico de Aristóteles, sua *Poética* trata evidentemente dos processos de construção da tragédia e foi dessa forma que tal texto foi lido durante todo o

¹ FREIRE, 1982, p. 17

começo da época moderna. Não é de se surpreender portanto, que exatamente no século XVI, a Europa tenha assistido a um verdadeiro renascimento do gênero trágico, na figura dos mestres do século de ouro espanhol e, é claro, de Shakespeare. Talvez pudéssemos dizer que a leitura que os italianos fizeram da *Poética*, nos primeiros anos do século XVI, tenha contribuído para o nascimento do drama barroco e também no desenvolvimento da ópera.

A influência da *Poética* de Aristóteles irá se estender até o século XVII, com Boileau e os trágicos franceses e chegará ao século XVIII quando passará por várias releituras. De um lado temos a leitura feita por Diderot na França e Lessing na Alemanha e, dessa releitura, irá surgir um novo gênero, o da comédia séria ou drama burguês. O século XVIII aliás, é um século emblemático. Nele a tragédia irá praticamente desaparecer como gênero dramático, sendo substituído pelo drama burguês. Mas, se por um lado assistimos ao paulatino desaparecimento do gênero trágico, por outro, testemunhamos a redescoberta do trágico visto agora não como mero gênero literário mas como matéria de especulação filosófica.

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e, no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder superior – um factum - tinha necessariamente que sucumbir sem luta, precisava ser punido por sua própria derrota. O fato de um criminoso ser punido, apesar de ter tão somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói lutar contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade imposta pela arte, tinha de fazê-lo expiar – mesmo que através do crime perpetrado pelo destino...Foi grande pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda da própria liberdade,

*provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre.*²

A reflexão de Schelling é utilizada por Peter Szondi em seu *Ensaio Sobre o Trágico* para ilustrar a tese de que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”³. Aqui, ao que tudo indica, não se trata mais de ler a *Poética* de Aristóteles como liam os antigos. Se a partir de Diderot e Lessing a leitura que se faz da *Poética* de Aristóteles já não é mais a mesma, se a humanidade européia, àquela altura, parecia estar perdendo sua “vocação trágica” com a proposição de um novo gênero, é porque talvez tenha se descoberto o lugar que verdadeiramente pertence ao trágico. Esse lugar é, ousamos dizer, o da Filosofia. Ou, com outras palavras, talvez se tenha efetivamente descoberto uma “vocação trágica” para a Filosofia. Peter Szondi localiza em Schelling o nascimento da teoria do trágico na Filosofia. Teoria que percorre um longo e rico caminho que irá do romantismo à contemporaneidade, de Hegel a Heidegger, passando por nomes como os de Schiller, Goethe, Hölderlin, Schopenhauer e, claro, Nietzsche. Por que isso deu? Por que saindo da esfera da arte, o trágico tornou-se Filosofia? Por que tantos pensadores, a começar por Aristóteles, atribuíram a essa forma de arte, cujas origens remontam ao ritual dionisíaco, tanta importância? Cremos que aqui é necessário concordarmos com Jacques Taminiaux quando ele diz que essa forma de arte perdida no tempo tem sido, desde Schelling, continuamente interpretada como um documento ontológico e se ela tem se prestado a ser interpretada como um documento ontológico não é porque desde o começo grego, justamente Aristóteles, ela, a tragédia, foi apreendida filosoficamente? Ou, melhor dizendo, não poderíamos entender o empreendimento aristotélico como uma primeira tentativa de regulamentar o trágico?

Quando Platão se opõe à tragédia, notadamente na *República*, interpretamos tal oposição como fruto da rivalidade existente entre a Filosofia e a

² Schelling in Szondi, 2004, p. 29.

³ Szondi, 2004, p. 30.

Arte. Como se verá adiante, o que está efetivamente em disputa é o papel que a poesia exercia sobre a educação grega. Platão irá se opor ao discurso direto da tragédia colocando em cena o discurso indireto da filosofia. Ora, não poderíamos dizer que inexistisse rivalidade entre seres absolutamente díspares? A rivalidade só pode se instalar entre competidores que guardem algo em comum. É por essa razão que disputam. O que está em disputa então é a forma dos discursos? Por que Platão repudia tão ferozmente a mimese trágica? Por que em certa altura de sua obra ele compara o poeta trágico ao sofista? A comparação não nos parece gratuita. Menos gratuito ainda é o recurso que Platão utiliza para combater sofistas e trágicos: o diálogo. Ora, o diálogo não é um recurso eminentemente teatral? Uma contradição platônica? Pensamos que não. Nos diálogos platônicos no entanto, não há espaço para as emoções, para o irracional, apenas para a razão dialética. A filosofia seria adversária da tragédia porque ela advoga a causa da razão, enquanto que o mito, substrato da tragédia, é a morada do irracional. Mas o que dizer de uma obra como a *Orestéia* por exemplo, única trilogia esquiliniana que nos restou, ela não pode ser interpretada como um documento que atesta a transformação do conceito de justiça? Ou, em outros termos, como a passagem de um ordenamento irracional para um racional? Neste sentido, a razão também não estaria presente na tragédia? É o que pensamos.

São antigas as relações entre a tragédia e a Filosofia. E, se é possível a partir do século XVIII falarmos da existência de uma Filosofia do Trágico, é porque, desde o nascimento da tragédia, sua existência já estava colocada em termos de problema para o pensamento. Negativo para Platão, positivo para Aristóteles. Apesar de a *Poética* ter sido muitas vezes compreendida apenas como uma “poética” – que estaria mais preocupada em investigar as leis da arte, descrevendo as estruturas da tragédia de um modo até dogmático - não poderíamos dizer que as sementes do que, a partir do século XVIII, passou a ser conhecido como Filosofia do Trágico, já não se encontravam lá? Na *Poética*? De outra forma, como poderíamos entender o capítulo IX da *Poética*, onde Aristóteles faz a distinção entre Poesia e História? O poeta não estaria acima do historiador

por narrar o que poderia ter acontecido ao contrário do historiador que narra o que aconteceu? Falando do que é possível ter acontecido, o poeta estaria ultrapassando o fato acontecido e assim, tenderia muito mais ao universal e por extensão, ao filosófico, visto que buscaria a essência dos homens, suas alterações e inconstâncias.

-Diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular. Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às personagens.⁴

Não poderíamos ver aí o ponto de partida para o que será mais tarde a Filosofia do Trágico? Não podemos deduzir que talvez Aristóteles tenha aí apontado para o fato de que a tragédia também poderia ser encarada como uma Filosofia? Ou que a tragédia, por ser a reelaboração de algo dado, não traria em seu seio algum tipo de especulação já filosófica? Uma proto-filosofia como dissemos anteriormente? A tragicidade (pelo menos se pensarmos de acordo com os gregos) é inerente à condição humana. Tal tragicidade em determinadas circunstâncias, encontrou a sua forma adequada de expressão na tragédia, depois foi apropriada pela Filosofia. O trágico em si não depende da tragédia, podemos já detectá-lo na poesia épica. Páris, Heitor e Aquiles, apesar de serem personagens eminentemente épicos, não possuem características marcadamente trágicas, como a desmesura? Aliás, Aristóteles não recorre freqüentemente aos poemas homéricos, para dar exemplo de personagens trágicos?

Se em Platão podemos falar de uma relação negativa entre tragédia e filosofia, pela “identidade” estabelecida entre trágico e sofista, pela oposição entre mito e lógos e que, tal oposição advém do fato de que tragédia é mimesis, e mimesis é uma redução ontológica do Ser, em Aristóteles a mimesis não irá se

⁴ *Poet.* 1451b 5-10

configurar como problema. A mimesis é condição de possibilidade para a poesia trágica cujo centro, será deslocado para a construção do mito, isto é, para a fabulação, para o enredo. Temos então, não mais uma oposição entre mito e lógos, mas o reconhecimento da racionalidade do mito, uma vez que o próprio mito é fruto de uma construção lógica e, tal construção constitui o centro da tragédia, o seu âmago mesmo. Foi a partir desse objetivo que traçamos nosso percurso.

Todo percurso é a história de uma leitura. Elegemos como guia para a nossa leitura da *Poética*, o comentário dos tradutores franceses Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot e justificamos nossa escolha baseados na importância que tal tradução adquiriu nos meios acadêmicos franceses desde sua publicação. Com efeito, a tradução e comentários de Dupont-Roc e Lallot, pela sua sutileza e profundidade, marcaram definitivamente os trabalhos posteriores sobre o gênero. Outros comentadores também foram utilizados, dentre eles, Eudoro de Souza – de cuja tradução da *Poética* nos servimos – mas foram os tradutores franceses que nos forneceram a maior parte dos argumentos utilizados em nosso texto. Tais comentadores, é importante dizer, dividem o texto de Aristóteles em duas grandes partes a saber: a primeira, do capítulo 1 até o início do capítulo 5 versaria sobretudo sobre as relações entre mimesis e poesia. A segunda parte teria início no final do capítulo 5 indo até o final do texto e versaria sobre a tragédia e a epopéia. Essa segunda parte, por sua vez, estaria subdividida em outras cinco partes; na primeira, compreendendo os capítulos 6 a 19, estaria contida toda a teoria da tragédia; a segunda, representada pelos capítulos 20 a 22 versaria sobre a expressão poética; a epopéia seria assunto da terceira parte (capítulos 23 e 24) as últimas partes seriam os capítulos 25 (problemas e soluções) e o capítulo 26 onde é enfocada a superioridade da tragédia sobre a epopéia.

Esta dissertação, por sua vez, pode ser dividida em quatro partes: na primeira parte, expomos as idéias de Platão acerca da mimesis poética, tal como se encontram nos livros II, III e X da *República*. Julgamos necessário dar tal passo pois, muitos dos argumentos aristotélicos sobre a mimesis trágica são, em grande

medida, argumentos contra a concepção platônica. A segunda parte também pode ser subdividida em duas outras: na primeira, procuramos expor diversas idéias sobre o conceito de mimesis, da forma como vários comentadores tentaram compreender o sentido de tal conceito para Aristóteles. Essa primeira parte se completa com a leitura dos capítulos 1 a 5 da *Poética*, onde Aristóteles efetivamente coloca a questão da mimesis trágica. Num segundo momento, passamos a uma leitura do texto da *Poética* utilizando os comentários de Dupont-Roc e Lallot como farol, em busca de uma teoria da tragédia que poderíamos chamar de “teoria do mito trágico” e que se encontra nos capítulos 6 a 19. A terceira parte de nosso trabalho versa sobre a *kátharsis*, efeito trágico por excelência. Sobre esse assunto, procuramos fazer um apanhado sobre algumas idéias (não todas pois isso extrapolaria em muito o objetivo de uma dissertação) que têm norteado a interpretação de tão rico conceito. Sob esse aspecto, não nos detivemos apenas nos comentadores que nos serviram de guia para a delimitação do mito trágico (Dupont-Roc e Lallot), mas procuramos trazer para o texto posições de vários outros comentadores.

CAPÍTULO I

A MÍMESIS EM PLATÃO

São muitas as referências que Platão faz à poesia no decorrer de sua obra. Já no *Íon ou Sobre a Ilíada*, obra da juventude, levanta os primeiros problemas sobre o texto poético. Nesse diálogo, o que está em jogo é o problema da inspiração divina. Tal inspiração dá-se como uma extraordinária experiência de elevação, uma participação embriagante do divino. Ocorre que tal embriaguez, escapa ao controle, foge à razão e acaba por se tornar perigosa, podendo desencadear reações violentas nos ouvintes, a libertar suas forças irracionais. O problema da arte, por enquanto, é o da inspiração, só mais tarde, Platão irá pensar a poesia como problema relacionado à mimesis e aí, sua condenação será definitiva.

Tal posição será encontrada na *República*, obra da maturidade, nos livros II, III e X. Trata-se da discussão do que seja justiça (livro I), da oposição entre as posições de Trasímaco que diz acerca da justiça algo que é constatável na pólis, isto é, que a justiça é o interesse do mais forte, e a posição de Sócrates que, desejando ultrapassar o nível mundano da historicidade, define a justiça como algo inerente à natureza humana. Chega-se assim à constatação de que a pólis descrita por Sócrates é uma cidade de homens inteiramente justos. Platão imaginou uma cidade ideal regida pela razão. O ponto que especificamente nos interessa é o que diz respeito ao que deve ou não ser aceito na cidade, principalmente no que diz respeito à educação de seus cidadãos. A oposição de Platão à mimesis reside exatamente aí.

A palavra mimesis é uma das mais enigmáticas e instáveis da língua grega. Segundo Havelock, na *República*, Platão a emprega em primeiro lugar como uma classificação estilística no intuito de definir a obra dramática (mimética) em

oposição à descritiva. Entretanto, à medida que ele avança no texto, parece ampliá-la mais e mais até abarcar vários outros fenômenos. De uma forma geral mimesis, a princípio, deveria significar a música e a dança praticada pelos coribantes ou pelos atores mascarados (mimos) que, nas festas em homenagem a Dioniso, representavam todas as facetas do deus. Cabe notar que a própria adoração a Dioniso já traz em si algumas complicações. Deus de cunho agrário, de difícil penetração no ambiente urbano, aparece na cultura grega como um representante do desregramento, da embriaguez e da possessão, portanto, um representante do irracional de onde surgiu o teatro.

Isso posto cabe então perguntar: a poesia deve ou não deve ser aceita no interior da nova cidade? É do ponto de vista prático, político e pedagógico, que o problema da poesia é formulado por Platão. A poesia e a música cumpriam um papel de destaque na formação do cidadão grego contemporâneo a Platão. Os jovens gregos eram educados à sombra dos poetas: primeiro Homero e Hesíodo e depois os trágicos. A posição de Platão com relação à poesia mimética evidentemente diz respeito à posição que lhe será dada na formação dos guardiães, isto é, dos soldados cidadãos da nova cidade.

A condenação platônica à mimesis pode ser verificada em três momentos distintos no decorrer da *República*. Primeiramente é importante notar que, apesar de dedicar tanto espaço para a discussão da tragédia, não são muitas as menções que Platão faz aos poetas trágicos na *República*. O que talvez mais chame a atenção do leitor seja a relação que Platão estabelece entre Homero e os trágicos, relação que será, aliás, retomada por Aristóteles na sua *Poética* sob outro aspecto. Mesmo que o discurso de Platão almeje alcançar os tragediógrafos, é com Homero que o filósofo dialoga. Não importa para Platão, nesse momento, fazer qualquer tipo de distinção entre a poesia épica e a poesia trágica. Platão parece não dar muita atenção para a distinção dos gêneros. É verdade que em determinado momento ele os distingue falando da existência de um estilo narrativo, um estilo imitativo e de um estilo misto que comportaria os dois. Mas o que está no centro de suas atenções é a função educativa da poesia mimética.

Seu objetivo mesmo é o de condenar um sistema educacional baseado na transmissão oral da cultura pelas vias da poesia épica e trágica. Não interessa a Platão o discurso poético, rítmico, oral, mimético, dramático, representado pela tragédia. Não interessa o drama recitado e vivido por atores com o objetivo de envolver uma platéia para manipular suas emoções, fazendo-a chorar e se compadecer das desventuras do herói ou, pior, rir dos atos e palavras destituídos de nobreza praticados por deuses e heróis.

Inicialmente, os ataques de Platão à poesia mimética são direcionados à temática desenvolvida pela poesia trágica bem como o tipo de música que a acompanhava. Vejamos algumas passagens referidas por Platão na *República*:

Ah! É um guerreiro que eu estimo, que vejo com meus olhos ser perseguido à volta da cidade, e o meu coração geme (...)Ai de mim! Que é o destino de Sarpédon, o mais caro dos homens, ser derrubado por Pátroclo, o filho de Menécio! (...)É que, meu caro Adimanto, se os nossos jovens escutassem a sério tais palavras, e não troçassem delas, como indignas dos seres a quem se referem, dificilmente algum deles, sendo homem apenas, se julgaria indigno de proceder assim e se censuraria se lhe acontecesse, a ele também, dizer ou fazer alguma coisa neste gênero; mas muitos deles, por qualquer pequeno sofrimento, entoariam sem vergonha nem energia trenos e lamentos.⁵

E o que dizer com relação ao riso?

-Mas, na verdade, também não devem ser amigos de rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal fato causa-lhe uma mudança também violenta”.

-Assim me parece – respondeu.

-Por conseguinte, não é admissível que se representem homens dignos de consideração sob a ação do riso; e muito pior ainda, se se tratar de deuses.

-Portanto, não admitiremos aquelas palavras de Homero acerca dos deuses:

Um riso inextinguível se ergueu entre os deuses bem-aventurados, ao verem Hefestos afadigar-se pelo palácio fora.⁶

⁵ Rep. 388c-d

⁶ Rep.388e-389a

Por que Platão, àquela altura de sua vida se preocupou em pensar uma cidade ideal? É difícil fugir da tentação historicista e não identificarmos tal período com o de declínio de sua pátria Atenas. Depois do brilhante apogeu vivido anos antes sob Sólon e Péricles, Atenas estava mergulhada numa guerra com Esparta de onde saíra derrotada. Sócrates será morto pela democracia e as três tentativas de influenciar o governo de Siracusa foram frustradas. Lembremos que a questão de fundo, que inicia todo o diálogo, é a justiça, de como está intimamente ligada à verdade e, se isso é correto, para Platão a única via de acesso possível à verdade é a Filosofia. Resta então, e para que haja justiça, a transformação da pólis pela Filosofia. Mas, para que nessa cidade reine a justiça, é necessário que os seus fundamentos sejam transformados e um desses fundamentos é a educação. O que está em jogo aqui, como já foi dito anteriormente, é a influência que a poesia exerce sobre a educação da cidade. Para Platão parece ser motivo de condenação o uso que os poetas fazem dos antigos mitos. Não lhe parece apropriado que o divino seja responsabilizado pelo mal ou pelo injusto. O mal não pode advir do divino, só o bem. O divino nunca muda, nunca mente, nunca engana e, se é assim, Platão não pode aceitar a interpretação dada ao divino pelos poetas trágicos. Nem tampouco se espera que os heróis se comportem de maneira tão irracional. Seus lamentos e gritos, sua falta de controle, não são ideais a serem seguidos. A poesia mimética é vista aqui como responsável por minar a coragem e o equilíbrio dos jovens guerreiros. Se o tratamento dispensado aos deuses pelos poetas trágicos é motivo de condenação, muito mais se condena o efeito que tais obras provocam na audiência. A divulgação de falsas opiniões e disparates: muitas pessoas injustas são felizes enquanto que desgraçadas são as justas; injustiças podem ser vantajosas se não forem descobertas, etc, provocariam uma predisposição dos jovens para o mal ou, ato igualmente condenável, seria uma justificativa para atos de tal espécie:

“... nem que qualquer outro filho de deus e herói ousaria cometer os feitos tremendos e ímpios de que agora os acusam. Pelo contrário, forcemos os poetas a dizer que não cometeram tais

atos, ou então que não eram filhos de deuses, mas que não afirmem as duas coisas há um tempo, nem tentem convencer os nossos jovens de que os deuses são causadores do mal, e de que os heróis não são em nada melhores do que os homens. Tal como anteriormente dissemos, isso é ímpio e falso, pois demonstramos que é impossível que o mal venha dos deuses.

-Como não?

-Além disso, é prejudicial a quem os ouve. Efetivamente, cada um arranjará desculpa para a sua maldade, na convicção de que assim procedem e procederam também

“os descendentes dos deuses, parentes de Zeus, a quem pertence o altar de Zeus ancestral no Monte Ida, lá nas alturas

e que

não se extingue neles o sangue divino .⁷

O ato de imitar produz uma segunda natureza. Se por um lado, a imitação causa prejuízo a quem a frui, por outro, Platão diz que a persistência do ato de imitar acaba por se transformar em um hábito, em uma segunda natureza: “*Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência?*”⁸ Se as imitações se transformam em hábito não podemos pensar, seguindo os passos de um Havelock por exemplo, que tal atividade também está intimamente ligada à própria educação? Ora, os jovens que, ao chegarem a fase adulta, deverão tornar-se artífices da liberdade do estado, não deverão aprender esse ofício, e o aprendem pela prática e pelo exercício da verdade ou, em outras palavras, por uma educação mediante a qual são treinados a imitar modelos de comportamento aceitáveis? Nessa altura do texto platônico, conclui-se então que para a imitação ser aceitável, ela deverá dedicar-se apenas aos exemplos que possam ser seguidos, isto é, aos homens de bem, às ações produzidas pelos homens de bem, tornando-se inaceitável, toda vez que imitar homens que não são dignos de admiração (como os loucos, escravos, homens perversos ou covardes, etc).⁹

⁷ Rep.391d-e

⁸ Rep.395d

⁹ conf.Rep.397d

A condenação da imitação se estende também à música uma vez que, na época de Platão, a música e a poesia estavam intimamente associadas. É possível que pelo menos até as últimas décadas do século V a.C., a música não existisse como uma atividade independente, como música pura. Seja como for, a música também deverá ter um caráter viril, que defenda a ordem, contra o desregramento e a favor dos atos pacíficos. Em suma, uma música educativa, edificante:

- Não entendo de harmonias - prossegui eu -. Mas deixa-nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda a ação violenta, ainda que seja mal sucedido e caminhe para os ferimentos ou para a morte ou incorra em qualquer outra desgraça, e em todas estas circunstâncias se defenda da sorte com ordem e com energia. E deixa-nos ainda outra para aquele que se encontra em atos pacíficos, não violentos, mas voluntários, que usa do rogo e da persuasão, ou por meio da prece aos deuses, ou pelos ensinamentos e admoestações dos homens, ou, pelo contrário, se submete aos outros quando lhes pedem, e ensinam ou o persuadem, e, tendo assim procedido a seu gosto sem soberanceria, se comporte com bom senso e moderação em todas as circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Estas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e mal sucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar.¹⁰

E ainda:

- Não é então por esse motivo, ó Gláucon, que a educação pela música é a capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita, se se tiver sido educado?.¹¹

a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias...¹²

¹⁰ Rep. 399 a-c.

¹¹ Rep. 401d.

¹² Rep. 401c.

*Por conseguinte, acolá a variedade produz a licença, aqui, a doença; ao passo que a simplicidade na música gera temperança na alma, e a ginástica, a saúde no corpo?*¹³

Em resumo: se a imitação é plausível, tanto na poesia quanto na música, que ela então imite o que há de melhor, os atos de coragem e temperança, bom senso, moderação e sabedoria. Ou seja, que ela imite a razão. A restrição que Platão faz até aqui é apenas de cunho conteudístico.

Num outro momento, sua crítica ou condenação adotará um critério que é exclusivamente formal, sem examinar o conteúdo, isto é, qualquer que seja o conteúdo, pelo simples fato de a poesia assumir a forma dramática, já seria condenável. *“Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação”*¹⁴. Não lhe interessa o discurso direto da poesia. O que lhe interessa é o discurso indireto, prosaico, analítico, lógico e não analógico, a tal ponto que Platão chega a reescrever toda a passagem dos versos 18 a 42 do Canto I da *Ilíada*, o episódio em que Crises vai até Agamemnon e implora que ele lhe restitua a filha. Nessa passagem, Homero não fala como Homero, mas como o próprio Crises, como se interpretasse uma personagem. Platão ousa reescrever toda a passagem, mostrando a seu interlocutor, como ela deveria ser e conclui: *“É assim, ó companheiro, que se faz uma narrativa simples sem imitação”*¹⁵. Na seqüência, condena a tragédia:

-Compreende, portanto – prossegui – que há, por sua vez, o contrário disso, que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo”.

*E compreendo, também, que é o que sucede nas tragédias.*¹⁶

Se no livro III da *República*, Platão, apesar de todas as objeções que faz à poesia imitativa, ainda pode lhe reservar algum lugar, no livro X sua oposição a ela será muito mais decisiva:

¹³ *Rep.* 404e.

¹⁴ *Rep.* 393d.

¹⁵ *Rep.* 394b.

- *A de não aceitar a parte da poesia de caráter mimético. A necessidade de a recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma.*¹⁷

Antes de especificarmos em que consiste tal recusa é necessário que deixemos claro o que Platão entende por mímesis bem como sua relação com a teoria das idéias. Como é sabido, as idéias para Platão não são simples conceitos ou representações mentais, mas representam isso sim, “entidades, substâncias”, são as essências mesmas das coisas e, por isso, constituem o seu verdadeiro ser. O que está em jogo nesse momento é a oposição entre conhecimento verdadeiro, ligado à contemplação das idéias, e opinião ligada à aparência do ser:

*Subjacente a esta compreensão está a clássica distinção entre, de um lado, o conhecimento verdadeiro: a contemplação da idéia, e de outro, a opinião, restrita ao brilho (doxa) da aparência. A idéia é o que se mostra a si mesmo, o que dá a ver o que aparece, o fundo, a origem e o limite de uma configuração de sentido, a própria coisa real, verdadeira. A aparência, por sua vez, se mostra desde um outro, sem mostrar este outro “de onde vem”, a sua origem: ela oculta a força que promove sua aparição e restringe-se à forma imediata de um sentido prefigurado, sua mera fama. A idéia é a força de revelação, o processo de aparição. A aparência é a forma revelada, o fim do processo.*¹⁸

O verdadeiro ser é constituído pela realidade inteligível. O mundo físico, o mundo apreendido pelos sentidos não passa de cópia do verdadeiro mundo inteligível. Tomemos o exemplo que o próprio Platão nos dá na *República* quando nos fala da cama. Existe a idéia de cama, original, criada pelo artífice original que é Deus. O marceneiro, a partir da idéia original de cama, constrói uma cama material qualquer. Um artista como o pintor, por exemplo, pinta a imagem da cama construída pelo marceneiro. Ora, tal pintor não imitou a idéia original de cama,

¹⁶ *Rep.* 394b-c

¹⁷ *Rep.* 595 a-b.

¹⁸ SANTORO, 1994, p.45.

mas uma cópia. Sendo assim, sua imitação não passa de um fantasma e está afastada três pontos da realidade.

“-E do pintor, diremos também que é o artífice e autor de tal móvel?”

-De modo algum.

-Então que dirás que ele é, em relação à cama?

-O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo de que os outros são artífices.

-Seja – concordei eu -. Chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastados da realidade, um imitador.

-Exatamente.

-Logo, também o tragediógrafo será assim (se na verdade é um imitador) como se fosse o terceiro, depois do rei e da verdade; e bem assim todos os outros imitadores.¹⁹

A imitação está então três pontos afastada da realidade. Num primeiro ponto está a idéia original, criada pelo demiurgo e que não está sujeita à corrupção pois as idéias são eternas, incorruptíveis. Num segundo ponto, copiando as idéias encontra-se o artífice que confere existência material e portanto, sujeita à corrupção do tempo e do não ser, às idéias originais; e num terceiro ponto está o poeta imitador que não copia as idéias originais mas suas meras aparências. O que se processa na imitação é pois uma degeneração ontológica. Logo, a arte de imitar está bem longe de alcançar a verdade e: *“...se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de aparição”²⁰*. Assim, a imitação só poderia mesmo enganar crianças e homens ignorantes ou ingênuos.

E o que dizer do imitador? Platão levanta a tese de que nenhuma cidade grega tenha tido Homero por legislador, ao contrário de Carontas (que foi legislador de Catânia, na Magna Grécia), Licurgo (Esparta) ou Sólon (Atenas – se bem que Sólon também era poeta). Também não é do seu conhecimento que Homero tenha educado homens próximos a ele a ponto de ter-lhes influenciado seu modo de vida, tornando-os seus discípulos como se deu, por exemplo, com Pitágoras.

¹⁹ *Rep.*597d-e.

²⁰ *Rep.* 598b.

Também não se diz de Homero que tenha sido engenhoso e inventivo em relação às artes e outras atividades como se deu com Tales de Mileto. A comparação que Platão estabelece entre Homero e outras figuras ilustres da história política grega é proposital, pois mostra o caminho que ele deseja para a nova cidade: no lugar da poesia imitativa, a filosofia.

Além de não ser nem fundador de uma cidade, nem filósofo, nem inventor, nem educador, o imitador ainda não conhece bem o que imita:

-Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade; mas, como ainda há pouco dissemos, o pintor fará o que parece ser um sapateiro, aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma?.

-Precisamente.

-Do mesmo modo diremos, parece-me que o poeta por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imita-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que elas têm, por si sós.

(...) o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência.²¹

Do objeto imitado, o imitador muito pouco saberá e nem terá sobre ele uma opinião certa, no que toca a beleza ou fealdade porque desconhece o mister de fazer tal objeto. Platão nos traz aqui o exemplo do pintor que pinta as rédeas e freios para cavalo. Ele os pinta mas nada sabe da sua confecção ou da sua utilização, especialidades do ferreiro e do correeiro. Afirma ainda que são três as artes relativas a cada objeto quais sejam: o utilizar, o confeccionar e o imitar. Aqui, mais uma vez, o imitador está em franca desvantagem, pois, não dominando a confecção, não dominaria também a utilização e, desse modo, nada apreenderia da beleza do objeto pois:

²¹ Rep.600e – 601 a –b.

*-Ora a qualidade, a beleza e perfeição de cada utensílio, de cada animal ou ação não visam outra coisa que não seja a função para a qual cada um foi feito ou nasceu?
-Assim é²²*

E desse modo, sem pouco ou nada saber sobre o objeto que imita, não conseguirá distinguir também se o objeto imitado é bom ou mau, se é belo ou não, mas julgará o objeto pelo que ele parece ser. Aquilo que parecer belo para a multidão ignorante é que será o objeto para o imitador.

...que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos imitadores, quanto se pode ser.²³

A imitação afasta o fruidor da verdadeira realidade porque não é produzida de acordo com a idéia mas de acordo com uma cópia da idéia. Desse modo, ela peca contra a verdade porque é um engano dos sentidos. Além disso, o imitador nada sabe sobre o que imita. Mas ainda existe uma outra objeção que Platão faz à mímesis. Ela não está ligada ao que a alma tem de melhor. No livro IV da *República*, Platão define as três partes que compõe a alma: o racional (*logistikón*), o irascível (*thymoeidés*) e o concupiscível (*epithymetikón*). Ora a imitação não está ligada a parte racional da alma, a sua melhor parte, mas ao que a alma tem de mais vulgar: seus apetites e paixões. Se a imitação já representava uma “destruição” do intelecto ao se reportar não à realidade inteligível, mas a sua aparência, ao se ligar ao que a alma tem de pior, a imitação despertaria no homem as piores forças e sufocaria o espírito que pensa. Ou seja, a imitação é vista como adversária do pensamento.

-Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de

²² *Rep.* 601d.

²³ *Rep.* 602b.

*todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria de um sofrimento que, para eles, é estranho.*²⁴

A oposição de Platão à imitação dos poetas chega ao clímax no parágrafo abaixo:

*De fato, parece-se com ele (o poeta imitador e o pintor) no que toca a fazer trabalho de pouca monta em relação à verdade; e, no fato de conviver com a outra parte da alma, sem ser a melhor, nisto também se assemelha a ele. E assim teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores. Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade.*²⁵

É que a poesia imitativa se dirige à parte da alma que se regozija com lágrimas e com palavras de desespero, do mesmo modo que, na imitação cômica, tem sede de gracejos e de risos. Assim, a poesia imitativa não tem como atingir a melhor parte da alma que é aquela governada pela razão. O espectador de uma tragédia, ao contemplar a encenação que lhe é apresentada, é arrastado por um movimento de simpatia que, identificando-o com o herói, o leva a chorar as penas desse herói. Essa identificação herói-ouvinte faz com que o último sinta prazer. A contemplação de males alheios não provoca no espectador uma “saída de si” em direção ao entendimento. A imitação não força o espectador a uma posição crítica em relação a suas

²⁴ Rep.604e.

²⁵ Rep.605b-c

próprias paixões, mas, ao contrário, o que a imitação faz é justamente reforçar tais paixões que deveriam, para Platão, ser reprimidas.

E, por reforçar os elementos afetivos e irracionais, por dar lugar privilegiado às paixões – como se elas devessem comandar nossa alma - é que a poesia imitativa, antes de prestar um serviço à cidade, estaria em franca oposição aos propósitos educacionais, éticos e políticos e assim, deveria ser afastada da República.

... mas reconhecer que, quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a musa aprazível na lírica e na epopéia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.²⁶

Como vimos, a condenação que Platão faz à mimesis possui pelo menos três sentidos: um primeiro sentido conteudístico-moral, no qual é reconhecida a força da mimesis, mas também seu caráter nocivo, no sentido de ser um agente com potencial para transformar o bem em mal; um segundo sentido estilístico-formal onde a mimesis é identificada com o estilo direto, teatral, em oposição ao estilo diegético, indireto da argumentação filosófica; e finalmente um terceiro sentido, o ontológico que é o argumento decisivo de Platão contra a mimesis, uma vez que ela se relaciona diretamente à parte mais baixa da alma, onde residem os desejos e paixões. Aristóteles, como se verá a seguir, apesar de perseguir o mesmo fim de Platão que é educar o cidadão, dá um tratamento oposto à questão mimética, não no sentido de condená-la, mas de integrá-la, absorvê-la, domesticá-la.

²⁶ Rep. 607 a.

CAPÍTULO 2

MÍMESIS EM ARISTÓTELES

2.1 - Aristóteles contra Platão

Se em Platão a mimesis encontrara seu mais ferrenho adversário, em Aristóteles, encontrou seu grande sistematizador. A oposição platônica, como vimos no capítulo anterior, tinha duas justificativas básicas: uma de cunho pedagógico e outra de cunho ético-epistemológico. Repugnava a Platão a idéia de que seus discípulos se tornassem mestres na arte de trapacear e que algum deles fosse enganado pela pretensão do conhecimento. A postura de Aristóteles é diametralmente oposta. São conhecidas as críticas que o estagirita fez à filosofia do mestre da Academia. Talvez, para que possamos compreender um pouco em que medida a posição aristotélica com relação a mimesis se distancia da posição platônica, seja necessário revermos em que termos Aristóteles se opõe à filosofia de Platão.

Em todas as obras aristotélicas da maturidade podemos encontrar objeções específicas a cada um dos temas tratados por Platão em seus diálogos. Na base de todas essas objeções está a conhecida oposição de Aristóteles à teoria das idéias. Para Aristóteles, a teoria platônica das idéias é incapaz de solucionar as aporias que ela mesma pretende enfrentar ou seja, assegurar um conhecimento universal e necessário da realidade, buscando a inteligibilidade do mundo através do conhecimento da unidade invisível que dá sustentação à multiplicidade existente. Ora, diz Aristóteles, ao projetar para um outro mundo inteligível e eterno à parte, Platão basicamente teria tornado o mundo sensível ininteligível, uma vez que não há nada em comum entre esses dois mundos. Desse modo, o sensível é reduzido ao estatuto de mera aparência degradada ou a uma deformação do inteligível.

Vejam os que postulam as idéias como causas: em primeiro lugar, ao procurarem apreender as causas das coisas que nos cercam, introduziram outras em número igual, como um homem que, dispondo-se a contar diversos objetos, julgasse que não poderia fazê-lo enquanto eles fossem poucos e tentasse contá-los aumentando-lhes o número. Com efeito, as Formas são em número praticamente igual ou não inferior ao das coisas que eles procuram explicar passando delas às Formas. A cada correspondente uma entidade que tem o mesmo nome e existe à parte das substâncias; e, do mesmo modo, para todos os outros grupos existe um. Um por cima dos múltiplos, quer os múltiplos pertençam a este mundo, quer sejam eternos".²⁷

E que

E, em geral, os argumentos em favor das Formas destroem as coisas cuja existência nos importa mais do que a existência das Idéias.²⁸

Antes de ser uma solução para a questão do conhecimento, a teoria das Idéias é um problema, por isso, epistemologicamente ela é inútil. Por outro lado, se supusermos que as formas não pertencem a um mundo à parte e que as coisas sensíveis participam de suas idéias de tal maneira que chegássemos a elas por uma depuração das coisas sensíveis, então, as idéias não seriam realidades em si mesmas, mas apenas unidades inteligíveis da multiplicidade existente e desse modo, perderiam sua validade ontológica. Segundo Chauí (2002), podemos agrupar as críticas de Aristóteles à teoria platônica das idéias em seis argumentos principais a saber:

-A teoria das idéias contém uma duplicação desnecessária da realidade. A duplicação do mundo sensível num mundo inteligível não resolve os problemas colocados para a Filosofia por Heráclito e Parmênides. As aporias encontradas no mundo sensível se repetem no mundo inteligível.

²⁷ Met. 990b,5-10 apud CHAÚÍ, 2002, p. 352.

²⁸ Met. 990b,20 apud CHAÚÍ, 2002, p. 352

- A participação não tem fundamento. Se duas coisas sensíveis particulares participam da mesma idéia (e por isso pode-se dizer que são semelhantes), para podermos dizer que uma coisa particular qualquer é o que é porque participa de uma idéia com a qual tem a semelhança da cópia com o modelo, será preciso então encontrar uma terceira idéia da qual a coisa e a primeira idéia participem.

- Se há uma idéia para cada coisa, então é preciso que também existam idéias das relações entre elas. Ocorre que uma relação não é uma coisa ou uma essência. Desse modo, não pode ser idéia de nada e, em conseqüência, não pode então haver idéia de relação. Sem a idéia de relação como justificar então as relações entre as coisas?

- Se existem idéias positivas, é necessário que também existam idéias negativas. Por exemplo, se existe a idéia de beleza em contrapartida também deverá existir a idéia de não-beleza. Também deverá existir a idéia do que as coisas deixaram de ser ou não são mais. O número de idéias se multiplica cada vez mais.

- A teoria das idéias não explica a gênese das coisas uma vez que as idéias são acabadas e eternas. Elas podem dar a razão das coisas mas não podem nos dizer por que e como as coisas vêm a ser.

-As idéias impedem que o mundo sensível tenha alguma inteligibilidade. Se apenas as idéias possuem inteligibilidade e racionalidade, o mundo sensível seria, em contrapartida, o reino da falta de sentido, da irracionalidade, seria um mundo incompreensível.

A última objeção de Aristóteles parece resumir bem o problema colocado por Platão e sua conseqüente repulsa a poesia mimética. Ela se refere à oposição entre o mito, associado à tragédia – uma falsa verdade - e a razão, ligada à contemplação das idéias eternas e verdadeiras. Ao contrário de Platão, Aristóteles pretende conhecer o mundo tal como ele é. Como ele é e por que ele é da forma que é.

Ao mesmo tempo, como vimos pela diferença entre ciências teoréticas, práticas e produtivas, Aristóteles afirma, contra Platão, que existe toda uma região da vida humana que permanece contingente e particular (ética, política, técnica) e nem por isso seria sem sentido e irracional. Platão havia tentado fazer da ética e da política ciências teoréticas, universais e necessárias. Para ele a idéia do Bem como universal e necessária, a idéia de Justiça como universal e necessária e o comando da razão sobre o indivíduo e sobre a Cidade fariam da ética e da política ciências teoréticas. Pelo contrário, diz Aristóteles, as ações humanas, mesmo quando feitas por uma vontade racional, permanecem contingentes, dependem de escolhas e de situações concretas e não há como submetê-las à idéia universal do Bem e da Justiça. Será pelo conhecimento de ações boas e justas que definiremos o Bem e a Justiça como valores e regras gerais de conduta, e não o contrário.²⁹

A poesia, bem como as outras artes mímicas, não estariam assim fora do espectro da racionalidade para Aristóteles. No nosso entendimento, a tragédia seria então uma forma de conhecer o homem no seu mais íntimo, no lugar onde racional e irracional confluem. A disputa entre racional e irracional que se dá no interior da tragédia é o conflito próprio da condição humana. Estamos antecipando uma conclusão? Melhor seguirmos adiante.

²⁹ CHAUI, 2002, p. 356.

2.2- As várias acepções de mimesis

Do que trata a mimesis? Já foi dito que Aristóteles é o seu grande sistematizador. Por outro lado, nem na *Poética*, nem em nenhum outro lugar o estagirita define o termo mimesis. Como então compreendê-la? Se Aristóteles não a definiu, pelo menos podemos dizer que delimitou para a mimesis dois sentidos quais sejam: “Por um lado a *tékhne* realiza o que a *phýsis* é incapaz de efetuar, por outro lado ela a imita”³⁰. Nessa afirmação encontramos então duas palavras chaves para o entendimento da questão. A primeira é imitar. É pois a arte uma imitação? Mas o que a arte efetivamente imita? Qual o sentido de mimesis nesse contexto?

Vários são os sentidos listados para esse conceito. Já vimos no capítulo anterior o sentido atribuído por Platão à mimesis, o qual, segundo Santoro (1994), pode ser observado numa das passagens da tragédia *As Coéforas*, de Ésquilo, quando Orestes encontra sua irmã Electra e lhe comunica o plano de vingar o assassinato do pai. Para chegar a tal objetivo ele planeja disfarçar-se de estrangeiro, junto com o amigo Pylades, para melhor entrar no palácio e executar os criminosos. Vejamos a passagem: “ambos então estaremos com voz do *Parnaso*, imitando o sotaque da língua dos *fócios*”³¹. Mimesis aqui é enganação, embuste, falsidade. Orestes, com seu ardil, tenciona passar-se por outro, ser o que não é, agindo como agiria um ator, enganar o espectador. Nesse sentido, compreende-se perfeitamente a repulsa de Platão pela poesia mimética. Contudo, a palavra guarda outros sentidos. Mimesis pode significar também uma dependência causal, uma semelhança visual, uma analogia, etc. Com tantas significações possíveis, é necessário que se faça um exame daquelas que poderão nos auxiliar a compreender qual melhor se conforma à *Poética*.

De acordo com Klims (1977) uma primeira significação possível é a de mimesis enquanto representação teatral. Segundo a autora, em alguns textos datados do

³⁰ Fís. 194a apud FIGUEIREDO E PENNA,2000, p.9.

³¹ Coef, 563 apud SANTORO,1994,p.42.

século V. a.c, as palavras da família *mimeisthai* estão associadas tanto às religiões de mistério quanto à dança. Daí a inevitável suposição de que tais mistérios fossem imitados sob a forma de um mimo acompanhado de canto e dança. O que, aliás, estaria de acordo com a tradição que remonta o nascimento da tragédia a um desdobramento da procissão dionisíaca. *Mimos* é um termo que abarca tanto o ator que executa o mimo, quanto o sacerdote que preside a cerimônia e de tal termo derivaria toda a família semântica de mimesis. Segundo observa Klims, alguns comentadores como Dupont-Roc e Lallot se referem a essa significação da mimesis a fim de insistir nas conotações teatrais da mimesis em Aristóteles. Posição que encontra problemas, pois a representação teatral é descartada por Aristóteles que não vê, em determinado momento da *Poética* qualquer valor artístico na encenação. Para o estagirita, a tragédia alcançaria seu objetivo mesmo sem os concursos dramáticos e sem os atores, a simples leitura do texto trágico já revelaria em si a sua qualidade. Sobre esse aspecto, voltaremos mais tarde quando nos detivermos no capítulo VI.

Um segundo aspecto da mimesis, de importância capital para se compreender a concepção aristotélica é o fato de que essa palavra designa a produção de *mimèmata*, termo que, segundo Klims, poderia ser entendido tanto por imitação, quanto por imagens ou, hipótese ainda melhor, por representação. A representação aqui é entendida no sentido de uma representação mental. Parte-se do pressuposto que toda forma de mimesis artística é um veículo de representações:

*(...) a pintura, é lógico, já que ela produz imagens visuais, mas também a música e o canto por produzirem representações auditivas e, sobretudo a tragédia, a epopéia e a comédia por produzirem não mais representações visuais, mas inscritas na discursividade de um texto.*³²

³² KLIMS, 1977, p. 105.

Para Klims, a importância desse último tipo de representações está no fato de que, em contato com o texto, o leitor é forçado, ele mesmo, a criar uma representação mental para aquilo que, na obra escrita, já se encontra em “estado latente”. Nesse sentido, é como se o texto ultrapassasse a barreira espacial à qual as imagens visuais estão confinadas e acabasse por adquirir “uma dimensão temporal e uma dimensão hermenêutica”. Se, por um lado, a pintura nos mostra uma imagem fixa, uma representação que já nos aparece como um dado e, dessa forma, conduz o espectador a uma relação mais “passiva” frente a representação. O texto, pelo contrário, obriga o fruidor a ter uma atitude bem mais ativa, pois o dever de fazer a representação – uma representação mental – é de quem lê. Uma obra escrita permitirá ao leitor ter um acesso muito mais mediato que uma pintura por exemplo, pois irá sempre exigir dele um esforço de interpretação para ser compreendido. Já a pintura é uma representação fixada. Ela de algum modo circunscreve um limite de interpretação dado a quem a contempla. O texto apesar de também estabelecer um limite, um caminho para a interpretação, nos convida a participar da “feitura” do próprio texto. E nisso residiria a sua vantagem: possibilitaria uma variedade quase infinita de interpretações. Para Klims, Aristóteles acredita que as representações mentais e as representações artísticas se completam.

Um terceiro sentido que Klims aponta para a mimesis, é o que a define como imitação no sentido de simples cópia do mundo sensível, como mero reflexo especular. São as imagens que, segundo Platão, pertencem a categoria de *eidolon* (em oposição a *eikon* que reproduzem adequadamente a forma inteligível). São as imagens que reproduzem a realidade da forma como a percebemos, criando uma aparência enganosa que nos dão a ilusão de realidade, sem se ater às reais proporções dos objetos. Platão disso nos fala no *Sofista*:

Estrangeiro: -A primeira arte que distingo na mimética é a arte de copiar. Ora, copia-se mais fielmente quando, para melhorar a imitação, transportam-se do modelo as suas relações exatas de

largura, comprimento e profundidade, revestindo cada uma das partes das cores que lhe convêm.

Teeteto: - Como? Não é assim que procuram fazer todos os que imitam?

Estrangeiro:-Menos aqueles, pelo menos, que devem modelar ou pintar uma obra de grandes dimensões. Se, na realidade, reproduzissem estas maravilhas em suas verdadeiras proporções, sabes que as partes superiores nos apareceriam exageradamente pequenas e as partes inferiores, muito grandes, pois, a umas vemos de perto, e a outras, de longe.

Teeteto:- Perfeitamente.

Estrangeiro:- Dando de mão à verdade, não sacrificam os artistas as proporções exatas para substituí-las, em suas figuras, pelas proporções que dão ilusões?

Teeteto:- Perfeitamente.

Estrangeiro:- À primeira destas produções, então, não poderemos chamar, com razão, uma cópia, desde que ela é fielmente copiada do objeto?

Teeteto:- Sim .³³

A oposição que Platão faz a mimesis ficou aqui uma vez mais exposta uma vez que se trata de cópia de cópia. Klims (1977) aponta, em seu texto sobre a *Poética*, para o fato de que alguns comentadores irão aceitar essa última concepção de mimesis como sendo a utilizada por Aristóteles na *Poética*. Tal escolha estaria baseada na afirmação de Aristóteles de que “a arte imita a natureza”, uma afirmação que, conforme Klims, é freqüentemente tomada fora do seu contexto. Entretanto, como diversos outros comentadores têm insistido, a mimesis em Aristóteles não se reveste de nenhum caráter servil à realidade, não se trata de uma cópia fiel da realidade mas antes, de uma reelaboração do que é natural. Conforme Somville (1975), citado por Klims “a *tekhnè* tentava reproduzir, em nível humano, o mesmo processo hilemórfico, criador de objetos, que encontramos na base de todo existente físico, produzido pela natureza.”³⁴ Atualmente, é ponto pacífico para vários comentadores, que a imitação entendida enquanto cópia-especular, não é a utilizada por Aristóteles na *Poética*.

³³ Sof. 235e-236 a.

³⁴ KLIMS, 1977, P.107 –108.

E finalmente, um quarto sentido para mimesis é o que Klims chama de “estilização”. Segundo a comentadora, tal sentido assinala o potencial criador da mimesis, pois ela reproduz seu modelo acentuando os seus traços mais característicos. Não se trata de obter aqui uma simples duplicação do objeto, pelo contrário, “estilização” ao enfatizar os traços característicos do objeto, coloca-se em destaque a forma própria do modelo conseguindo-se assim, um efeito mais consistente. Segundo Klims, Platão parece já antever tal possibilidade dentro da categoria de *eikon*. No próprio trecho do *Sofista* que transcrevemos isso fica claro uma vez que: “*copia-se mais fielmente quando, para melhorar a imitação, transportam-se do modelo as suas relações exatas de largura, comprimento e profundidade, revestindo cada uma das partes das cores que lhe convêm*”³⁵. O *eikon* é, nas palavras de Klims, uma imagem estilizada que tem a função de retificar o que vemos. Tal retificação no entanto, deve respeitar as verdadeiras medidas do objeto sensível. Nesse sentido, o *eikon* distorce a coisa vista para restituí-la adequadamente a sua verdadeira inteligibilidade. É esse sentido de estilização que, segundo a autora, deve ser entendido como o utilizado por Aristóteles na *Poética*.

Mímese é imitação, não porém, no sentido de reprodução servil da realidade, mas no de” feitura “por parte do artista, de algo que a ela está ligado, e de que alguma forma a reproduz. ³⁶

“A arte imita a natureza”. Essa afirmação parece ser a base de toda a questão. Para Santoro (1994) a chave para compreensão desse problema reside na própria compreensão do que venha a ser a natureza (*phýsis*). Se em Platão temos a condenação da arte mimética pelo fato dessa limitar-se ao ilusionismo, da tentativa de criar uma segunda realidade superficial e sem consistência, sem vida e sem força de transformação e revelação do real, isto é, a idéia criada pelo *phytoyrgón*. A natureza (*phýsis*) é pois a totalidade do

³⁵ *Sof*, 235e.

³⁶ Carvalho, 1998, p.24.

real. A fonte de equívoco parece residir no fato de que natureza foi interpretada como *natura*, isto é, como um conjunto de coisas subsistentes das quais se pudesse fazer alguma cópia. De acordo com Santoro, parece ter sido esse o sentido que orientou a tradução latina de mimesis por *imitatio*. Para Platão, como já vimos, a arte mimética não é imitação da *phýsis*, pelo contrário, da *phýsis* está afastada três pontos, porque *phýsis* é a totalidade do real e do verdadeiro. Santoro argumenta que é esse também o sentido empregado por Aristóteles. A mimesis seria então a imitação de uma força criadora, reveladora do real e do verdadeiro presente na *phýsis*.

... e nada mais divino para um grego que a própria força de aparição e criação do real (phýsis) – que contamina os inspirados e possuídos. Força esta que constitui a própria essência do homem, este que, no vigor criador da linguagem, habita as vizinhanças do divino e extraordinário quando abre os olhos e nomeia o sentido do mundo. O conteúdo alegórico da poesia, o modo “outro” como ela fala das coisas é a superfície porosa por onde se pode descobrir o verdadeiro tema do poeta...em toda a palavra (ou qualquer outro meio de expressão) da poesia, expressa-se, antes de tudo, o fazer, o criar, o poetar, o vir-à-tona de um mundo, de um universo de sentido e compreensão.³⁷

Segundo esse último sentido, mimesis não é ocultamento da realidade, mas uma revelação de mundos. A imitação de aparências deve ser banida do mundo sim, mas a imitação enquanto experiência reveladora da criação, essa deve ser cultivada. Santoro nos acena também com a possibilidade de mimesis significar representação o que o colocaria de acordo com Klims e Dupont-Roc & Lallot. Mimesis teria então um sentido de “alegoria”, cuja função seria revelar o mesmo da criação ao invés de ocultar pela imitação de um outro. Para sustentar tal argumento, Santoro lança mão de Heródoto que em seu livro “As Histórias”, descreve os ritos funerários dos egípcios. Os embalsamadores, antes de executar o trabalho de mumificação, apresentavam à família do morto três modelos em

³⁷ SANTORO, 1994, p.49.

madeira de como o cadáver poderia ficar no final. *“Estes, quando trazem-lhes um cadáver, àqueles que trouxeram mostram modelos de cadáveres em madeira, com pinturas que imitam”*.³⁸

Ora, evidentemente que a imitação descrita por Heródoto não tem por fim nem a revelação de criação poética, nem qualquer tipo de ocultamento. Os embalsamadores, argumenta Santoro, não tem o objetivo de iludir a família do morto, o modelo em madeira que apresentam tem o objetivo de substituir o imitado, para dar uma idéia de como ficará o trabalho final.

*Se esta imitação busca revelar uma aparência semelhante, ela não oculta, no entanto, a diferença real. Não se busca substituir uma coisa por outra, a alegoria não produz um engano mas uma evocação. Mimesis aqui não tem o sentido de cópia mas de representação.*³⁹

Para Santoro, toda representação é um trazer de volta algo que já se foi, que já apresentou. É a evocação de uma presença anterior. O mesmo acontece com a memória pois esta também evoca uma “presença ausente”. E nessa evocação não é necessária uma igualdade total entre o representante e o representado. A evocação, continua Santoro, *“pode se dar num pacto de reconhecimento entre os dois, em que a representação é um símbolo análogo à natureza do objeto representado”*⁴⁰. Poderíamos então admitir que a criação poética seja uma espécie de representação das coisas existentes na natureza? É o que pergunta Santoro. Nesse caso, a obra criadora estaria em estrita dependência dos objetos existentes e já presentificados na natureza. Ora, a criação poética não pode depender dos objetos que já se encontram dispostos na natureza, *“mas da força de criação e aparição que põe cada objeto no*

³⁸ Conf. SANTORO, 1994, p.50.

³⁹ SANTORO, 1994, p.51.

⁴⁰ SANTORO, 1994, p.51.

*real*⁴¹. É nesse ponto que Santoro introduz sua crítica à noção de representação, para apresentar o que entende por mimesis. Para ele, toda criação poética deve ser uma apresentação originária totalmente livre. Livre dos objetos naturais, dos fatos e das figurações. Assim, a essência da poesia não pode ser buscada na imitação de aparências, tampouco na representação de objetos. Isso porque a mimesis coloca em evidência uma relação da criação poética com o próprio processo originário de vir a ser e aparecer do real. Para Santoro, é fundamental a compreensão deste aspecto essencial para se entender o pleno sentido de mimesis.

*O sentido da força de repetição do verbo mimeisthai depende, enfim, daquilo que é repetido. Se phýsis não é nenhuma forma prefigurada mas fundamentalmente um processo, isto é o que se deve repetir na criação: a força de aparição e transformação do real, a sua vitalidade.*⁴²

É desse modo, segundo Santoro, que a comparação do mito com o ser vivo, desenvolvido por Aristóteles na *Poética*, ganha um sentido mais profundo. Ambos devem guardar analogia não só quanto à ordem e a perfeição de suas medidas, “*mas também na vitalidade de suas forças de geração e transformação, para alcançar o belo*”⁴³. Não se trata então de copiar ou representar mas de transformar mesmo todo o domínio dos objetos prefigurados, alterar-lhes o lugar. Não para transformá-los em outros objetos, mas em objeto nenhum. A transformação visa tomar todo objeto dado e não mais considerá-lo como mero objeto, mas como uma abertura radical de sentido, como uma abertura radical de possibilidades de aparição, enfim, de projeto criador de mundo. É assim, diz Santoro, que se pode entender porque o imitar na *Poética* é algo inerente ao gênero humano, constituidor mesmo de

⁴¹ SANTORO, 1994, p.52.

⁴² SANTORO, 1994, p.52.

⁴³ SANTORO, 1994, p.52.

sua natureza e, do ponto de vista educacional, responsável pelo seu desenvolvimento. A essa transformação Santoro chama de Interpretação.

O que repete a força do processo de aparição transformando tudo quanto se apropria, de objeto, em provocação de projeto, em impulso criador, isto chama-se interpretação. A interpretação recoloca tudo quanto já apareceu e se configurou e definiu, de volta ao seu lugar de origem, onde cada objeto, vindo ser, expressou e pode continuar a expressar a potência originária da phýsis. A interpretação supera a natureza das "criaturas" (natura) reconduzindo-a à sua origem e fundamento, o processo de acontecer real da natureza(phýsis).⁴⁴

Encerrando: para Santoro, a criação poética só imita a *phýsis* se a interpreta. Não se trata de imitação de objetos, mas do sentido que é próprio à natureza, qual seja, a de ser a totalidade do real e do verdadeiro, de estar permanente em movimento. A mimesis é uma imitação de processo, não de objeto.

Mas, poderíamos perguntar, por que é que Aristóteles lança mão da mimesis? Aceitando qualquer uma das hipóteses que foram levantadas acima, que a mimesis seja uma representação teatral, mental, que ela seja uma cópia do mundo sensível, um engano, ou uma estilização e mesmo uma interpretação, uma complementação da natureza, é forçoso reconhecer que em qualquer uma dessas definições sempre paira sobre a mimesis o espectro do engano, do embuste, do jogo. É evidente que o grego comum, como qualquer outro espectador de teatro, não tomava a apresentação trágica (como aliás qualquer outro tipo de imitação) como realidade, que ele sabia estar tomando parte de um jogo, de um engano consentido. Por que então Aristóteles, ao contrário de Platão, mesmo tendo em mente que, por parte do receptor, a experiência mimética trágica era a experiência de um equívoco, considerou-a como objeto de sua reflexão e mesmo, como elemento útil para o processo de educação? Luiz Costa Lima (2000) acena com uma hipótese que,

⁴⁴ SANTORO, 1994, p.53.

apesar de não possuir a mesma força que os conceitos tecidos na argumentação filosófica, não deixa de ser uma interpretação assaz interessante. Para ele, a mimesis poética ensina algo que a *Metafísica*, obra em que Aristóteles, sem dúvida, mais se empenhou, não se permitiria ensinar: que é necessário aprender a viver sob uma dupla via: que possa alcançar a verdade não apenas a partir da razão mas também da emoção. Aristóteles então estaria dizendo, ao contrário de Platão, que é preciso também considerar o aprendizado do sentir. Pois, continua Costa Lima, a vida não cabe inteiramente na experiência contemplativa. A vida é algo bem mais intrincado, por isso é também necessária uma preparação para a aprendizagem do sentir. A verdade teria então duas vias de acesso ao homem: a da Filosofia, verdade *strictu sensu* e a da poesia, mais originária e essencial que diz respeito à vida como um todo e não apenas aquela experiência teórica (ou contemplativa) que diz respeito apenas às relações de conhecimento. E dessa forma, por essas duas vias, habilitar o cidadão para o “enredado da vida”.

2. 3 Da *Poética*

2.3.1 - Mímesis e poesia

Depois de termos passado por algumas acepções possíveis para o termo mímesis, vejamos então de que maneira ele está articulado no interior da *Poética* de modo que possamos compreender sua relação com o conceito de tragédia. Começemos então pela primeira definição dada por Aristóteles, a de poesia:

*1. Falemos da poesia, - dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação, - começando, como é natural, pelas coisas primeiras.*⁴⁵

Já nesse primeiro parágrafo Aristóteles nos diz tudo o que é essencial saber acerca da poesia: do que consiste, de suas espécies (e dentre elas a que nos interessa diretamente e que é dissecada ao longo do texto, a tragédia), de sua efetividade, ou seja, do efeito que deve provocar e, como consequência, da composição que se deve dar aos mitos, isto é, ao enredo, para que se possa alcançar o objetivo final do poema. Em que consiste a poesia? É procedimento comum em Aristóteles iniciar pela busca das causas primeiras e a indagação procede naturalmente do geral para o particular. O mais importante aqui é o caráter aglutinador e sintético da mímesis para Aristóteles. Pintores, músicos, poetas, dançarinos, todo tipo de artista mimetiza, pela cor, pelo ritmo, pela linguagem, etc. Ele mimetiza.

(...)tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a

⁴⁵ *Poét.*1447 a10.

*linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente.*⁴⁶

Para Eudoro de Souza (1966), já aí é introduzida a primeira diferença por uma comparação: pois tal como pintores e escultores se utilizam de cores e figuras, do mesmo modo os músicos, poetas e dançarinos usam o ritmo, a linguagem e a harmonia. Para o comentador parece também que aí estariam implicitamente contidas todas as artes que fazem uso da palavra, tanto as que se servem apenas da linguagem, como a poesia épica e dramática, quanto as que, como a poesia lírica, usam linguagem e harmonia. Ross (1930) também é de opinião semelhante, para ele, Aristóteles estabelece aí uma distinção entre as artes que imitam pela cor e pela forma e as que imitam pela voz, pelo som. O primeiro caso seria naturalmente o caso das artes plásticas, colocadas em oposição ao que, grosso modo, Aristóteles chamaria de poesia. Mas, insiste Ross, a segunda comparação só pode ser feita mesmo “grosso modo” porque, se generalizarmos o uso de voz pelo de som chegaríamos à música instrumental e, generalizando mais ainda chegaríamos também a dança (e em consequência, ao teatro). Mesmo com essa ressalva, poderíamos deduzir a existência de uma certa linha “evolutiva” que reuniria em um mesmo grupo todas as artes que imitam pelo uso do som. Desse grupo faria parte tanto o canto, como a dança, a música instrumental e a poesia em geral e a poesia trágica em particular. O que as distinguiria então? Vamos prosseguir.

Ainda falando dessa distinção, há comentadores como Else, citado por Eudoro de Souza na sua tradução comentada da *Poética*, que opinam ter Aristóteles estabelecido nessa passagem uma distinção, mesmo que parcial, entre música e poesia. Sobre tal distinção citamos:

Portanto, as artes comparadas, - imitação com cores e figuras e imitação com a voz (não com a linguagem, mas só com o “suporte sonoro” do logos) encontram-se juntas, de

⁴⁶ *Poét.* 1447 a20.

um lado, e , do lado oposto, só a arte até hoje inominada “da imitação pela palavra.”⁴⁷

Tal opinião poderia ser formulada já a partir da enumeração das espécies de poesia. Aristóteles enumera cinco espécies de poesia a saber: epopéia, tragédia, comédia, ditrambo e nomo. Podemos perguntar por que é que, ao falar de poesia, Aristóteles deixou de lado a lírica. Eudoro de Souza argumenta que tal lapso se deve ao fato de Aristóteles talvez considerar a poesia lírica como mais próxima da arte musical. Tal não é, entretanto, a posição de Schiller, arguto leitor da *Poética* no século XVIII. A leitura que faz Schiller leva em conta sobretudo os efeitos da tragédia, seu objetivo final que é a comoção do espectador. Antecipando um pouco o que será discutido em nosso capítulo dedicado a *kátharsis*, toda a tragédia caminha no sentido de provocar aquele determinado efeito que só seria obtido se ela fosse a imitação de uma ação. Ora, a poesia lírica não imita ação alguma mas tão somente certos estados de alma do poeta.

Isto a diferencia dos gêneros literários líricos, os quais, da mesma forma, imitam poeticamente certos estados da alma, mas não ações. Uma elegia, uma canção, uma ode, podem, imitando, pôr-nos diante dos olhos o atual estado anímico do poeta, enquanto determinado por circunstâncias específicas (estado quer de sua própria pessoa, quer de uma pessoa ideal), e, neste sentido, estão também abrangidas sob o conceito de tragédia, mas elas não completam esse conceito, porque se limitam a representar apenas sentimentos.⁴⁸

De qualquer forma, pelo que antes já foi dito sobre a mimesis e das diversas formas de se compreender o que seja imitar, Aristóteles parece atribuir à mimesis a força de estatuto próprio do fazer artístico e do modo de ser da obra de arte. Mesmo que mimesis não tenha o sentido especificamente estético, como aliás defendem alguns autores, na *Poética*, tal termo parece estar intimamente

⁴⁷ SOUZA, 1966, p.106-107.

⁴⁸ SCHILLER, 1792,p. 105.

ligado ao fazer poético pois todas as artes, de alguma maneira, imitam algo. A esse propósito citamos Knoll (1996) :

*(...) dentro dessa perspectiva podemos dizer que a instalação do termo mimesis, por parte de Aristóteles, na reflexão estética, é a origem das questões conceituais da disciplina: desempenhou o papel de fundamento da obra de arte. Entretanto, como a mimesis no discurso aristotélico foi aliada à phýsis – à natureza -, e, por outro lado, por força das transformações da concepção da natureza – sobretudo a partir do Renascimento -, presenciamos a desvalorização do conceito aristotélico de imitação. Mais precisamente, temos o seu esquecimento. Sabemos que o termo mimesis tal como foi manipulado por Aristóteles na Poética, indica o próprio estatuto do fazer artístico e do modo de ser da obra.*⁴⁹

A partir do ponto em que se estabeleceu que arte é imitação, passamos à definição e a classificação dos diversos gêneros poéticos e aí, o que está em jogo é sempre o que se imita e como se imita. Por isso, os quatro primeiros capítulos da *Poética* são inteiramente consagrados a um estudo geral da mimesis e Aristóteles indica os três critérios que permitem diferenciar cada uma de suas espécies: os meios, os objetos e os modos. No primeiro capítulo, apenas os meios são abordados. O segundo capítulo é consagrado à comparação dos diversos objetos da mimesis e o terceiro aos modos segundo os quais podemos representar cada objeto. O quarto capítulo constitui uma etapa de transição pois, inicia a passagem do estudo da mimesis em geral, em direção àquela que se ocupa apenas da poesia mimética. É no quarto capítulo porém - apesar das afirmações de vários comentadores de que Aristóteles, em nenhum lugar de sua obra, define a mimesis - que o estagirita parece indicar o que entende por mimesis. Voltaremos a ela um pouco mais adiante. Por enquanto, seguimos junto com Aristóteles buscando entre as próprias manifestações, os critérios para a classificação (e porque não), o conhecimento.

⁴⁹ KNOLL, 1996, p. 66-67.

Segue o Aristóteles chamado, com razão, embora anacronicamente, de “empirista”, tentando compor seu quadro taxonômico das artes. Ora a poesia se aproxima da dança, por usar ritmos e harmonia, ora se afasta pelo uso da linguagem verbal. A questão da metrificação é exemplar da dificuldade de Aristóteles “cientificar” a arte. Ele depara com a impossibilidade de se encontrar um denominador comum que designe *“os mimos de Sófron e Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos tais”*⁵⁰. O que está por trás de tal colocação é o problema da utilização do metro. O metro era utilizado em diversas formas de escrita, tanto em tratados de medicina ou de física, quanto na poesia. O metro colocava, aparentemente, no mesmo pé de igualdade Homero e Empédocles. Mas, nada há em comum entre ambos a não ser a metrificação. Portanto, uma vez que o uso do metro, na Grécia, servia para diversas formas de escrita, não poderá sozinho servir como critério de classificação. A poesia que Aristóteles tem em vista deve então ser definida de uma outra maneira qual seja: pelo que ela efetivamente imita. E o que ela imita?

De acordo com Klims (1977), Aristóteles abarca todas ou quase todas as formas poéticas conhecidas em seu tempo. Poder-se-ia então dizer, seguindo o raciocínio da comentadora que, apesar de Aristóteles não nos dar ao longo de sua obra nenhuma definição exata do que entende por mimesis e, apesar do que já se disse antes, de que esse termo abarca uma vasta gama de significados, não implicando necessariamente nenhum uso especificamente estético, para ela é difícil deixar de ver que, nessa primeira definição, o que Aristóteles deixa entrever como mimesis, seja sim um vasto campo preenchido pelo que nós hoje chamaríamos de criação artística. A questão é, continua Klims, *“de saber se Aristóteles se contenta em listar e ordenar os temas que chegam por seus contemporâneos ou se ele inova radicalmente com sua arte poética”*⁵¹. Para

⁵⁰ *Poét.* 1447a 10.

⁵¹ KLIMS, 1977, p. 111.

tentar responder essa alternativa, Klims sugere que é necessário começarmos pelo exame dos diversos meios utilizados pela mimesis: *“Todas [as artes] realizam a representação por meio do ritmo, da linguagem ou da harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente”*⁵²

Ritmo, linguagem e harmonia são assim, os meios pelos quais artes como a música, a dança e a poesia se utilizam para a representação. Enquanto a dança só utiliza o ritmo, a música utiliza, além do ritmo também a harmonia. A vantagem entretanto, parece caber à poesia mimética que pode se servir desses três meios ao mesmo tempo ou separadamente. Klims advoga a idéia de que, nessa primeira análise, as relações entre as diversas formas de mimesis são encaradas por Aristóteles segundo uma perspectiva que ela chama de “realista”. Com efeito, as diversas imitações são ordenadas numa espécie de “cadeia evolutiva” partindo das formas artísticas menos elaboradas (a dança) para as mais elaboradas (tragédia), ficando a música numa situação intermediária. O ritmo porém, é o meio comum a todas essas formas artísticas.

Para que possamos compreender melhor a importância que a questão do ritmo assume na avaliação dos meios, Klims nos apresenta uma outra chave de interpretação. Tal chave encontra-se nos estudos de Aristóteles sobre as diferentes funções da alma no tratado *Sobre a Alma* ou na *Metafísica*. Tais tratados são organizados de acordo com uma estrutura piramidal cujos fundamentos, sobre os quais se apoia o resto da construção, são constituídos pelos termos menos elaborados. Assim, num primeiro momento, *“a alma sensitiva é a condição de possibilidade e de emergência da inteligência discursiva”*. Por analogia, o ritmo, por ser o meio mais elementar, é então encarado como o fundamento, sobre o qual se apóia o restante da construção mimética.

Aristóteles não se demora aqui em estudar com mais detalhes a questão do ritmo, apesar desse ser o meio comum a diversas formas poéticas. Ele dedica o mesmo espaço para a dança e para a música. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de, entre os

⁵² *Poét.* 1447 a 20.

gregos, os ritmos da dança e da música estarem ligados à representação dos caracteres e das paixões, em detrimento da ação. Por exemplo, no livro VIII da Política, Aristóteles examina as particularidades dos ritmos e assinala que: uns tem um caracter mais moderado, os outros são propensos a emocionar, e entre esses os que provocam as emoções mais vulgares e outros que tem um caracter mais nobre.

53

Ou seja, se Aristóteles consagrasse um estudo mais aprofundado ao ritmo, mesmo reconhecendo-o como uma espécie de substrato essencial sobre o qual repousassem as diferentes formas poéticas, ele estaria atribuindo ao carácter um lugar de preponderância. Como o objetivo de Aristóteles era o de alcançar o ser próprio da tragédia, não poderia se deter por mais tempo na questão do ritmo, teria que ir mais fundo chegando então às ações. Desse modo, chegamos ao centro da questão: o que imita a poesia? A poesia imita homens que praticam alguma ação. Aqui (capítulo II) está sendo colocada a questão que mais tarde será desenvolvida (quando da definição da tragédia) qual seja, a do objeto de imitação da poesia. Para Aristóteles, o que está em jogo é a imitação das ações, não da personalidade, nem do carácter do homem. Mesmo a famosa distinção aristotélica entre tragédia e comédia, isto é, a de que a primeira imitaria homens melhores do que eles são e a comédia, homens piores; mesmo aqui, não se deve recuar com relação ao princípio de que a tragédia, assim como a comédia, numa só palavra, o teatro é mimesis da ação. Como o próprio Aristóteles vai afirmar um pouco adiante: *na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar a ação.*

Else também está consciente desse aspecto essencial da caracterização aristotélica da tragédia. De acordo com Eudoro de Souza, ele sugere que as primeiras linhas do capítulo II deveriam ser assim traduzidas:

E como os imitadores imitam homens em ação (práttontas), e tais pessoas são necessariamente indivíduos de alto ou baixo caráter, - porque eles, e eles somente (isto é, os

⁵³ KLIMS, 1977, p.112.

*“homens em ação”) quase sempre desenvolvem caracteres definidos[...] eles (os imitadores) imitam homens ou acima ou abaixo da média[...], como fazem os pintores.*⁵⁴

Da mesma opinião parece ser Rostagni ao afirmar que a mimesis tem por objeto pessoas que agem. E razões para crermos que a imitação concerne à ação encontramos já no capítulo III que trata das espécies de poesia imitativa, classificada segundo o modo da imitação: narrativa, mista, dramática e da etimologia de “drama” e “comédia”, como nos indica o título de Eudoro de Souza, Aristóteles abre espaço para mais uma diferenciação entre as espécies de poesia, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Aí é nos oferecida a comparação entre Homero e Sófocles e entre este último e Aristófanes. Quanto ao modo, Homero e Sófocles se aproximam por que ambos imitam seres de índole superior e, entre Sófocles e Aristófanes que, embora se distingam quanto ao tipo de ação que imitam: um é trágico e outro é cômico, eles coincidem quanto ao modo já que ambos utilizam o estilo dramático, teatral. A seguir nos dá a origem etimológica da palavra drama – pelo fato de imitarem agentes (drontas).

O que define a poesia não é pois o metro, nem tampouco o ritmo. O que a define é o fato de imitar uma ação. São homens em ação que são objetos da poesia. Tais homens, as personagens, poderão ser melhores, piores ou mesmo semelhantes a nós. É sobre essa diferença que repousa a tradicional distinção entre tragédia e comédia: uma irá representar os personagens piores, a outra irá representar os personagens melhores que os homens comuns. Aristóteles começa aqui a fazer uma tripla distinção sobre o estatuto do objeto imitado: melhor, pior ou igual. Ora, se a tragédia é o lugar dos personagens melhores, ao passo que a comédia é o lugar dos piores, qual será então o lugar destinado aos personagens iguais a nós? É uma lacuna que Aristóteles não se preocupará em preencher. De qualquer modo, segundo Klims,

⁵⁴ SOUZA, 1966 – p. 108-109.

(...) é certo que nós encontramos, dentro desse capítulo, a prova de que é no sentido de uma <estilização> que Aristóteles entende a mimesis e certamente, não naquele sentido que vê a mimesis como imitação. São portanto, as ações e não as personagens que a tragédia deve imitar. É preciso compreender esses homens como modelos, com referência aos homens comuns, que a poesia pode reunir e integrar sob forma de ação graças a mimesis".⁵⁵

⁵⁵ KLIMS, 1977, p.112.

2.3.2 - Origem natural e histórica da poesia - Aristóteles dá a sua própria definição de mimesis:

Para Aristóteles duas são as causas, ambas naturais, que geraram a poesia:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”.⁵⁶

Segundo Luiz Costa Lima (2000), a mimesis não recebe aqui uma definição; Aristóteles estaria circunscrevendo o seu raio de ação. Ela abrange a arte, mas não se confunde com ela. Mimesis seria então um conceito bem mais amplo, ultrapassando os limites do fazer artístico, explicitando a própria elasticidade da “*phýsis humana*”.

Retomando a citação, seriam duas as causas do imitar. A primeira, na medida em que é um ato congênito ao homem, seria uma das características que o diferenciaria dos demais animais. Para Bacca (1946), em seu comentário introdutório à tradução da *Poética*, Aristóteles já estaria aí, introduzindo a diferença específica do homem, tratando-o como um ser não natural, superior às diretivas biológicas, separado dos outros seres naturais pela racionalidade. A segunda é que o homem se compraz com a imitação, isto é, a imitação lhe proporciona prazer:

(...) nós contemplamos com prazer às imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas,[e dirão], por exemplo “esse é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum

⁵⁶ *Poét.* 1448 b5.

prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.”⁵⁷

Teríamos então, e essa é uma posição defendida por vários comentadores como o próprio Bacca e também por Dupont-Roc e Lallot, que a afinidade do homem com a imitação se manifesta de duas maneiras: uma ativa, ou seja, na produção de formas, e outra, receptiva, isto é, o prazer específico que todos os homens experimentam face à representação. Para Bacca (1946), o entendimento poético ou artífice, nome que ele dá para a maneira ativa, opera uma desvinculação no complexo natural das causas material e formal, uma vez que separa, pelas abstrações, a matéria do seu estado de idéia (eidos). Separa pois, prossegue Bacca, de certa maneira a causa material da formal, sendo, portanto, as idéias enquanto tais, invenções e produtos artificiais do próprio homem. Por esse motivo que chama o entendimento de tais efeitos de “entendimento poético”.

O entendimento fundamental é, pois, ator ou poeta. E por ele se distingue e se diferencia o homem de todos os demais seres naturais. Aristóteles, ao dizer que as causas da poesia são naturais, há que entendê-lo “cum grano salis”, porque se bem é verdade que em certo sentido o homem é naturalmente inteligente e racional, por essa naturalidade de segunda potência se eleva sobre a naturalidade de primeira potência das coisas simplesmente naturais.⁵⁸

De qualquer modo, ativo ou passivo, a disposição mimética do homem é o fundamento da aprendizagem. Tanto a produção quanto a contemplação das representações consistem num trabalho de abstração da forma própria imitada, o que têm um lugar fundamental dentro da aprendizagem humana desde a infância. Para Aristóteles, toda atividade representativa é uma maneira de se elevar do particular ao geral. A preocupação de Aristóteles, nesse caso, não seria uma preocupação estética – pelo menos na acepção atual que essa palavra encerra - mas uma preocupação muito mais voltada para o aspecto cognitivo. O prazer pela

⁵⁷ *Poét.* 1448 b10-15.

⁵⁸ BACCA, 1946, p. XXIX.

contemplação do imitado é um prazer que vem do reconhecimento, é pois um prazer intelectual, racional. É o prazer de estabelecer uma relação entre a representação e o objeto natural conhecido.

O prazer próprio do reconhecimento vem precisamente do fato de que o “quadro” não é a réplica exata do objeto. Do “aparecer” de um segundo objeto idêntico ao primeiro, não podemos procurar nada mais que a impressão que ele desperta (agradável, desagradável, indiferente, conforme o caso).⁵⁹

Após apresentadas as origens que Aristóteles chama de “naturais”, o procedimento seguinte consistirá numa tentativa de aproximação histórica da tragédia. Aristóteles dará um tratamento não só histórico (preocupado sobretudo com a gênese) como etimológico ao termo.

Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas, ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo; [quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico. Quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro [trocaico] pelo [trímetro] jâmbico. Com efeito, os poetas usaram primeiro o tetrâmetro porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo”, o engenho natural logo encontrou o metro adequado; pois o jambo é o metro que mais se conforma ao ritmo natural da linguagem corrente...⁶⁰

Neste momento, Aristóteles ainda não está definindo a tragédia, apenas apontando sua origem histórica, mas, já aí algumas questões podem ser

⁵⁹ DUPONT-ROC E LALLOT, 1980, p. 165.

⁶⁰ *Poét.* 1449 a 10-25.

colocadas: a forma que assumiu logo que chegou ao seu estado natural parece tê-la despido de todos os caracteres originários, pois, a introdução de um segundo personagem e a diminuição da importância do coro parecem romper os laços originais de celebração religiosa que, segundo diversos estudiosos, estão na origem da tragédia. A forma estável da tragédia não é a de um culto rural como o dionisismo era na sua essência, mas da apropriação de uma sociedade urbana regida pelo logos. Se assim fosse, Aristóteles não teria privilegiado o diálogo - em substituição ao canto -, nem à elocução (uma vez eliminados os argumentos breves e o grotesco), bem como a mudança da linguagem, uma vez que, com a utilização do jambo, a fala da tragédia se aproximou da linguagem corrente. Curioso é notar que Aristóteles não menciona Téspis que, segundo a tradição, teria inventado o primeiro protagonista. Talvez porque não tivesse fontes suficientes que pudessem garantir tal afirmação, talvez porque já tivesse tratado de tal assunto no texto "*Dos Poetas*" (de que restam poucos fragmentos) ou talvez ainda porque seu interesse não estivesse, de fato, nas raízes dionisíacas da tragédia, mas, na sua forma urbana definitiva.

O interesse de Aristóteles pela forma definitiva da tragédia parece estar baseado num outro interesse, o de entender a mimesis trágica como objeto de conhecimento, não importando muito, nesse caso, a sua origem mas, fundamentalmente, o papel que exercia na mentalidade grega, sua função social e educativa.

2.3.3 - Uma breve comparação dos gêneros

A tragédia, gênero maior para Aristóteles, é o objeto principal a ser tratado na *Poética*. Os capítulos XXIII e XXIV estarão ocupados em estabelecer uma comparação entre os gêneros épico e trágico, concluindo pela superioridade do último. Isso não impede porém, que já no capítulo V, o filósofo dedique algumas linhas a outro gênero literário, a comédia, no intuito de distingui-la do gênero trágico. A introdução de tal assunto importa-nos nesse momento pelo que virá a seguir. Neste capítulo V, tragédia e comédia são postas lado a lado, enquanto imitação de ações ou estilo dramático. Mas elas se distinguem na medida em que a comédia é imitação de homens “inferiores” e a tragédia, de homens “superiores”.

Quanto à história da comédia, de sua origem e de seu desenvolvimento enquanto gênero, a *Poética* não nos dá tais informações. Talvez o mais importante aqui seja assinalar a proximidade entre a tragédia e a comédia enquanto estilo dramático. Ambas fazem uso do discurso direto, por meio de atores, utilizando máscaras. Também não sabemos se as partes constitutivas da comédia são as mesmas da tragédia. Talvez Aristóteles tenha deixado tal assunto para ser tratado no segundo livro da *Poética*, infelizmente desaparecido. Se tragédia e comédia concordam no estilo dramático, elas distinguem-se quanto ao objeto, pois apesar de imitarem ações, existe uma diferença importante entre elas que reside exatamente nos tipos de ação imitados: superiores na tragédia, inferiores na comédia. Isso é importante para a definição de tragédia que virá a seguir: o tipo de ação imitada por tragédia e comédia. A tragédia é, como se verá, imitação de uma ação de caráter nobre.

Ainda nesse capítulo V, Aristóteles antecipa uma comparação entre a tragédia e a epopéia, tornando-as coincidentes quanto ao objeto, pois “*a Epopéia e a Tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso;*”⁶¹. Tal comparação será retomada nos capítulos finais da *Poética*.

⁶¹ *Poét.* 1449 b 10.

Apesar de tragédia e epopéia coincidirem quanto ao objeto, elas divergem quanto ao meio: a epopéia utiliza o metro único e a forma narrativa, ao passo que a tragédia pode usar diferentes metros e a sua forma é direta, ou seja, dialogada. Outra diferença marcante diz respeito à duração. Se a epopéia não tem limite de tempo, a tragédia, tanto quanto é possível, deve limitar-se ao transcurso de um dia ou pouco mais. Também é importante assinalar que, quanto às partes constitutivas, tragédia e epopéia têm partes em comum apesar de a tragédia ter partes que são próprias apenas a ela. E quais seriam essas partes? Talvez a mais importante delas seja a peripécia (*metabolé*), a que determina a transformação da felicidade em infelicidade ou, em outras palavras, a que transforma radicalmente a sorte do herói em seu contrário desnudando assim, o seu verdadeiro destino. Como se verá adiante, a peripécia é o clímax da tragédia, é o momento para a qual tudo converge e a partir do qual terá início o desenlace da tragédia. A peripécia possui um caráter eminentemente dramático. A epopéia, pelo seu caráter narrativo, prescinde da peripécia. O texto épico pode ser apenas uma descrição ou um catálogo de grandes feitos, sem que eles estejam necessariamente articulados, ordenados num enredo. Daí a superioridade da tragédia em relação à epopéia, superioridade atestada pela seguinte passagem: “*quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia tão bom juiz será da epopéia*”⁶². Superioridade que reside na organização lógica da tragédia, pela sua diversidade de partes e também pelo fim a que se destina.

É importante observar também que, quando Aristóteles faz coincidir epopéia e tragédia (já que ambas imitam ações de homens superiores), é difícil deixar de ver aqui uma certa condenação por parte de Aristóteles, das idéias platônicas acerca da poesia, notadamente as que se encontram no livro III da *República*. De fato, para Platão, trata-se de dois gêneros que são opostos. As críticas que ele faz a Homero dizem respeito sobretudo, ao fato de o poeta abandonar o estilo narrativo para empregar o estilo direto e dramático. Ou seja, Homero se torna condenável

⁶² *Poét.* 1449b15-20.

aos olhos de Platão na medida em que se aproxima do “teatro”, esse sim, o objeto da execração platônica. Em Aristóteles vemos exatamente o contrário. Não há condenação (pelo menos não nos mesmos termos de Platão) e o trágico só é possível porque é teatral. Ao colocar a tragédia ao lado da epopéia, Aristóteles está garantindo à primeira o status de gênero superior. A oposição a Platão chega ao extremo quando, no capítulo XXVI, Aristóteles irá conferir a tragédia a condição de superioridade frente à epopéia.

Mas a Tragédia é superior porque contém todos os elementos da Epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a Melopéia e o espetáculo cênico, que crescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado que o difuso por largo tempo; imagine-se, por exemplo, o efeito que produziria o Édipo de Sófocles em igual número de versos que a Ilíada). Além disso, a imitação dos épicos é menos unitária (demonstra-o a possibilidade de extrair Tragédias de qualquer Epopéia), e, portanto, se pretendessem eles compor uma Epopéia [com argumento em] um único mito trágico, se quissem ser concisos, mesquinho resultaria o poema, se quissem conformar-se às dimensões épicas, resultaria prolixo.⁶³

⁶³ Poét. 1462a 15 – b5

CAPÍTULO 3

A DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA

No capítulo VI da Poética, Aristóteles assim define a tragédia:

*É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.*⁶⁴

Vários comentadores (entre os quais Dupont-Roc e Lallot, Eudoro de Souza) chamam a nossa atenção para o fato de que, dos elementos que compõe a definição acima enunciada, quatro deles são retomados dos capítulos anteriores quais sejam: que a tragédia, como toda poesia, é uma imitação (mímesis), que imita ações, que possui determinada extensão e que se opera mediante atores. Os demais elementos: linguagem ornamentada, terror e piedade e *kátharsis*, não se encontram nas páginas anteriores. É pois a tragédia uma imitação e que utiliza como meio a linguagem. Tal fato colocaria a tragédia no gênero “poiesis”, o que a distinguiria de outras artes como o mimo, a dança, a música instrumental ou as artes plásticas por um lado e, também as composições em prosa, por outro. E quando Aristóteles fala em linguagem, especifica que se trata de linguagem ornamentada que assim é definida: “a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adotam só o verso, outras também o canto”⁶⁵

Ora, segundo a classificação aristotélica, temos que todas as principais formas de poesia: epopéia, tragédia e comédia têm o mesmo objeto, todas elas são imitações de ações. O que, então, as distinguiria? Urge avançar na definição,

⁶⁴ *Poét.* 1449b 25.

⁶⁵ *Poét.* 1449b 30

desdobrando as características que conferem à tragédia o seu devido lugar. A tragédia (como também a comédia) é uma imitação que é executada por atores. Esse traço da definição é marcante pois além de diferenciar a tragédia da epopéia, também nos coloca um sério problema, uma contradição mesma: a representação dramática. Ora, de acordo com Dupont-Roc e Lallot, duas partes da tragédia decorrem diretamente do modo representativo que ela utiliza: a composição dos cantos (Melopéia) e a expressão (elocução). Tanto uma quanto outra podem ser consideradas como duas formas de execução vocal do texto. Temos então que, das seis partes que compõe a tragédia, a metade delas está diretamente relacionada com a forma dramática. Ora, se Aristóteles confere pouca importância ao espetáculo como expressamente o diz ao final do capítulo VI, se a tragédia, mesmo sem a ocorrência da representação e dos atores, produziria seu efeito, não seria contraditório introduzir o espetáculo cênico como uma das partes constitutivas da tragédia? Resumindo, Aristóteles afirma que são *“seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia”*⁶⁶.

Aristóteles, na seqüência de 1450 a10, aplica os três critérios: objeto, meios e modos às partes da tragédia e, desse cruzamento, resulta que mito, caráter e pensamento são os objetos, melopéia e elocução são os meios e espetáculo, o modo. Talvez o espetáculo apareça, nesse momento, como um elemento que possua certa preponderância sobre os demais devido a função “unificadora” que desempenha. Explicamos: quando há espetáculo, pode-se verificar a existência de todas as partes da tragédia, o que não se verificaria se a tragédia fosse apenas lida. É verdade que é um tanto contraditório atribuir ao espetáculo uma função tão importante, uma vez que se trata de um elemento externo. Se, é possível enxergarmos o espetáculo como um elemento unificador, que congrega todas as partes da tragédia, podemos ver também que é o mito o elemento mais

⁶⁶ *Poét.* 1450 a 5-10.

importante, o elemento inicial mesmo (*arkhé*) de onde todas as demais partes provêm e ao qual tudo o mais depende.

Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.⁶⁷

A tragédia é uma imitação de ações. Segundo Dupont-Roc e Lallot, a definição de tragédia como imitação de ações nos coloca imediatamente a questão de uma inversão de termos se compararmos com a ação ética. Na ordem ética temos em primeiro lugar pessoas dotadas de caráter e pensamento que executam uma ação. Já na ordem poética temos em primeiro lugar uma história que é concebida em termos de imitação de ações que são executadas por atores e que na execução manifestam o caráter e o pensamento. O que está em jogo na ética é a ação mesma, na ordem poética a imitação de uma determinada ação. São duas ordenações distintas porém, não excludentes. O laço que irá uni-las será o caráter.

Se o objeto da imitação é a ação então temos que o elemento mais importante da tragédia será o mito, traduzido por alguns comentadores como história (Dupont-Roc e Lallot), por outros, como fábula (J.Hardy). Mito é a trama dos fatos, a fabulação, o enredo trágico. Como assinalam Dupont-Roc e Lallot é o mito (história) que será o centro das análises que constituem o cerne mesmo da *Poética* e Aristóteles dedicará nada menos que nove capítulos à discussão de tal tema. Podemos defini-lo como um sistema de fatos (*sunthesin tón pragmatôn*), a

⁶⁷ *Poét.* 1450 a 20.

trama, o enredo. A própria definição de mito, como nos lembram os tradutores franceses, é dada nos mesmos termos que a definição de tragédia.

O mito aparece em primeiro lugar enquanto correlato mimético da própria ação. As demais partes da tragédia têm maior ou menor importância devido a sua conexão com a construção do mito, ou seja, com a trama dos fatos. Assim, como já dito, o segundo elemento na escala de importância é o caráter porque o personagem dele irá se vestir para praticar a ação. Ainda segundo Dupont-Roc e Lallot, o caráter possui dois valores na *Poética*: de um lado designa um dado constitutivo da personagem que poderá ser ou bom ou perverso, nobre ou baixo, etc. Mas por outro lado, ele diz respeito também a elementos presentes no próprio texto. Teria, portanto, a função de representar a qualificação ética dos personagens. Em tal sentido, o caráter não seria necessário uma vez que poderiam existir tragédias sem a concorrência de caracteres.

*Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não se comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em preto e branco. A Tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes.*⁶⁸

Aristóteles utiliza o exemplo da pintura para demonstrar a correlação de forças existentes entre o mito e o caráter. O mito é identificado com o desenho, o elemento que organiza o olhar do espectador, que o direciona e, direcionando-o, possibilita que a tragédia cumpra o seu fim específico. As cores são identificadas com o caráter. Não sobrevivem sem o desenho e se sobrevivem, carecem do sentido que é doado por ele, da mesma forma que o caráter na tragédia. O exemplo da estrutura inerente à arte pictural serve de paradigma da poesia mimética centrada no mito. E se Aristóteles não se preocupa em nos oferecer aqui

⁶⁸ *Poét.*1450b 5.

uma exposição mais autônoma do caráter é devido a essa subordinação do caráter ao mito.

O terceiro elemento é o pensamento. Aristóteles nos dá ao longo da *Poética*, quatro definições do que seja pensamento. As três primeiras estão no capítulo VI. Em primeiro lugar, pensamento é *“tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão”*⁶⁹. Em segundo lugar, *“pensamento consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convêm”*⁷⁰. E em terceiro lugar, *“pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral”*⁷¹. Como bem assinalam Dupont-Roc e Lallot, em todas essas definições, o pensamento não é entendido no seu sentido especulativo, *“mas um princípio de realização ativo do logos. A esse título, o pensamento toma lugar na ação cujo drama é a representação”*⁷². Pode-se dizer então que, o pensamento é caracterizado como aquilo que é próprio da personagem, pois se trata de um personagem falante, o pensamento é a sua própria sua fala. Nesse sentido, torna-se inevitável a imediata associação do pensamento com o caráter (que irá definir a personalidade da personagem) como também com a elocução (que irá tratar das maneiras como se fala). O pensamento é pois adequação. É adequação do caráter à ação. Essa adequação entretanto, irá circunscrever o campo de atuação do pensamento ou, nas palavras de: *“se os fatos, que caracterizam a própria mimesis dramática, são uma espécie de prioridade no estímulo de emoções, a linguagem só é capaz de produzir certas formas de pensamento”*⁷³. Tal limite ou adequação pode ser expresso de diversas maneiras: seja comunicando uma decisão, emitindo uma opinião ou demonstrando um argumento qualquer. Aristóteles distingue duas variantes do pensamento: o pensamento de tipo político, típico dos antigos poetas, e o pensamento de tipo retórico que caracterizaria os poetas do seu tempo. A

⁶⁹ *Poét.* 1450 a8.

⁷⁰ *Poét.* 1450 b5.

⁷¹ *Poét.* 1450 b10.

⁷² DUPONT-ROC E LALLOT, 1980, p. 306.

⁷³ DUPONT-ROC E LALLOT, 1980, p. 306.

distinção das personagens soa evidente: nos antigos trágicos as personagens usavam a linguagem do cidadão, mais adequada a uma *pólis* flagrada no seu momento de afirmação e glória, nos trágicos modernos e talvez até como sintoma de uma cidade em decadência, a linguagem do orador. O pensamento tem também um sentido e uma direção. Se o caráter é o que revela certa decisão ou, na pior das hipóteses, a busca do fim preferido ou evitado, então o pensamento deve revelar “o fim para que tende ou o qual repele”⁷⁴, caso contrário, para Aristóteles, seria um pensamento sem caráter.

A quarta e última definição de pensamento será dada somente no capítulo XIX, onde Aristóteles irá dizer que o pensamento tem lugar na retórica e que ele abarca todos os efeitos produzidos pelo uso da palavra, o que inclui não só demonstrar e refutar, como também atribuir valores maiores ou menores às coisas e também suscitar emoções dentre elas, pode-se concluir, as que são específicas da tragédia. Só aqui, no capítulo XIX, entende-se a razão da distinção, que Aristóteles havia estabelecido no capítulo VI, entre o pensamento político e o retórico. Primeiramente, é demarcado o campo de uma afinidade entre pensamento e retórica que é expressa pela variedade de efeitos, obtidos pela manipulação das palavras, que ambas alcançam. A diferença no entanto, reside num elemento que, na retórica, é fundamental: a interpretação do orador. Com efeito, no discurso, o orador deve demonstrar uma interpretação pessoal sobre algo. O discurso é o que revela o pensamento do orador pois, “*de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso?*”⁷⁵ A manipulação das palavras deve ser dirigida para o convencimento de algo dado pela sua interpretação. Não é essa a exigência que se faz do poeta. Na poesia deve ocorrer exatamente o contrário: a exigência pétrea de que os efeitos próprios da tragédia devem advir exclusivamente do desenvolvimento da ação, isto é, da composição dos fatos de acordo com a necessidade e a verossimilhança, não podem admitir nenhuma interpretação explícita por parte do

⁷⁴ *Poét.* 1456 b 10.

⁷⁵ *Poét.*, 1456 b 8.

poeta. Ou, nas palavras de Eudoro de Souza, o que Aristóteles deixa claro em tal passagem é que:

*(...) drama não é discurso (expressão de pensamento) puro e simples, - é uma ação representada por personagens, e, por conseguinte, para os mesmos efeitos que, na oratória, são produzidos mediante a palavra somente, o poeta trágico ou cômico, tem outros recursos.*⁷⁶

A distinção entre pensamento político e retórico, mais do que uma distinção, apresenta-se como uma crítica a determinado tipo de poesia.

Depois que Aristóteles apresenta a definição de pensamento trata, segundo Dupont-Roc e Lallot, de associá-lo imediatamente ao caráter. Essa associação dá ao caráter uma importância fundamental no interior da definição de tragédia. Se o caráter não é o elemento principal da tragédia, primazia concedida ao mito ao qual o caráter está diretamente subordinado, por outro lado encontra-se intimamente associado ao pensamento, não por subordinação, mas por uma relação ambivalente que revela tanto um aspecto de dependência recíproca – com efeito o caráter pode ser expresso pelos pensamentos e o pensamento é uma manifestação do caráter – quanto acentua a sua diferença : “O caráter revela assim sua profunda imbricação na textura do poema dramático: quando se fala de história ou de pensamento, o caráter está lá”⁷⁷.

Desse modo, caráter e pensamento são os elementos que revelam a condição da personagem cuja ação é objeto da imitação. Revelam a personalidade da personagem (caráter) ou sua situação (pensamento). Se o pensamento pode ser definido como a capacidade de dizer o que convém⁷⁸, certamente tal capacidade denota algum tipo de escolha determinada pelo caráter, um julgamento de valor e, assim, um engajamento ético.

⁷⁶ SOUZA, 1966, p. 140-141.

⁷⁷ DUPONT-ROC E LALLOT, 1980, p. 208.

⁷⁸ Conforme *Poét.* 1450 b5

*Por esse último traço, o pensamento se aproxima do caráter e a escolha das máximas tem um duplo efeito. Dentro de determinada situação, a de manifestar as disposições éticas de quem fala e de indicar um ponto de vista sobre a situação”.*⁷⁹

Se mito, caráter e pensamento são os elementos internos da tragédia, o que, vale dizer, representam o seu aspecto propriamente poético, as demais partes da tragédia seriam, então, os seus elementos externos ou materiais e estariam relacionadas diretamente com a tragédia enquanto encenação, representação teatral. Tais partes são a melopéia, a elocução e o espetáculo. Quanto à elocução trata-se do próprio enunciado dos pensamentos por meio de palavras e que deve ter a mesma efetividade tanto em verso quanto em prosa. Trata-se da organização do material verbal, da forma que os objetos da imitação irão tomar no interior do poema trágico. Nesse aspecto, não podemos deixar de assinalar a íntima relação da elocução (ou “expressão” como preferem os comentadores franceses já citados) com os elementos que ela efetivamente expressa: mito, caráter e pensamento. Aqui também se encontra uma relação de íntima dependência, já que a elocução diz respeito aos aspectos formais da imitação. Mesmo que interpretemos a elocução pela sua vinculação imediata com o espetáculo, uma vez que ela também pode ser vista, junto com a melopéia, como expressão vocal (e por isso seu caráter exterior), o que de imediato a define é o fato de ser uma organização dos metros e, desse modo, é de responsabilidade do próprio poeta. Da mesma forma o canto, melopéia, se definirmos a melopéia não como o canto em si, na sua condição temporal de parte do espetáculo, mas enquanto composição por parte do poeta, enquanto libreto, como interpretam Dupont-Roc e Lallot. Quanto à melopéia aliás, Aristóteles dela nos diz apenas que se trata da composição dos cantos, do principal ornamento. Elocução e melopéia estariam então ligados muito mais intimamente aos elementos próprios do fazer poético, aos elementos internos da tragédia - uma vez que também são elementos próprios do fazer poético -, do que ao espetáculo, esse sim o mais externo de todos os

⁷⁹ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.208.

elementos da tragédia, o único que não seria próprio do poeta pois, como nos diz o próprio filósofo, “*Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia*”⁸⁰

Ao longo da *Poética*, Aristóteles irá tratar das partes que constituem a tragédia. A ênfase será dada sobretudo ao mito, à ordenação dos fatos. Caráter e pensamento, embora sejam arrolados como elementos, partes essenciais da tragédia, Aristóteles só se dedica a eles medida em que são partes essenciais do mito, da história. O mesmo podemos dizer também da elocução e da melopéia se encarados como a composição das falas e dos cantos e, portanto, analisadas do ponto de vista poético em si. Do espetáculo cênico, nada será dito a não ser indiretamente. A proeminência dada ao mito, a partir da sua própria definição qual seja, a de organização dos fatos, revela não apenas o seu caráter racional mas também, que a tragédia tenha se tornado objeto da especulação filosófica. Com outras palavras, é porque se apresenta organizada de forma racional, que a tragédia é suscetível de apreciação filosófica. E, Aristóteles é o primeiro, ao que parece, a reconhecer isso. Assim, se podemos constatar que a definição do mito é enunciada nos mesmos termos da definição de tragédia, é porque o mito, a organização dos fatos, é a própria tragédia. Tudo o mais dele depende. Por conseguinte, todos os seus elementos constitutivos são analisados no âmbito do fazer poético. O único elemento que escapa a esse âmbito é o do espetáculo. Se não podemos ver aí uma contradição, há certamente um incômodo. Um desconforto que afeta sobretudo aos leitores contemporâneos da *Poética*, mais íntimos de certas poéticas do espetáculo desenvolvidas sobretudo no século XX.

Talvez pudéssemos dizer que Aristóteles também encara a tragédia pelo viés do espetáculo. Dizemos isso baseados no comentário de Eudoro de Souza. Para o tradutor, no capítulo VI onde é definida a tragédia, Aristóteles apresenta duas vezes seguidas as partes qualitativas que a constituem. Na primeira vez, ao

⁸⁰ *Poét.* 1450b15.

considerá-las “como partes de uma ação representada pelas personagens”,⁸¹ estaria considerando-as do ponto de vista do espetáculo uma vez que tais personagens serão primeiro vistas e ouvidas. Na segunda vez em que Aristóteles nos apresenta as seis partes, elas são encaradas como “*momentos da atividade estruturadora da tragédia*”⁸². A preponderância recairá logicamente sobre o mito. Esse ponto de vista é o definitivo, é o ponto de vista do poeta e também do educador. Se a tragédia pode servir para educar a cidade, terá de ser considerada pelos seus aspectos racionais. Essa consideração não admite o espetáculo como parte essencial. Se Aristóteles vai até a raiz da tragédia que é o mito, o faz em primeiro lugar por uma razão ontológica – é preciso ir até aos princípios primeiros, e, em segundo lugar, por uma razão gnosiológica, a busca pelo sentido deve ser buscada no interior da própria tragédia e não em algum elemento exterior a ela.

⁸¹ SOUZA, 1966,p.123

⁸² SOUZA, 1966,p.123

CAPÍTULO 4

O MITO – ESTRUTURA DO MITO TRÁGICO

4.1 – A unidade de ação do mito

“Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia”⁸³

Uma grande parte da *Poética* trata do aspecto principal da tragédia que é o mito. De fato, ao longo de nove capítulos, a começar pelo capítulo VII, Aristóteles irá nos apresentar todas as partes constitutivas do mito trágico. Esta exposição está seguindo de perto a leitura feita por Dupont-Roc e Lallot e segundo tais comentadores, no primeiro dos capítulos que tratam exaustivamente da questão do mito, o capítulo VII, a estrutura do mito é apresentada sob uma perspectiva normativa, da organização da história. Como a tragédia é a imitação de uma ação, o primeiro aspecto examinado nesse capítulo é exatamente o de como se apresenta tal ação ou como a ação é apropriada pelo mito. Logo de saída temos duas exigências básicas para tal ação: primeiro é a sua unidade e a segunda é sua duração. Eles apontam para o fato de que essas duas características da ação são tratadas de forma distinta ao longo do capítulo: a primeira parte toda dedicada à unidade da ação, e a segunda, à sua duração.

A ação é um todo. Essa totalidade é descrita na *Poética* como sendo uma sucessão ordenada das partes constitutivas da mesma, isto é, uma ação tem um

⁸³ *Poét.*1450 a 35.

começo, um meio e um fim. Aristóteles começa então por precisar o que entende por começo, meio e fim:

*Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. Princípio é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. Fim, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. Meio é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si.*⁸⁴

Princípio, meio e fim. Essas são exigências que se faz à imitação das ações. De fato, conforme diz Aristóteles, um mito trágico não pode começar do nada, ao acaso. É necessário, para o filósofo, que ele se conforme aos princípios mencionados, que suas partes estejam concatenadas, que seja enfim, uma reunião ordenada. Tal encadeamento de fatos, como bem notam Dupont-Roc e Lallot, é definido em termos de necessidade e de verossimilhança. Sendo que a idéia de necessidade é sublinhada de maneira negativa, uma vez que circunscreve a exigência de que a tragédia seja apresentada como uma sucessão de partes ordenadas. A ação segue uma seqüência lógica, ela não pode começar nem terminar ao acaso. Na ausência de toda alusão à natureza ou ao conteúdo das partes em questão, continuam os comentadores, pode-se considerar as exigências formuladas por Aristóteles como puras regras estruturais organizando um sistema. Aliás, eles continuam afirmando que a alternativa ou a probabilidade vem nuançar e esclarecer a natureza das relações entre as partes. Com relação à verossimilhança ou probabilidade, afirmam que ela representa “*uma forma atenuada de necessidade: a mais provável, a mais freqüente e assim a mais plausível e a mais esperada*”⁸⁵. Ao pensar o mito como um todo estruturado, não estaria Aristóteles contestando aquele famoso adágio de que a Filosofia se originou do confronto entre mito e lógos com a vitória do último sobre o primeiro?

⁸⁴ *Poét.* 1450b25-30.

⁸⁵ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.212.

Ora, ao apontar a organização racional do mito – o que parece ser a evidente intenção da *Poética* -, Aristóteles não estará querendo nos dizer exatamente o contrário? De que mito e lógos não estão em relação de oposição e conflito, mas sim de convergência e, nesse caso, a *Poética* seria o “primeiro” documento a atestar, ousemos dizer, “a racionalidade” do mito?

4.2 – Unidade do tempo

Uma vez que foi colocada a questão da necessidade de estruturação do todo da ação, é colocado o problema de sua duração. Da mesma forma que uma ação não pode começar ao acaso, também sua duração deve ser determinada. A transição entre esses dois aspectos do mito trágico faz-se entretanto, depois de uma breve incursão sobre o problema do belo. E a colocação da questão do belo vai ser essencial para o entendimento da duração da ação trágica. Na *Poética*, o belo é definido por Aristóteles como algo que além de ter suas partes ordenadas, possui também certa grandeza uma vez que:

*(...)o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...).*⁸⁶

Além de exigir a idéia de ordem, o belo é dependente também da idéia de adequação do objeto à percepção. A exigência de que não seja nem muito grande, nem pequeno demais, primeiro, diz respeito ao campo de visão (uma

⁸⁶ *Poét.*1450b 35-1451 a

exigência, a princípio, digamos, fisiológica) e em segundo lugar, aplicando-se tal princípio à composição dos mitos, uma exigência relacionada ao campo da memória e portanto, circunscrita ao âmbito da razão. Dupont Roc e Lallot sublinham que *“uma coisa é bela não somente pela sua extensão, mas também por sua adaptação à finalidade que é sua”*⁸⁷. Segundo tais comentadores, a concepção acima descrita pode ser comprovada em várias passagens da obra aristotélica, por exemplo: na *História dos Animais*, onde a organização funcional de união tendo em vista um objetivo, uma finalidade, torna belos, seres repugnantes.

*Do mesmo modo, na Política, a mais bela cidade é a mais numerosa, dentro dos limites que se impõe à possibilidade de viver em autarquia. Na Metafísica, a beleza está de acordo com os seres matemáticos porque a ordem, a proporção e a limitação são as formas mais importantes do belo.*⁸⁸

Desse modo, constatamos a intervenção do olhar do espectador, pois o reconhecimento do belo depende dele. Sob o olhar do espectador, a beleza se ordena, o objeto se “adequa”, a fim de produzir o esperado efeito. Nesse sentido, parafraseando os comentadores, dá-se o encontro entre satisfação estética e adaptação funcional. *“A beleza reside na ordem e na extensão”*⁸⁹ porque ambas se determinam a partir do efeito produzido sobre o espectador. Essa adequação ou funcionalidade da tragédia está orientada evidentemente por sua finalidade principal que consiste em provocar emoções trágicas purificadas através da intriga/história, organizadas de maneira inteligível (isto é, racional) e determinadas por relações de necessidade e verossimilhança.

Qual deve ser então a duração da tragédia? A segunda parte do capítulo VII irá tratar do problema da duração da tragédia tendo em vista o entendimento da mesma. Segundo Dupont-Roc e Lallot, o termo utilizado por Aristóteles nessa

⁸⁷ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.212

⁸⁸ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.213.

⁸⁹ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.214.

passagem, *Megethos* - um termo neutro a princípio – possui, entretanto, uma conotação positiva de grandeza (grandeza de alma) que sempre o acompanha e que adquirirá, segundo eles, um sentido ainda mais positivo uma vez que “o entendimento não é ligado ao acaso, mas se curva às normas impostas pela presença do espectador, as exigências do olhar. Concorrendo assim para a realização final da obra, a satisfação do espectador teórico”⁹⁰. No decorrer do capítulo VII o termo *megethos*, é substituído por *mékos*, traduzido pelos comentadores por “duração”. A duração é colocada a serviço do entendimento, ela é, por assim dizer, determinada pelo alcance que possa ter o olhar do espectador, pelo que possa ser retido por sua memória. Dupont-Roc e Lallot opinam que a substituição do termo *megethos* por *mékos*, pode advir do fato de Aristóteles ter querido aí sublinhar uma outra ordem de percepção.

*Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.*⁹¹

O problema da duração da tragédia só é pertinente para Aristóteles por estar relacionado ao entendimento, a capacidade de apreensão do todo pelo espectador. A limitação da tragédia não está então, relacionada à realização dos concursos e nem à impressão que ela possa causar sobre o público. Tal preocupação não seria própria da poesia. O fato é que, para Aristóteles, a tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa. A grandeza da tragédia nos remete, segundo Dupont-Roc e Lallot, a um axioma da estética colocado a priori, de que o maior é sempre mais belo. Mas, por outro lado, a extensão da tragédia deve levar em consideração a capacidade perceptiva do espectador de forma que o conjunto fique claro. Assim, pode-se dizer que a limitação da tragédia é da sua própria

⁹⁰ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.213.

⁹¹ *Poét.*1451 a 10-15.

natureza e essa natureza não é independente do efeito produzido sobre o espectador. Ou, em outras palavras, é claro que a unidade de tempo é intimamente relacionada à unidade de ação de que falaremos a seguir.

Uma vez que o mito foi definido como uma totalidade acabada de partes concatenadas segundo um ordenamento rigoroso e necessário dos fatos - o que implica dizer que o mito é algo construído racionalmente e tal racionalidade é a garantia de que ele possa ser aceito como objeto de especulação filosófica - , passamos à colocação de uma outra exigência definidora: a necessidade da unidade do mito. Tal exigência, apresentada no capítulo VIII, é a que será conhecida posteriormente como a clássica regra da unidade de ação.

*“Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação uma”.*⁹²

A questão colocada por Aristóteles não diz respeito nem à pluralidade nem à unidade de ações. Nem uma, nem outra são garantias suficientes para se assegurar a unidade que o filósofo tem em vista. Essa exigência de unidade da ação se reporta ao que foi definido no capítulo anterior, isto é, diz respeito à totalidade e à necessidade. Não são todas as ações praticadas por determinado herói que são necessárias para que o mito tenha unidade. Dessa forma, diz Aristóteles, teriam errado todos os poetas que ao comporem uma *Heracleida* ou uma *Teseida*, colocaram em cena todos os atos praticados por Hércules ou Teseu. Antes de definir o que seja tal unidade de ação, Aristóteles ilustra-a reportando-se ao exemplo capital de toda a cultura grega: Homero. A obra homérica se apresenta como paradigma de toda obra poética. A *Odisséia*, poema que é citado em oposição a outros textos do ciclo épico (como alguma *Heracleida*) não é uma narração de todos os sucessos da vida de Ulisses (como o fato de ter

⁹² *Poét.*1451 a 20.

fingido loucura quando do início da guerra de Tróia), mas apenas os que se referem a uma determinada ação em especial: a de seu regresso a Ítaca. Concluindo-se daí que a genialidade de Homero residiria numa operação de escolha: apenas os sucessos que se relacionam com a ação do regresso de Ulisses foram selecionadas para fazer parte do poema. Tal seleção segue os princípios de necessidade, verossimilhança e totalidade enunciados anteriormente pois,

*(...) assim também o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.*⁹³

4.3 – O universalismo do mito

Mito é organização. É algo que é construído racionalmente e tal construção se dá pela escolha de determinados acontecimentos relacionados com o desenvolvimento de uma ação, que se tem em vista imitar e que são encadeados segundo uma ordem necessária. O ofício do poeta é justamente esse, o de escolher e organizar e - como os acontecimentos do mito seguem uma ordem necessária, por oposição a diversidade aleatória dos eventos reais - Aristóteles, no princípio do capítulo IX, estabelece a diferença entre o ofício do poeta e o do historiador, com proeminência do primeiro sobre o segundo. Ao selecionar e organizar os fatos, o poeta estaria narrando não o que de fato aconteceu mas o que poderia ter acontecido segundo a necessidade e a verossimilhança. A diferença entre poeta e historiador é marcada não pelo uso do metro (ritmo) – aliás Aristóteles indica aqui e uma vez mais, já que havia assinalado tal fato no capítulo

⁹³ *Poét.*1451 a 30-35.

I, que não é o metro que faz a poesia – mas pelo arranjo dado aos fatos na narrativa. O que a tradição chamou de crônica histórica estaria então, em desvantagem frente à poesia por ater-se aos fatos reais, à multiplicidade de acontecimentos geralmente ordenados de forma linear, como uma simples sucessão temporal. Tais descrições nem formam uma ação una, nem se dirigem a um fim. Nesse sentido, o poeta, por falar do universal, exerceria um ofício muito mais filosófico que o historiador.

A oposição entre crônica histórica e poesia é assinalada mais uma vez quando Aristóteles explicita, na *Poética*, o particular e o universal, lançando mão do exemplo de Alcebiades. A crônica histórica se refere ao indivíduo Alcebiades e ao que lhe aconteceu, ao passo que a poesia se concentraria numa espécie de tipo universal, o que chamaríamos hoje de personagem e que, na *Poética*, recebe o nome de caráter. De acordo com Dupont-Roc e Lallot, a poesia se fixaria muito mais num tipo universal, “em relações necessárias ou verossímeis entre os caracteres e as ações”⁹⁴. Nestes termos, o universal é entendido como o tipo de ação executada, necessária e verdadeiramente, por um determinado tipo de homem. É, nas palavras desses comentadores, o encadeamento causal estruturador da ação decorrente desse aspecto de generalidade e que responderia também às exigências racionais do espírito. Esse tipo seria assim um paradigma da ação, um modelo universal e garantiria, dentro da pólis, a operação de reconhecimento característica da mimesis. Os comentadores vêem nessa constatação mais uma crítica que Aristóteles faz a Platão. Nesse caso, à tese de Platão que diz que a poesia é uma degradação do ser por se reportar ao sensível. Como vimos no capítulo I dessa dissertação, Platão situa a poesia - por se tratar de cópia de cópia - afastada três pontos da realidade. Aristóteles dá à poesia um status bem diferente do atribuído por Platão. Ele coloca a poesia ao lado da Filosofia como linguagem universal, a erige como modelo, paradigma. Paradigma

⁹⁴ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.222.

esse, que não tem nada em comum com as idéias platônicas. Mais que uma crítica, Aristóteles está se colocando aqui em franca oposição a Platão.

4.4 –Excurso. A questão dos nomes

Será que podemos dizer que as noções de ação e de caráter repousam sobre uma concepção estática de mundo? Falamos de paradigmas, de modelos universais. A quais paradigmas Aristóteles estaria se referindo? Vejamos a seguinte passagem: *“Por referir-se ao universal entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza”*⁹⁵. Estamos nos perguntando o que Aristóteles estaria querendo dizer com a expressão *“convém a tal natureza”*. Existem de fato pensamentos e ações que convém a determinada natureza? Qual natureza? Temos em mente que um dos atributos da tragédia, definida pelo estagirita, diz respeito à imitação de ações de caráter elevado, nobre, em oposição à comédia que imita ações de caráter mais baixo. A questão da natureza de tais ações se coloca uma vez que parece ser reforçada quando Aristóteles fala dos nomes atribuídos aos personagens.

Para o “enigma dos nomes”, refiro-me à estranha passagem do capítulo IX, na qual Aristóteles trata como uma ressalva ao universalismo da poesia, o fato de ela dar “nomes às suas personagens”. Seria assim tão radical o universalismo poético a ponto de só “criar” tipos, paradigmas, modelos sem nomes? Ninguéns? Então, tentando interpretar essa passagem, socorro-me do belíssimo ensaio de Erich Auerbach sobre *“A Cicatriz de Ulisses”*. Nesse texto, é-nos apresentada uma comparação entre a narrativa de Homero – particularmente a *Odisséia* - e as narrativas do *Antigo Testamento*. Para Auerbach, as personagens de Homero são estáticas, não apresentam um desenvolvimento psicológico aprofundado se comparadas às grandes figuras da *Bíblia*. Ulisses, quando regressa a Ítaca, é o mesmo que havia partido, mesmo tendo decorrido mais de vinte anos.

*Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos, suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos – mas eles não têm desenvolvimento algum e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. Os heróis homéricos estão pouco apresentados no seu desenvolvimento presente e passado que, na sua maioria – Nestor, Agamemnon, Aquiles – aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses que dá tanta margem a um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nele ocorrem, quase nada mostra disso tudo.*⁹⁵

Para Auerbach, o círculo das personagens atuantes e sua vida política são bem estáticos no texto homérico. Nos poemas de Homero, a vida é narrada como se dá no seio da classe senhorial e tudo que vive além dessa classe só vive de maneira serviçal e, desse modo, tem seus destinos intimamente ligados ao destino da classe senhorial. Assim, os sentimentos dos criados (como os da velha ama Euricléia) são os sentimentos de seus senhores. Todas as disputas narradas em tais poemas, são disputas que só ocorrem entre os grupos das classes dominantes. De baixo nada surge. O que está em jogo no texto de Auerbach é a diferenciação entre a lenda e a história. A lenda ordena os fatos de modo unívoco e decidido e o homem é univocamente fixado. Ele é determinado por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. Nesse sentido, para Auerbach, os relatos do *Velho Testamento*, apesar de terem início na lenda, acabariam se desenvolvendo na direção de uma descrição histórica em oposição aos relatos homéricos que estão inteiramente fincados na lenda.

Talvez a necessidade dessas relações estáticas esteja relacionada com a própria necessidade de reconhecimento inerente a mimesis. Quando Ulisses regressa a Ítaca disfarçado de mendigo (Auerbach ressalta essa questão do disfarce para acentuar esse caráter estático da condição do personagem

⁹⁵ *Poét.* 1451b5.

⁹⁶ AUERBACH, 1946, p. 14.

homérico) ele é reconhecido pela velha ama Euricléia pelo seu ferimento na perna. Os atributos físicos, como as ações, são os mesmos. Ulisses decerto envelheceu no decorrer desses quase vinte anos mas a ama se assusta com o quão pouco ele mudou, por isso a necessidade do disfarce. Os trágicos parecem ter seguido essa tradição homérica, nisso e em tudo o mais, ao que parece e Aristóteles bem o percebeu. A condição estática das personagens é a garantia de que se tornem os modelos universais e o conhecimento prévio de suas ações por parte da comunidade é a garantia de eficácia do reconhecimento mimético. Por isso Aristóteles insiste em definir o mito como algo que é construído racionalmente, uma vez que a palavra “*mýthoi*” também se referia às lendas. Aliás, quando Aristóteles se refere às lendas ele fala de “*mýthos paradedoménos*”, enquanto que o mito construído é chamado simplesmente de “*mýthos*” (*sýnthesis tôn pragμάτων*). Além disso, talvez pudéssemos dizer que, como nas lendas, os destinos da comunidade estão ligados por uma relação de dependência ao destino de seus senhores, também na pólis democrática todos os destinos encontram-se intimamente ligados. A tragédia revelaria assim todo o seu caráter político-educativo.

A questão da nomeação dos personagens parece constituir um problema para Aristóteles. O nome particulariza, localiza historicamente a personagem, como é o caso de Alcebiades, aí citado como exemplo da narrativa histórica. Então, os tragediógrafos não deveriam dar nomes a suas personagens? Não poderiam localizá-los? E aqui, a comédia - justamente porque não se relaciona com o mito tradicional - acaba sendo convocada como paradigmática, pois ela pode inventar os nomes, ao contrário dos poetas trágicos que devem manter os mesmos nomes da tradição.

Os tradutores franceses apontam para o paradoxo de Aristóteles ter dado como exemplo a comédia, num texto que trata quase que exclusivamente da tragédia, para nos oferecer um modelo mais acabado de mito, que eles traduzem por história. Apesar das promessas de que a comédia seria tratada num segundo livro da *Poética* que se perdeu, podemos ter uma idéia do que Aristóteles pensava

sobre esse tipo de poesia mimética nas raras passagens em que a menciona. De fato, no capítulo IX estamos diante de algumas indicações relevantes ao tema e bem assinaladas por Dupont-Roc e Lallot, entre outras, a de que a comédia parece seguir os mesmos passos da tragédia quanto a sua organização pois, a comédia é também imitação de ações – apesar de tratar de ações de caráter pouco nobre. Além disso, parece que a exigência de organizar o mito de maneira necessária e verossímil também é feita à comédia. Essa passagem sobre os nomes produz um efeito estarrecedor que deixa embaraçados muitos dos melhores e mais célebres comentadores, pois coloca uma série de questões de difícil resolução. A comédia se tornaria mais exemplar do que a tragédia na questão da nomeação? Qual a relação da comédia com o mito tradicional?

Uma última exigência feita por Aristóteles diz respeito à estrutura que deve ter o mito para que ele possa cumprir seus objetivos, com outras palavras, qual estrutura é a mais adequada para que o mito se torne trágico. Ainda no final do capítulo IX, essa exigência se torna clara quando Aristóteles manifesta sua repulsa pelos mitos episódicos, porque esses são os piores. O sentido de “episódico” aqui, no capítulo IX, parece não ter nada a ver com o que se explicita no capítulo XII (“parte completa da tragédia entre dois corais”)⁹⁷, mas o de ausência de subordinação e ordenação, numa palavra, ausência de nexos entre os elementos que constituem a ação principal do mito.

4.5 – Partes quantitativas da tragédia

Até aqui, Aristóteles tratou da divisão da tragédia em partes, levando em consideração aquelas que são seus elementos essenciais. É somente no capítulo XII que o estagirita nos apresenta uma nova divisão da tragédia levando em conta agora a sua extensão. Tais partes são:

*(...) prólogo, que é uma parte completa da tragédia e que precede a entrada do coro; episódio, que é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo, que é uma parte completa à qual não sucede canto do coro; e finalmente os corais divididos em párodo – que é o primeiro – e estásimo, que é um coral desprovido de anapestos e troqueu; kommós é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.*⁹⁸

Aristóteles critica o uso que certos poetas fazem dos episódios, não estabelecendo nenhum nexos causal entre eles. A seu ver, são maus poetas aqueles que não conseguem atender às exigências de necessidade e verossimilhança. Para Dupont-Roc e Lallot, um episódio tem uma forte tendência em se desenvolver por si mesmo e formar um todo praticamente autônomo com relação ao resto da ação. O desenvolvimento autônomo de tais episódios colocaria em risco a unidade e a coerência do mito trágico. Ademais, parece que tais poetas fazem mau uso dos episódios devido à imperícia ou à pressão exercida por atores que exigiriam dos poetas maiores partes declamatórias para a satisfação de suas performances, o que estenderia o poema para além dos seus próprios limites e romperia o nexos da ação. Dupont-Roc e Lallot acentuam também o problema que se revela aqui. Se os atores podiam fazer esse tipo de pressão sobre os poetas é porque certamente o espetáculo cênico devia ter alguma importância para os gregos. Tal constatação no entanto, choca-se com a afirmação do próprio Aristóteles de que o espetáculo cênico, apesar de ser o mais

⁹⁷ Poét. 1452b 20.

emocionante, é também o menos próprio da poesia e, ao afirmar também que, para se alcançar os efeitos próprios do trágico, o fato de provocarem o terror e a piedade, poderiam ser alcançados sem a concorrência da encenação e somente pela leitura dos poemas. Por outro lado, a pressão dos atores para que os poetas aumentassem as partes declamatórias revelava uma consciência da diferença entre a expressão escrita e a oral, para a qual o Livro III da *Retórica* já chamava atenção, como lembram Dupont-Roc e Lallot. Ali, Aristóteles opôs a expressão escrita, cuja característica é a precisão, à expressão destinada aos debates (*agosnistiké*) e que dependem muito do talento da expressão oral.

Não podemos deixar de lembrar que o espetáculo teatral era um acontecimento social da pólis, como as reuniões na ágora onde aconteciam os debates. É natural que muitos poetas desejassem colocar em cena o que se passava em praça pública (alguns estudiosos dão ao prólogo um sentido similar pois ele nada mais é que um discurso destinado a localizar a ação). A construção dos mitos episódicos poderia também ser uma demanda própria dos concursos teatrais. Ora, Aristóteles já havia assinalado que tal não era o mister da arte poética.

⁹⁸ *Poét.* 1452b20-25.

4.6 – O efeito trágico

Mas a tragédia, continua Aristóteles, não é apenas a imitação de uma ação completa, é também imitação de casos que suscitam o terror e a piedade. O estagirita abre nesse ponto um espaço para a ocorrência do paradoxo e do maravilhoso uma vez que tais emoções se manifestam justamente quando deparamos com ações paradoxais. Essa abertura para o paradoxo, para o maravilhoso não deixa de apresentar problemas, uma vez que parecem ser a porta de entrada do irracional. Aristóteles assinala entretanto, que maior é o espanto frente às ações paradoxais que entre os feitos do acaso e da fortuna. Ainda aqui, a exigência de uma sistematização das ações se faz sentir. Ao assumir a ação paradoxal como parte do mito trágico – para o alcance do objetivo final da tragédia – Aristóteles parece estar reconhecendo o substrato básico de onde toda tradição trágica sempre se alimentou: a problemática do destino. E como o objetivo final da tragédia é o de provocar o terror e a piedade, a assunção do irracional talvez tivesse por objetivo ultrapassá-lo e, nesse sentido, purificá-lo. Por outro lado, Dupont-Roc e Lallot assinalam que tanto o efeito provocado pela surpresa, quanto o encadeamento causal dos fatos são garantias da eficácia da tragédia.

*Mas a surpresa não seria verdadeiramente forte, eficaz, suscetível de provocar o terror, se ela aparecesse ao acaso, se não percebêssemos nela uma racionalidade, uma ação intencional de uma providência ou inevitabilidade de um destino que interviria como um desígnio.*⁹⁹

Não se trata de saber se os grandes mitos tradicionais poderiam provocar algum tipo de surpresa ou se Aristóteles estaria exigindo do poeta que ele manipulasse a crença e a superstição popular. A verdadeira questão ou problema de Aristóteles consiste em analisar que a eficácia da tragédia, isto é provocar o

⁹⁹ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 229.

terror e a piedade, depende de duas características que aparentemente são contraditórias: a primeira é a exigência de ordenação lógica e a segunda é o gosto pelo irracional. O que realmente importa para a boa tragédia é a sua capacidade de persuadir o espectador. É permitir que o espectador seja destituído de sua “lógica da realidade” para entrar numa “lógica da aparência” e, uma vez dentro dela, atender àquela outra característica que é o gosto pela surpresa, pelo irracional. Para isso, basta então que a tragédia pareça verossímil.

4.7 – Mito simples e complexo

Depois de tudo o que já foi dito acerca da estrutura do mito trágico ainda restam dois pares de definições que encerram a trama de sua estrutura. O primeiro par é o que nos dá a diferença entre o mito simples e o complexo. A diferença entre ambos é estabelecida no capítulo X. Entretanto, as definições que permitem a compreensão dessa diferença entre os mitos só nos são fornecidos por Aristóteles no capítulo seguinte. O que distingue o mito simples do complexo é a natureza das ações que eles imitam. No primeiro caso, a ação simples é aquela que, sendo una e coerente, faz a mutação de fortuna, sem a ocorrência de peripécias ou de reconhecimento. O mito complexo é, pelo contrário, o que possui ambas características. O segundo par de conceitos ligados a estruturação do mito trágico é representado por peripécia e reconhecimento. A peripécia é definida por Aristóteles como sendo a mutação dos sucessos no contrário, isto é, a passagem da boa para a má fortuna ou vice-versa. E essa passagem, deve se dar de maneira necessária e verossímil. Aristóteles nos apresenta então os exemplos de Édipo e Linceu:

(...) o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no Linceu:

*sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto, - este morre e aquele fica salvo.*¹⁰⁰

É pois a peripécia a mutação dos sucessos no sentido contrário da expectativa? Surge aí uma primeira pergunta colocada, aliás, por vários comentadores: expectativa de quem? Dos espectadores? Das personagens? Segundo Eudoro de Souza (1966), diversos exemplos levariam a crer que o paradoxal só afetaria os heróis na trama. Como falar em surpresa tendo em vista uma platéia que já de antemão conhecia os argumentos dos mitos? Ainda de acordo com Eudoro de Souza, outros comentadores como Else já haviam objetado para o fato de que:

*(...) o nosso conhecimento de que a situação de Édipo vai ser subvertida, é um conhecimento acidental, acidental no sentido aristotélico, não é uma expectativa baseada nos fatos tais como são apresentados no decorrer da peça... ou, em geral, em considerações de verossimilhança e necessidade, mas sim, no prévio conhecimento que acontece possuímos nós, do drama ou do mito.*¹⁰¹

Nesse sentido, a surpresa passa a ser então a descoberta, por parte do espectador, das relações entre os fatos. Relações que já existiam mas que permaneciam ocultas e que só se dão a revelar se forem bem articuladas pelos poetas. A peripécia, como elemento constitutivo da tragédia complexa, é particularmente adequada para suscitar o terror e a piedade na medida em que estabelece a ligação entre o elemento surpresa e o encadeamento necessário e verossímil das ações. O ponto extremo da verossimilhança é, na opinião de Dupont-Roc e Lallot, aquele em que o encadeamento dos fatos se produz no sentido contrário da expectativa. Ou em outras palavras: *“é o verossímil que se produz contra o verossímil e provoca o prazer da surpresa em que a fórmula “o*

¹⁰⁰ *Poét.*1451 a 22.

¹⁰¹ SOUZA,1966, p. 128.

choque da surpresa se produz segundo os caminhos do verdadeiro” nos parece constituir uma boa definição de peripécia¹⁰².

O outro termo capital para a compreensão da distinção entre os mitos simples e complexos e que, estando intimamente ligado à peripécia, desencadearia o efeito de surpresa é o reconhecimento. Reconhecimento é, como a peripécia, uma mudança de situação, uma reviravolta na sorte (*metabolé*). Essa mudança de situação se dá através da passagem da ignorância para o conhecimento. Talvez o exemplo que melhor clarifique essa definição seja o de Édipo. Quando o herói descobre que Laio é o seu pai, tal reconhecimento desencadeia a reviravolta em sua sorte. Ao que parece, dois traços específicos distinguem o reconhecimento da peripécia. O primeiro é o fato de que o reconhecimento parece estar apoiado sobre a identidade do herói e o segundo diz respeito ao próprio herói, pois tal reconhecimento expressa uma tomada de consciência da sua própria situação. Ambos os traços porém, revelam algo bem mais profundo e que irá determinar todo o resto: o reconhecimento é intrinsecamente um reconhecimento dos laços que unem o herói à comunidade a qual está vinculado. Vale dizer: os laços de sangue. Aqui, o exemplo de Édipo é, uma vez mais, paradigmático. O reconhecimento passa a ser entendido na medida em que se encontra associado a dois termos gregos que explicitam uma relação essencial: *philia* ou *ekhthra*.

Para o entendimento dessa situação, não podemos atribuir a esses termos o sentido corriqueiro de amizade ou ódio. Bem mais que amizade, *Philia* expressa uma relação muito mais íntima de parentesco ou mesmo de aliança, os laços que unem a família e a comunidade. Por seu turno, *ekhthra* é definida como sendo uma hostilidade advinda da violação de semelhante laço. É por essa razão que o reconhecimento não pode ser concebido como se fosse apenas uma apreensão subjetiva que o herói possa ter de suas ações ou de suas relações com os demais. Pensemos uma vez mais em Édipo. O reconhecimento que se dá em tal mito é a descoberta do elo, que ele ignorava, que o ligava a Laio objetiva e socialmente definido como positivo (*philia*). Édipo reconhece assim a *philia* que o

liga a seu pai, da mesma forma que Clitemnestra reconhece em seu próprio filho, Orestes, aquele que chega para consumir a vingança de Agamemnon . Em ambos os casos, os personagens, a princípio, ignoram a sua verdadeira situação. A reviravolta da situação, essa passagem do ignorar para o conhecer, se dá no interior da trama dos fatos, pelo reconhecimento.

No que diz respeito à situação anterior da personagem e da reviravolta que se processa em sua sorte, é importante lembrar que tal mutação não se dá necessariamente por obra do destino. Aliás, o destino não é categoria tratada na filosofia de Aristóteles e, conforme assinala Else citado por Eudoro de Souza, o termo grego *orismenos* não parece ou não pode significar “destinado”, sendo melhor traduzido, no contexto da tragédia, por “delimitado ou definido”. Nesses termos, Aristóteles não estaria querendo dizer que o destino de Édipo era o de ser infeliz mas que, no início do drama, a sua posição de rei, de protetor da cidade, era a posição de um homem que gozava da felicidade. Assim:

*Em geral, o feito do reconhecimento é descobrir uma horrível discrepância entre duas categorias de relações de parentesco: de um lado, os profundos laços de sangue, de outro lado, uma relação de hostilidade, casual ou real, que sobreveio ou ameaça sobrevir àquele.*¹⁰³

Para concluir podemos dizer que, com o fim de provocar a surpresa, a união necessária e verossímil de peripécia e reconhecimento será, no decorrer da trama, o que mais especificamente irá suscitar os sentimentos próprios da tragédia que são a piedade e o terror.

Um terceiro e último elemento que irá compor o mito é a catástrofe, que é definida como sendo uma ação perniciososa e dolorosa que se opera em cena. São as mortes, as dores veementes, os ferimentos e outros casos semelhantes.

¹⁰² DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 232.

¹⁰³ Conf. SOUZA, 1966, p.129.

CAPÍTULO 5

O HERÓI TRÁGICO

Antes de passarmos à análise feita por Aristóteles das situações mais adequadas à imitação trágica, é necessário nos determos por um instante nos conceitos de terror e piedade e verificarmos qual a implicação de tais termos na compreensão dessa passagem. Voltaremos, uma vez mais, ao comentário de Dupont-Roc e Lallot acerca da *Poética*. Eles apontam para o fato de que, uma vez que não encontramos no capítulo XIII uma explicação mais satisfatória, tais definições devem ser esclarecidas à luz das reflexões teóricas sobre a produção das emoções, contidas no livro II da *Retórica*. Nesse caso, o terror seria uma emoção que colocaria o espectador frente a situações de sofrimento ou desgraça de tal forma que ele as experimentaria de uma forma quase direta, por analogia. Os sofrimentos vividos pelo herói trágico aparecem para o espectador como se fossem sentimentos que ele próprio poderia vir a experimentar. Tal experiência supõe o reconhecimento de um semelhante ao qual ele se identifica. O terror é então um medo por si. A piedade também é um sentimento diretamente ligado ao terror mas dele se afasta no sentido em que é um medo, uma preocupação com o outro, é uma compaixão. Terror e piedade são então duas emoções que tem uma base comum e que se dirigem a objetivos diferentes porém, intimamente ligados.

Uma vez que o mito foi definido como o elemento principal da tragédia, sua alma mesma e, uma vez que também foi estabelecida qual deve ser sua estrutura para que o poema trágico alcance seu objetivo, isto é, provoque as emoções próprias da tragédia (o terror e a piedade), vamos agora nos deter nos problemas que concernem à situação trágica, alvo da imitação. Trata-se de saber, como bem coloca Aristóteles no início do capítulo XIII, que situações os poetas devem procurar ou evitar as quais desencadeiam o efeito trágico desejado. Logo nos é dito também que as tragédias mais belas são as complexas. Trata-se de uma

restrição. E tal restrição diz respeito à eficiência do mito trágico. Mas a eficiência da tragédia (e por isso sua beleza) também deve ser avaliada nos termos da qualidade das peripécias. É necessário então que se verifique qual espécie de peripécia que, aliada ao reconhecimento, concentraria todo o *trágico da tragédia*.

Como já foi anteriormente assinalado, a qualidade trágica reside na inversão das situações (*metabolé*), no reverso da fortuna e como essa mudança de fortuna se dá nos termos da passagem de uma situação de felicidade para outra, de infelicidade (ou vice e versa). Aristóteles faz uma combinação entre as duas situações (de felicidade e infelicidade) e os dois pólos éticos (virtude e vício). Descortinam, então, quatro possibilidades para a realização dessa passagem. O exame dessas possibilidades revela a existência de graus de realização ideal trágica dentro do mito, uma hierarquização das diferentes configurações possíveis da ação trágica - no entender de Dupont-Roc e Lallot - e que poderiam ser expressas nos seguintes termos: (I) o homem justo passa da felicidade para a infelicidade, (II) ou da infelicidade para a felicidade; (III) o homem injusto passa da felicidade para a infelicidade, (IV) ou da infelicidade para a felicidade .

Se o objetivo do poema trágico é suscitar o terror e a piedade, as situações I e IV estariam já de imediato descartadas. A situação de um homem justo que passa da boa para a má fortuna bem como a situação de um homem injusto que passa da má para a boa fortuna não provocariam nem terror, nem piedade mas repugnância. Além disso, Dupont-Roc e Lallot perguntam *“por que motivo o espectador não se identificaria com esse justo a ponto de temer frente ao infortúnio que o aflige e sentir por ele piedade frente à injustiça que se lhe acomete?”*¹⁰⁴ Para os comentadores, a razão deve ser buscada na noção de *“miaron”* palavra traduzida por repugnante, que provoca repulsão (ou impuro, manchado de sangue). Tal palavra é associada à violência, traduzida no seu aspecto de monstruosidade. Ligada diretamente a noção de *ekhthra* apontada no

¹⁰⁴ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 240.

capítulo anterior. *Miaron* seria, por exemplo, o assassinato de um parente ou aliado conhecido, uma ação que contraria “os princípios imprescritíveis de toda a ética humana”¹⁰⁵. É necessário no entanto, que o crime aconteça com pleno conhecimento dos laços que unem assassino e vítima. *Miaron* se aplicaria a Orestes , que deliberadamente mata a mãe Clitemnestra, mas não se aplicaria a Édipo, que ignora ser filho de Laio. A noção de *miaron*, no entanto, nos coloca um problema: se ela se refere a uma ação moralmente monstruosa, como assinalam Dupont-Roc e Lallot, como poderíamos então compreendê-la no sentido em que é colocada como qualificação para uma história que representa a desgraça para o justo? Para os tradutores franceses que colocaram tal questão, a resposta é que tal caso seria uma forma particular do inverossímil, o que nos coloca um outro problema, uma vez que nos afastaria demasiado dos limites impostos pelo próprio Aristóteles no que concerne a conformidade do mito com a verossimilhança.

Ainda no que diz respeito a esse caso, Dupont-Roc e Lallot colocam uma questão bastante pertinente. Questão que talvez denuncie os limites da teoria aristotélica, qual seja: o que dizer de uma tragédia como a *Ifigênia Áulida*, de Eurípides? O que nos diria Aristóteles a respeito dela? Ifigênia é um caso bastante emblemático pois se trata de uma personagem de caráter irrepreensível cuja mudança de fortuna, sua “condenação” à morte, é decidida pelo pai, Agamenon, que tem pleno conhecimento do fato. Não seria, dentro das definições de *miaron*, algo moralmente monstruoso e particularmente inverossímil? É sabido que Eurípides resolve a trama lançando mão de um efeito miraculoso, um *deus ex-machina* que permite que Ifigênia escape da morte. Ora, no capítulo XV Aristóteles expressa sua reprovação ao uso de tal artifício pois os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito. Nesse caso, teríamos uma inverossimilhança em socorro de outra. Será que Aristóteles, em nome dos princípios enunciados até aqui, não poderia ter sido um pouco mais severo com Eurípides ou mesmo rejeitar semelhante tragédia? É a pergunta colocada pelos tradutores franceses.

¹⁰⁵ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 240.

De qualquer forma, assinalam que o “*silêncio quase total da Poética sobre a Ifigênia Áulida dissimula uma tensão entre as normas teóricas afirmadas e os dados reveladores da experiência estética do espectador*”¹⁰⁶.

A exclusão da situação do homem justo que passe da boa para a má fortuna ainda se daria por uma questão de princípio. Se, como foi anteriormente definido, o terror é uma emoção que supõe o reconhecimento de um semelhante com o qual o espectador se identifica, poderia argumentar-se que os homens muito justos, estando bem acima da média, seriam os representantes de um tipo de perfeição e que, desse modo, não garantiriam a identificação do espectador com o herói.

O terceiro caso, o do homem perverso que passa da má para a boa fortuna, a questão da repugnância pode ser colocada em outros termos: em que medida ele se relaciona com a “*philantropia*”, termo grego que pode ser traduzido como um sentimento de amizade, de concórdia entre os homens. Sentimento que estaria na base da harmonia social, simpatia pelo que é humano. Ora, é evidente que tal sentimento não pode ser aplicado a situação do homem perverso pois, que tipo de amizade, de simpatia, tal homem poderia despertar? Se a sua mudança de fortuna se der da felicidade para a infelicidade, emoção trágica alguma pode ser suscitada pois, tal acontecimento nos despertaria júbilo. Por outro lado, a mudança da infelicidade para a felicidade só nos provocaria indignação.

*Philanthrôpon designaria especificamente o caráter de uma história que satisfaz ao humano, entendido como uma ordem de valores imprescritíveis que fazem parte do princípio da justa distribuição. Ver-se-á então de bom grado que philanthrôpon é exatamente o contrário de miaron: um e outro fazem referência – mas de maneira oposta – ao mesmo princípio de justiça que o poeta não saberia negligenciar sem deixar infiltrar-se na sua história sob as espécies do inadmissível, o inverossímil*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 240.

¹⁰⁷ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 242-243.

Ambos os termos cumprem função oposta, no entanto similar. E uma vez que a piedade é uma emoção que diz respeito ao que é infeliz sem o merecer e o terror se refere a nossa identificação com o desditoso, o terceiro caso estaria assim invalidado no que se refere a sua capacidade de suscitar as emoções próprias da tragédia, pois o que acontecer a tal personagem nem parecerá terrível, nem digno de compaixão. Sobre o segundo caso Aristóteles não se manifesta.

Mais do que estabelecer uma hierarquia entre os diferentes tipos de ação que se prestam à imitação, Aristóteles estaria aqui circunscrevendo, dentro das várias tipologias apresentadas, a ação que seria efetivamente adequada para suscitar o terror e a piedade. A classificação que ele nos apresenta parece-nos muito mais uma apresentação do que não deve ser imitado, do que uma escala de valores que supõe toda hierarquia. Uma vez que as quatro situações listadas são recusadas por Aristóteles (sendo que sobre o segundo caso nada é mencionado, deduzindo-se daí sua igual inoperância quanto ao efeito trágico) ele nos apresenta uma quinta situação, intermediária, e que será a situação do herói trágico por excelência.

5.1 – Herói intermediário. Hamartía

*Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.*¹⁰⁸

A qual situação intermediária Aristóteles estaria se referindo? As situações de extremo de bondade e maldade já foram de antemão descartadas. Também não

¹⁰⁸ *Poét.*1453 a 10.

se trata de conceber aqui nenhum homem médio ou “mediania humana”. De qualquer forma, o herói trágico é sempre um homem melhor que os demais. Não se trata portanto, do cidadão comum que participa dos debates da ágora. Ainda aqui estamos frente aos heróis socialmente ligados à nobreza, conforme Auerbach já havia assinalado, mas que também se distinguem pela sua *aretê*. A mutação da fortuna nesse caso, se dá não por maldade mas em decorrência de um erro – *hamartía*. Não se trata aqui de uma “culpa moral”, mas bem mais de um “erro de cálculo”. Desse modo, não pode ser pensada como parte do caráter do herói trágico. Uma das grandes descobertas de Gerard Else, apontada por Eudoro de Souza em sua tradução da *Poética*, é o da “verdadeira natureza” da *hamartía*, como “*uma parte estrutural do mito complexo, é o correlato da agnórisis (“reconhecimento”)*”¹⁰⁹. É de se admirar no entanto, que Aristóteles não atribua à *hamartía* a mesma importância que tenha concedido ao reconhecimento e à peripécia, por exemplo. Como, para Aristóteles, as emoções próprias da tragédia (da boa tragédia) devem ser obtidas apenas pelo encadeamento dos fatos, à *hamartía*, que pode ocorrer fora do drama (o melhor exemplo é o da tragédia de Édipo que começa depois de o tirano haver matado seu pai, casado com sua mãe, ter tido filhos que são seus irmãos), Aristóteles não dedica muita atenção. A *hamartía* está na base da *metabolé*, da reviravolta. A ausência da falha trágica impediria a reversão da felicidade em infelicidade. A *hamartía* é pois causa da ação trágica.

*É pois necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior.*¹¹⁰

¹⁰⁹ SOUZA, 1980, p.132

¹¹⁰ *Poét.* 1453 a 15

O herói trágico então não será nem o mais justo, nem o mais perverso. Ele deve entretanto, propender mais para o bem do que para o mal. Sua mudança de fortuna se dará por uma falta, um erro, que revelam exatamente o caráter de falibilidade de tal herói. E essa falibilidade é “o quantum ético mínimo que deve separar o herói da perfeição moral e que portanto, define necessária e suficientemente, seu estatuto intermediário”¹¹¹. E assim constituir a condição necessária para despertar as emoções de terror e piedade.

A falta trágica, sobre a qual tanto se tem especulado, aparece portanto claramente como tendo um teor moral. É nisso que caracteriza e justifica sua menção no capítulo 13 da Poética, onde ela cumpre precisamente uma função de verossimilhança na ordem ética: se, em face da desgraça do justo que se exclui do trágico, fundamentalmente pela sua inverossimilhança, a desgraça do homem intermediário nos fornece um sujeito trágico aceitável sem reservas – é porque a falta torna a desgraça plausível, dissipa o escândalo que a repugnância provoca.¹¹²

De tudo o que foi dito até aqui cumpre agora apontar o que Aristóteles considera como sendo o melhor para o enredo trágico, o que o torna mais eficiente para que provoque as emoções que lhe são próprias: primeiro que, se a reviravolta de situação (*metabolé*) é um dos atributos que garantem a qualidade trágica, a mudança da boa para a má sorte é seguramente a melhor de todas; segundo, que tal mudança de situação deve ocorrer devido a uma falta (*hamartía*), essa falta deve ser grande; e terceiro, que o herói que comete a falta deve ter uma condição ética intermediária, não deve ser nem bom em demasia, nem mau, porém, deve tender mais para melhor que para pior. Esses três pontos parecem resumir o que Aristóteles considera ser mais adequado a uma tragédia, isto é, a tragédia será tanto melhor na medida em que responder às exigências formuladas até aqui. E se, para Aristóteles, a melhor reviravolta é a que conduz o homem intermediário da boa para a má fortuna, é de se admitir também que a tragédia deva ter então um desenlace fatal. A preferência de Aristóteles pela saída fatal

¹¹¹ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 245.

deve residir no fato de ser ela a mais verossímil, encaixando-se mais adequadamente à economia dramática, ou então porque responderia às exigências éticas que fazem recair sobre o herói intermediário o posto de herói trágico por excelência.

Mas, mais essencialmente que a verossimilhança ética, é a lógica da proposta teórica que parece justificar a preferência dada à saída fatal. Nascida de uma exigência funcional precisa – tornar a desgraça verossímil – a falta se encontra ordenada à desgraça. O herói falível será portanto um herói destinado à desgraça – e não o será pelo destino mas, por uma determinação estrutural interna.¹¹³

Fica claro então porque a falta trágica deve ser grande. Uma vez que a sorte do herói, no mito trágico, não é decidida pelo destino mas pela estrutura interna do mito então, a amplitude dessa falta deve ser suficientemente grande para que possa desencadear – de maneira verossímil – a reviravolta de situação (*metabolé*). Entende-se por fim, o sentido social dos heróis trágicos, o motivo pelo qual a escolha do herói trágico recai invariavelmente sobre os elementos extraídos da nobreza. Tal escolha se dá pela amplitude da sua falta.

Antes de falarmos do reconhecimento e seguindo os passos do próprio Aristóteles que, na *Poética*, percorre tal caminho, vamos nos deter nas relações existentes entre as personagens e suas respectivas mudanças, objeto do capítulo XIV e, até como desdobramento das análises desenvolvidas aqui, uma análise sobre a composição dos caracteres que é o objeto do capítulo XV. Tal interrupção de percurso (se é que se trata de uma interrupção) percebe-se necessária pela sua estreita vinculação com a peripécia de um lado e, como no desenvolvimento da argumentação a ignorância será colocada como elemento fundamental na economia da ação, está se preparando também o terreno para o reconhecimento que será tratado no capítulo XVI. Ora, se a peripécia é a própria mudança de situação (*metabolé*), é necessário que se compreenda qual deva ser a relação

¹¹² DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 245.

¹¹³ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 247.

entre as personagens e, dentro delas, qual a mais adequada para que a peripécia ocorra. Do mesmo modo, se existem relações entre as personagens, é necessário também que se investigue quais são os caracteres mais adequados para a situação trágica. Toda a preocupação de Aristóteles reside no fato de que, para que a tragédia provoque os efeitos que lhe são próprios, isto é a piedade e o terror e apenas esses dois, é necessário que decorram exclusivamente da trama dos fatos e não de nenhum outro recurso externo. A questão do espetáculo cênico, uma das seis partes da tragédia enunciadas no capítulo VI da *Poética*, é novamente trazida a baila enquanto restrição. Aristóteles é intransigente nesse aspecto: do mesmo modo que a tragédia deve suscitar as emoções que lhe são próprias e não outras emoções, tais emoções não podem ser alcançadas pelo concurso do espetáculo teatral, “*encarado aqui no seu caráter acessório e periférico*”¹¹⁴. O espetáculo teatral não é um fazer do poeta, mas da coregia. Não se trata de ver o espetáculo, de alcançar as emoções de terror e piedade pela simples visão do que é cênico mas, talvez, de ouvir atentamente o que se desenrola no palco, os diálogos que denunciam a trama dos fatos e ouvindo, se antecipar aos acontecimentos. A audição talvez tenha muito mais afinidade com a relação pedagógica - que a tragédia possa admitir - que a visão e talvez também Aristóteles esteja ainda se referindo a eficácia de uma cultura que, apesar de todos os progressos da escrita, ainda possuía um profundo sentido oral – a questão da oralidade da cultura grega é sustentada, por exemplo, por Havelock. Se o efeito trágico deve ser buscado fora do espetáculo cênico, entende-se porque Aristóteles, já no capítulo XV, reprova a utilização do *deus-ex machina* - recurso largamente utilizado por exemplo, por Eurípides -, uma vez que se trata de um recurso externo e que proporciona um desfecho que não advém da trama dos fatos. O recurso do *deus ex machina* só deve ser utilizado para representar os acontecimentos que se passam ou fora do drama, ou que tiveram seu lugar no passado ou que terão seu lugar no futuro. De maneira semelhante, Aristóteles

¹¹⁴ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 253.

também reprova a entrada do irracional no desenvolvimento dramático, a não ser que ele tenha seu lugar fora da ação como, por exemplo, em *Édipo Rei*.

5.2 – Laços de amizade, inimizade ou indiferença

Falávamos das relações entre as personagens, Aristóteles localiza a fonte das ações que devem preferencialmente servir de inspiração aos poetas trágicos: os mitos tradicionais. De fato, conforme constata mais adiante, já no último parágrafo do capítulo XIV (1454 a10) não são muitos os mitos tradicionais que se prestam a serem utilizados pelos poetas:

Por esta razão, como dissemos antes, não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de Tragédias: quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos; eis porque se constrangeram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam.¹¹⁵

Ora, se não são muitas as famílias cujas histórias se prestam à imitação (os trágicos limitam o assunto das tragédias aos infortúnios das famílias poderosas, reais, como é o caso dos Atridas ou dos Labdácidas), também não são muitos os tipos de relação entre as personagens que se prestam aos efeitos próprios da tragédia. Quais relações Aristóteles enumera e quais ele restringe? A primeira condição apontada é a que diz respeito à amizade, inimizade ou indiferença das personagens e já aí aparece a primeira restrição: que relação trágica poderia existir entre dois inimigos? Qualquer ato de violência que venha a ocorrer entre ambos é algo esperado. Desse modo, não se concebe nenhum sentido de piedade ou terror que possa advir de um conflito entre inimigos. Se há algo que

¹¹⁵ *Poét.*1454a 10.

desperte a compaixão é, segundo Aristóteles, apenas o “*aspecto lutuoso dos acontecimentos*”¹¹⁶. Da mesma forma, parece ser a relação entre personagens que sejam indiferentes um ao outro. Sob esse aspecto aliás, Aristóteles não se manifesta e se não o faz é de se admitir que também não se prestam ao efeito trágico desejado. Resta então a relação entre personagens ligados por laço de amizade e aqui se faz necessário, mais uma vez, lançarmos mão do conceito de *philia* que, conforme já assinalamos, não designa uma relação afetiva de sangue ou de amizade mas uma relação objetiva de aliança, reconhecida socialmente, que faz dos indivíduos ligados, seja pelo laço de sangue, seja pelo casamento, pela hospitalidade, etc. Toda a violência ocorrida entre esses indivíduos (que sob esse aspecto dirige-se diretamente contra o próprio grupo social o que revela seu caráter autodestrutivo) “*constitui um escândalo*”¹¹⁷. Assim, os atos de violência nascidos no coração das alianças farão a platéia “*tremem*”, irão suscitar a piedade e o terror trágicos que nascem não do espetáculo, mas do desenvolvimento da trama dos fatos e de suas terríveis e inevitáveis conseqüências. No polo oposto temos a noção de *ekhthra* que já de antemão constitui os indivíduos como hostis. Desse modo, a violência entre eles é algo que se encontra no universo próprio de suas relações, é algo mais que esperado.

*Mas se as ações catastróficas sucederem entre amigos – como , por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais – eis os casos a discutir.*¹¹⁸

Dentro dessa perspectiva, os mitos tradicionais não devem ser alterados. Espera-se sempre que Clitemnestra, em conluio com Egisto, mate seu esposo Agamennon e seja depois morta por seu filho Orestes. O que Aristóteles aconselha ao poeta é que ele arranje os dados da tradição artisticamente. A

¹¹⁶ Poet.1453b 15-20.

¹¹⁷ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.254.

¹¹⁸ Poét.1453 b20.

grande arte do poeta é a de organizar, da melhor maneira possível, os dados disponíveis na tradição que estão no domínio de uma boa parte da comunidade e de tal forma que, da peripécia se passe ao reconhecimento. A forma da ação dependerá da presença ou da ausência de dois elementos fundamentais: o agir e o conhecer. Uma vez colocada tal condição, Aristóteles enumera as situações possíveis (e vislumbradas nas obras trágicas) e qual delas é a melhor. A primeira é a das personagens que sabem e conhecem o que fazem, é o caso da *Medéia* de Eurípides, que mata os próprios filhos; a segunda situação é a das personagens que agem mas não tem consciência da maldade de seus atos e que só depois se revelam os seus laços de parentesco, é o caso do *Édipo Rei* de Sófocles; finalmente o terceiro caso é o da personagem que está em vias de cometer algum ato terrível por ignorância, mas o reconhece antes de agir. A classificação das situações segue a mesma ordem deslocando-se contudo, a primeira situação para o segundo posto, uma vez que o pior de todos os casos, estranhamente não mencionado por Aristóteles da primeira vez, é o da personagem que sabe, se prepara para a ação e no entanto, não age, caso da relação de Hêmon com seu pai Creonte, na *Antígona* de Sófocles. Em seguida, o caso do agente sabedor (*Medéia*). As situações que são consideradas como as melhores são as da personagem que age por ignorância e que só venha a adquirir o conhecimento depois de já consumada a violência, que é o caso clássico de Édipo – um caso que não provoca repulsa e cujo reconhecimento é surpreendente – e finalmente, o melhor de todos, é o caso da personagem que fincada na ignorância está para cometer o ato violento mas não o comete por obra do reconhecimento que se dá na hora crucial. É o caso por exemplo, da *Ifigênia em Táuride* de Eurípides.

5.3 – Caracteres

Tendo já discorrido sobre as relações entre as personagens, passemos agora – como faz Aristóteles -, aos caracteres. Com efeito, como assinalam os comentadores Dupont-Roc e Lallot, a criação das emoções trágicas – indispensáveis para a reviravolta de situação – *“implica personagens dotados de caráter e esses caracteres não são indiferentes ao sucesso mesmo do efeito trágico”*¹¹⁹. Como assinalam os tradutores franceses, a definição de caráter remonta ao capítulo VI onde Aristóteles diz *“caráter é que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado”* (50 b 8). É algo que manifesta certa escolha e tal escolha assumirá determinações morais específicas. Assim, de acordo com Aristóteles, no que diz respeito ao caráter, quatro são as qualidades que dele se esperam: a primeira qualidade é a bondade; a segunda é a conveniência; a terceira é a semelhança; e a quarta é a coerência. Da primeira das qualidades, a bondade, Aristóteles assim nos fala:

*Primeiro e mais importante é que devem ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o (caráter de mulher) seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante.*¹²⁰

¹¹⁹ DUPONT-ROC e LALLOT, p. 253.

¹²⁰ Poet.1454 a20

A forma como Aristóteles descreve a bondade já nos indica a preponderância dessa qualidade sobre as demais. A bondade aqui não deve ser encarada como uma oposição pura e simples a maldade, mas deve revelar certa qualidade do herói trágico que o distinga dos demais - Dupont-Roc e Lallot indicam que o termo empregado por Aristóteles aqui é “*khrestos*” = de qualidade. É o que o torna superior a nós e, ao mesmo tempo, denota também sua falibilidade. É por essa razão que a bondade de uma mulher é considerada inferior e a do escravo irrelevante. A bem da verdade, mulheres e escravos não são considerados na sociedade grega antiga, não gozam dos privilégios da cidadania ficando claro portanto, que a bondade a que se refere Aristóteles é um atributo do cidadão. A qualidade é expressa em relação ao alcance da ação. A maldade ou vilania por seu turno, não chega a ser condenada por Aristóteles. A reprovação que o estagirita expressa com relação ao Menelau do *Orestes* refere-se ao fato de que tal vilania soa desnecessária, estando implicado aí que o caráter, da mesma forma como tudo o mais no mito, deve seguir também as regras da verossimilhança e da necessidade. Em suma: a necessidade de que as emoções próprias da tragédia sejam despertadas exclusivamente pelo encadeamento dos fatos, exige que o herói trágico possua um duplo estatuto: por um lado, ele deve ser suficientemente falível, para que se assemelhe a nós e, dessa forma, possa proporcionar a identificação público/herói; e, por outro, que ele seja também suficientemente bom para que seja identificado como superior aos demais e, só assim, servir de exemplo.

A segunda qualidade, a conveniência, se refere à adequação da ação. De fato, não parece adequado que um personagem do porte de Ulisses se comporte de forma pouco viril como na *Cila*, do mesmo modo que, sendo a virilidade uma qualidade desejável, não seja entretanto, adequada a uma mulher. A conveniência é uma qualidade que se ajusta a uma determinada faixa de expectativas: as personagens devem convir com os tipos éticos fixados pela tradição. Por seu turno, esses tipos expressam determinados comportamentos retóricos que

expressam o seu pensamento. Pensamento que é definido como “o poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém”¹²¹.

A terceira qualidade, a semelhança, dela Aristóteles não nos dá exemplo. Diz apenas que se trata de uma qualidade distinta da bondade e da conveniência, da forma como essas foram explicadas. Em seu comentário da *Poética*, Eudoro de Souza apresenta a solução encontrada por Gerard Else para a questão. Segundo Else, a exemplificação e o desenvolvimento do termo semelhança encontra-se na verdade, no final do capítulo XV :

*Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza.*¹²²

Else, segundo Eudoro de Souza, ao analisar tal passagem propõe a seguinte tradução: “*assim procedeu Homero, (que fez) bom e “semelhante a nós” Aquiles [paradigma de rudeza].*”¹²³ Conforme já foi definido anteriormente, a emoção trágica, principalmente o terror, está assentada sob uma possibilidade de identificação do espectador com o herói. A arte de Homero teria sido, nesse caso, tornar Aquiles semelhante a nós sem perder no entanto, a sua bondade específica, isto é, sua adequação ao código da “*aretê*” heróica, “*pois de contrário, jamais suas “páthe” viriam despertar em nós as emoções trágicas de terror e piedade*”¹²⁴. Eudoro de Souza nos alerta entretanto, que, se aceitarmos tal leitura (bastante verossímil na sua opinião), não será mais possível aceitar a opinião dos antigos, notadamente a de Horácio, que concebia a semelhança como sendo uma

¹²¹ *Poét.* 50b 5.

¹²² *Poét.*1454b 10.

¹²³ *Poét.*1454b 10.

¹²⁴ *Poét.*1454b 10.

*“semelhança das personagens trágicas para com seus modelos épicos tradicionais”*¹²⁵.

Resta ainda analisar aqui o sentido da expressão: *importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam*¹²⁶. Aqui duas atividades em si diferentes mas que guardam um sentido comum e, talvez por isso, se encontram justapostas. A primeira é que o retratista deve reproduzir a forma peculiar do modelo, ou seja, não se trata aqui de imitação pura e simples, a imitação é imitação de certos elementos (não todos) que ressaltem a peculiaridade do modelo imitado. É uma relação de redução a elementos mínimos. A segunda é que o retratista deve, respeitando o limite imposto pela semelhança, embelezar a imitação, ou seja, acrescentar a ele outros elementos que a tornem mais agradável à nossa percepção. É nitidamente uma relação oposta a primeira pois é uma relação de acréscimo. A primeira atividade é direcionada ao reconhecimento pois: *“o bom pintor é portanto aquele que, porque retém o traço distintivo e restitui a forma própria, realiza um retrato semelhante e assegura ao espectador o prazer do reconhecimento”*¹²⁷. A segunda atividade é destinada a nos oferecer um modelo que seja melhor do que nós. O embelezamento vem em socorro de anterior afirmação do estagirita que diz que o herói não deve ser nem muito bom, nem muito mau, mas que seja melhor que pior.

A quarta e última qualidade mencionada por Aristóteles é a da coerência. Nesse caso, a personagem deve ter uma coerência interna, até mesmo a personagem que, na trama dos fatos, seja incoerente deve-o ser com a mais absoluta coerência. Até a inconstância da personagem deve ser fiel a ela mesma em atendimento às mesmas exigências de necessidade e de verossimilhança que norteiam toda a construção trágica. De fato, a personagem que seja, na trama, incoerente e sua incoerência não se justifique, estaria muito mais próxima do

¹²⁵ Poét.1454b 10.

¹²⁶ Poét.1454b 10.

¹²⁷ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 267.

irracional, o que, como já foi dito, é algo indesejável no mito trágico. O exemplo empregado por Aristóteles é o da *Ifigênia em Áulida* de Eurípides. Com efeito, a Ifigênia que aparece suplicante no princípio da trama é muito diversa da que se mostra no fim quando assume ares de heroína. A passagem de um estado a outro não parece nem verossímil, muito menos necessário.

Todas as exigências feitas por Aristóteles até agora dizem respeito a uma outra, primeira e fundamental: os prazeres que são próprios da tragédia, piedade e terror, devem ser suscitados no espectador por intermédio da trama mesma dos fatos e, em conseqüência, a tudo o que a ela se liga de maneira indissociável. O desenlace de qualquer mito deve resultar do próprio mito. Também com os caracteres não será diferente. Os caracteres podem ser compreendidos como os propulsores lógicos fundamentais da ação. Com efeito, o tipo de ação e de fala está diretamente ligado ao tipo de caráter. Dessa forma, os caracteres estão estreitamente subordinados ao mito e, em função disso, encontram-se também submetidos às mesmas exigências de verossimilhança e necessidade.

5.4 – As cinco formas do reconhecimento

O reconhecimento já foi definido no capítulo anterior como sendo a passagem do ignorar para o conhecer e, a esse propósito, Aristóteles já havia determinado que a mais bela forma de reconhecimento é aquela que ocorre junto com a peripécia¹²⁸, como por exemplo a que se dá em *Édipo Rei*. Definido o que seja o reconhecimento, urge então identificar de quais formas ele se dá e qual delas é a melhor. Aristóteles nos indica cinco formas diferentes de reconhecimento: a primeira é a que se dá por meio de sinais. Tal categoria de reconhecimento admite outras duas subclasses distintas: a primeira, a dos sinais congênitos e os

¹²⁸ Conf. *Poét.* 1452 a 30-35.

exemplos de tais sinais são “a lança que em si trazem os Filhos da Terra”¹²⁹ ou as estrelas no poema *Tiestes* de Cárcino e em segundo lugar os sinais adquiridos. Esses últimos por sua vez também podem ser subdivididos em outras duas categorias: de um lado temos os sinais no próprio corpo (como o caso da cicatriz de Ulisses) e os sinais fora do corpo (como por exemplo o uso de algum elemento decorativo como um colar). Esse tipo de reconhecimento é o mais utilizado nas tragédias mas é também o pior. Não sem motivo, Aristóteles, logo no começo da definição, constata que o reconhecimento por sinais é a forma menos artística e menos própria do poeta, que demonstra muito mais sua incapacidade inventiva. O fato de ser a menos adequada das formas de reconhecimento advém do fato de não nascerem os sinais da trama dos fatos como seria preferível, mas ser um recurso artificial e exterior. O caso da cicatriz de Ulisses é um exemplo eloqüente. Tal sinal permitiu que Ulisses fosse reconhecido tanto pela ama, quanto pelos porqueiros. A cicatriz é uma prova que garante a identidade do herói. O fato de Ulisses possuir uma cicatriz talvez fosse um dado histórico conhecido tanto pelos poetas quanto pelos espectadores, mas na situação dramática dada, o fato do reconhecimento ter se dado pela cicatriz não é uma exigência lógica do desenvolvimento da trama. Desse modo, esse tipo de reconhecimento não parece fazer parte do domínio próprio da organização do mito mas da ordem do espetáculo. Mesmo que o poeta trágico seja o responsável pela organização do espetáculo teatral, que seja o ensaiador dos corais, etc, enquanto poeta só deverá buscar os reconhecimentos que advenham da própria trama dos fatos e não outros.

A segunda forma de reconhecimento é aquela que é urdida pelo poeta. O exemplo apresentado por Aristóteles é o do reconhecimento de Orestes na *Ifigênia em Táuride*. Enquanto Ifigênia se dá a conhecer pelo envio de uma carta, o que diz Orestes não é necessário ao desenvolvimento lógico da trama. Para Aristóteles, Orestes diz o que o poeta quer que ele diga, é uma invenção que diz

¹²⁹ *Poét.* 1454b 20.

respeito muito mais ao gosto do poeta do que a realidade da trama requer. Também essa é uma forma de reconhecimento inferior.

A terceira forma de reconhecimento é a que se dá pelo despertar da memória frente a impressões que se manifestam seja à vista, seja à audição. Os exemplos fornecidos encontram-se no poema *Os Cipriotas* de Diceógenes, do qual não temos mais notícia, onde o reconhecimento se dá pela visão de um quadro, “*ou na narrativa de Alcínoo, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram*”¹³⁰. Esse tipo de reconhecimento é superior aos dois anteriores por que ele pressupõe uma atividade intelectual bem mais elaborada. A lembrança representaria um passo adiante no processo de conhecimento (e por isso, de reconhecimento) do que a simples sensação uma vez que: “*de ordem mais intelectual, a lembrança é fruto de uma associação verdadeira e freqüentemente inevitável de idéias, e prepara o raciocínio lógico propriamente dito*”¹³¹.

Além disso, tal reconhecimento possui uma carga emocional muito maior. De acordo com os tradutores franceses, os exemplos dados por Aristóteles, tanto nos *Cipriotas*, como na narrativa de Alcinoos, são ricos em verbos que denotam a sensação e desse modo, afetam muito mais intensamente a personagem. É uma forma de reconhecimento superior mas ainda não é a mais adequada para o poema trágico como o é, por exemplo, a quarta forma de reconhecimento que é a que se dá por meio de um silogismo. O exemplo é retirado das *Coéforas* no momento da chegada de Orestes ou do reconhecimento de Orestes por Ifigênia, na *Ifigênia em Táuride*:

*(...) alguém chegou, que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes. Reconhecimento por silogismo é também aquele inventado pelo sofista Políido para a Ifigênia, porque verossímil seria Orestes discorrer que, se a irmã tinha sido sacrificada, também ele o havia de ser.*¹³²

¹³⁰ *Poét.* 1455a

¹³¹ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p. 273.

¹³² *Poét.* 1455 a 5.

Sob esse aspecto, Dupont-Roc e Lallot nos chamam a atenção para que o reconhecimento por silogismo seja estabelecido por relação com alguma prova e por isso, o exemplo das Coéforas é bom. De fato, em tal tragédia, o reconhecimento de Orestes é, à primeira vista, todo baseado em sinais materiais externos como pegadas ou mechas de cabelo e, nesse sentido, estariam bem próximos dos tipos de reconhecimento por sinais de que tratamos no princípio, cujo maior exemplo é o da cicatriz de Ulisses. A cicatriz é apresentada como uma prova da identidade do herói. Os comentadores franceses nos indicam que a chave para o esclarecimento de tal questão encontra-se, na verdade, no livro I da *Retórica*, onde Aristóteles distingue dois tipos diferentes de prova: técnicas e extra-técnicas. As provas extra-técnicas são aquelas que não dependem do orador, que se referem a dados exteriores ao discurso como signos, testemunhos, etc. Já as provas técnicas, pelo contrário, são aquelas que dependem exclusivamente da capacidade do orador, uma vez que são extraídas do interior do próprio discurso. A superioridade das provas técnicas sobre as extra-técnicas é evidente. O uso do raciocínio lógico suplanta o uso de signos exteriores (como as pegadas, mechas de cabelo) pois “*com o pensamento, aproximamos mais do que é de fato o centro da tragédia: a organização sistemática dos fatos em mito*”¹³³.

Uma variante do reconhecimento por silogismo é o reconhecimento por paralogismo que é um raciocínio falso. Seria então uma espécie de falso reconhecimento por parte dos espectadores. O exemplo que Aristóteles utiliza é a empregada no, para nós desconhecido, *Ulisses, Falso Mensageiro*. O fato de Ulisses ser o único capaz de tender o arco é de fato uma hipótese não comprovada. É um dado que surge de antemão, por ficção do poeta – como quer Aristóteles - mas que talvez já fosse do conhecimento dos gregos. O reconhecimento se dá, a princípio, por silogismo; só Ulisses é capaz de tender o arco, alguém tendeu o arco, logo esse alguém é Ulisses. Mas o dado do arco não se encontra na narrativa, é uma ficção do poeta.

A quinta e última forma de reconhecimento é o que provém da própria intriga e que corresponde exatamente ao esquema do efeito trágico ideal, qual seja, a surpresa nascida de uma organização necessária e verossímil dos fatos. O grande exemplo utilizado por Aristóteles encontra-se numa obra que parece ser o paradigma de toda teoria aristotélica da tragédia que é o *Édipo-Rei* de Sófocles. De fato, o reconhecimento de Édipo se dá como conseqüência do desenrolar lógico e natural dos fatos narrados. Outro exemplo empregado por Aristóteles é o de Ifigênia que se dá a reconhecer por uma carta “*porque é natural que ela quisesse enviar alguma carta*”¹³⁴. De todas as formas de reconhecimento essa é, sem dúvida, a melhor, vindo em segundo plano o reconhecimento por silogismo.

*Trata-se essencialmente de uma verossimilhança psicológica e aborda-se aqui a importância crescente do personagem atuante em função de seu ethos, esse personagem que, conforme Aristóteles, invadirá pouco a pouco todo o campo da tragédia.*¹³⁵

De acordo com Eudoro de Souza, os capítulos XVII e XVIII da *Poética* formam um todo e, por esse motivo, devem ser lidos (e interpretados) em conjunto. No capítulo XVII, Aristóteles parece assumir efetivamente o ponto de vista do espectador. Ao poeta, é exigido dois procedimentos distintos: o primeiro é que ele deve “ordenar a fábula” e o segundo, complementar ao primeiro, é que o poeta deve compor também a elocução das personagens. Mas para que tal composição não resulte contraditória, deve compor tais fatos tendo-os sempre à vista. Trata-se, sem dúvida, de um conselho de grande utilidade para o poeta.

*Que assim deve ser, assinala-o a censura em que incorre Cárcino: Anfiarau saía do templo, mas de tal não se apercebeu o poeta, porque não olhava a cena como espectador, e o público protestou porque o ofendia a contradição.*¹³⁶

¹³³ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.274.

¹³⁴ *Poét.*1455 a 18

¹³⁵ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.276.

¹³⁶ *Poét.*1455 a 20-30

Talvez pudéssemos perguntar se tal preocupação não seria, no interior do texto aristotélico, uma incoerência. De fato, não poucas vezes Aristóteles nos alerta para o fato de que o espetáculo cênico, por se tratar de algo que efetivamente escapa ao fazer próprio do poeta, ser uma parte exterior da tragédia e, dessa forma, ter menor importância. Como então, na altura do capítulo XVII, o poeta deve elaborar a fábula e compor a elocução assumindo o olhar do espectador? No entanto, se de fato acompanhamos o pensamento de Aristóteles sobre o mito trágico, fica claro que a preocupação do estagirita é de outra ordem. O imperativo de que o mito trágico seja elaborado de acordo com a necessidade e a verossimilhança ainda aqui estende sua sombra. É essa preocupação que norteia a composição da elocução das personagens. Para que o gesto da personagem seja verossímil, deve espelhar o estado de ânimo apropriado. Sob esse aspecto, parece-nos que para a primeira exigência, a da elaboração dos fatos, o poeta deva assumir o ponto de vista do espectador, para esse segundo aspecto, seria necessário então que ele “vivenciasse” as emoções que irá descrever pela boca das personagens. A respeito da expressão “os gestos [das personagens]”¹³⁷, é importante ver o que Else, citado no comentário de Eudoro de Souza, tem a nos dizer. A palavra grega empregada aqui é “*skémata*”, traduzindo geralmente por gesto. Else contesta tal tradução. Para o helenista, *skémata* não pode ser tomado no sentido de gesto porque o ofício do poeta não pode ser confundido com o do encenador, mesmo que o poeta se dedique, como parece ter sido a prática da época, a encenar os próprios dramas. Else sugere que *skémata* deva ser entendido como “figura de elocução”. Assim, a proposta de Else para esse trecho da *Poética* seria: “compor as fábulas e elaborá-las quanto à elocução”¹³⁸. Os *Skémata* seriam assim as formas artísticas assumidas pelos estados de alma que urge ao poeta imitar: os estados de agitação e de ira. E são essas formas que também atuarão sobre os espectadores despertando neles as mesmas emoções.

¹³⁷ *Poét.* 1455 a30

¹³⁸ SOUZA, 1966, p. 137.

A preocupação de Aristóteles com a coerência do enredo leva-o, na segunda parte do capítulo XVII, a fazer mais uma prescrição qual seja: primeiro deve ser composto o argumento geral para só depois serem introduzidos os episódios e, dessa forma, ser dada à tragédia seu tamanho ideal. Tal prescrição parece nascer do confronto que Aristóteles estabelece entre tragédia e epopéia. Com efeito, de uma epopéia podem ser extraídas várias tragédias pela profusão de mitos que ela encerra. Na tragédia, ao contrário, só há espaço para um único mito. Trata-se então de selecionar, em meio a vasta mitologia existente, o que deverá entrar ou não no poema trágico. E para que o poema alcance seus objetivos, o mito trágico deve ser pensado racionalmente, deve ser organizado. Assim, o poeta que procede racionalmente, irá primeiro desenvolver o argumento ou ação central, em seguida procederá à caracterização das personagens para só depois construir os episódios que devem estar em conformidade com o tema principal. Tais episódios, de acordo com Aristóteles, devem ser curtos ao contrário da epopéia em que são longos. Do confronto entre o argumento central e os episódios, surge um novo par de conceitos que será desenvolvido no capítulo XVIII. Tais conceitos são nó e desenlace.

5.5 – Nó e desenlace

Aristóteles define o nó como sendo o conjunto de todos os casos que podem tanto estar fora, quanto dentro da ação ou, em outras palavras, é tudo o que acontece no mito trágico desde o princípio do drama até o ponto onde ocorre a mudança de fortuna do herói (*metabolé*). A partir desse ponto teríamos então o desenlace que se estende até a conclusão do drama. Se assim é, poderíamos dizer então que nó e desenlace também podem ser vistos como partes específicas da tragédia. Específicas porque estabelecem uma relação entre o argumento central do mito e seus episódios a qual não se verifica na epopéia. Essa última,

pela quantidade de mitos que contém, possui uma extensão que se adequa a essa quantidade de mitos e que determina o desenvolvimento que convém a epopéia. Na tragédia, um tal desenvolvimento seria contrário às expectativas. Por esse motivo, o mito trágico não pode ser composto a maneira épica.

Definidos o que sejam nó e desenlace, Aristóteles trata então de agrupar os mitos trágicos em quatro grupos distintos. Trata-se então de uma nova divisão uma vez que Aristóteles já havia nos dado outros dois tipos de divisão diferentes em capítulos anteriores. Primeiramente, no capítulo VI, uma divisão qualitativa (as seis partes do mito trágico sendo três partes internas e três externas) e depois, no capítulo XII, uma divisão quantitativa (prólogo, episódio, êxodo, coral). Se as divisões anteriores diziam respeito às partes do mito trágico em si, a nova divisão proposta, apesar de se relacionar com as partes, parece indicar uma organização das tragédias por assunto. Só assim parece fazer sentido a comparação entre os mitos (histórias) que o estagirita indica na seqüência em que apresenta essa nova divisão. Tal comparação só se justifica se for estabelecida com relação ao próprio mito (composição dos fatos) pois: *“Ora, o que é justo dizer é que, pelo Mito, melhor que por outro elemento, se estabelece a igualdade ou a diferença entre as Tragédias; e que são iguais quando o sejam o nó e o desenlace”*¹³⁹. Sob essa nova ótica, as tragédias são divididas em: complexas, ou seja as que possuem peripécia e reconhecimento; catastróficas; de caracteres e as episódicas.

No capítulo XVIII ainda há duas outras importantes considerações feitas por Aristóteles. A primeira diz respeito a utilização do “maravilhoso” na composição do mito trágico. Aristóteles não se opõe ao uso de tal artifício desde que, evidentemente, se adequem às pétreas exigências de verossimilhança que o estagirita estabelece ao longo de toda a *Poética*. Ocorre que o próprio sentido de verossimilhança aqui é colocado digamos, sob suspeição, a partir dos próprios exemplos fornecidos pelo filósofo. São eles: primeiro a situação de um personagem mau e astuto que é enganado; o segundo é o do homem corajoso, mas injusto, que é derrotado. A “suspeição” deriva, sem dúvida da frase que

encerra o parágrafo: “Todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança”¹⁴⁰. Tal afirmação leva alguns comentadores a pensar que a verossimilhança aqui não se adequa à natureza, mas à composição dos fatos.

A outra consideração diz respeito ao coro que, por prescrição do próprio Aristóteles deve ser também encarado como personagem ou, melhor dizendo, como um dos atores. Quem melhor se apropriou desse princípio, na opinião do estagirita, teria sido Sófocles e não Eurípides. Apesar dos inúmeros elogios atribuídos ao autor da *Medéia*, ao longo da *Poética*, de que ele teria sido, por exemplo, o mais trágico dos poetas, Sófocles nos parece ser o poeta que melhor encarna o modelo de poeta trágico e *Édipo Rei*, a tragédia perfeita.

Dentro da “divisão” da *Poética* que tratamos na introdução do presente trabalho, nossa jornada pela teoria do mito trágico chega a seu termo no capítulo XIX, onde Aristóteles trata do pensamento e da elocução. Com relação ao pensamento, já havíamos listado as quatro definições que tal conceito ganha no decorrer da *Poética* em nosso capítulo 3. O próprio Aristóteles, no princípio do capítulo XIX, parece deixar o pensamento de lado por se tratar de assunto muito mais relacionado à retórica. Quanto à elocução, apesar de também estar relacionada na definição de tragédia como sendo uma de suas partes constitutivas, não se encontra diretamente associada à composição do mito trágico em si. Na verdade, de acordo com o que Aristóteles nos diz no capítulo XIX, a elocução é arte que diz respeito muito mais ao ator que ao poeta. Tal como o espetáculo, a elocução seria também uma parte exterior da tragédia cujo mister não seria próprio do poeta, teria assim uma importância menor no mito trágico uma vez que:

(...) há uma parte dela, constituída pelos respectivos modos, cujo conhecimento é próprio do ator e de quem faça profissão dessa arte, que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica,

¹³⁹ *Poét.*1456 a5-10

¹⁴⁰ *Poét.*1456 a25

*uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais.*¹⁴¹

De tudo o que foi dito até aqui, seja da composição e estrutura do mito, seja da situação trágica, peripécia ou reconhecimento, uma exigência se faz sempre presente e que se revela como um verdadeiro farol para a compreensão da teoria aristotélica sobre o fazer poético e, de resto, para o entendimento da própria tragédia, é a de que tudo venha do mito, este entendido como organização dos fatos. Esse ponto crucial que opõe a poética aristotélica à platônica, que tratava de localizar a poesia de um modo geral e a trágica, de modo especial, muito distante da verdade e numa oposição ostensiva com a Filosofia. Mas ainda não teremos abordado todos os elementos que compõem a tragédia antes de chegarmos à questão do efeito trágico, da catarse. É talvez devido a esse efeito perturbador, o de provocar terror e piedade, que a tragédia tenha atraído o interesse de tantos pensadores através dos séculos. É provável que esteja na natureza paradoxal da catarse (efeito trágico por excelência), prazer que se obtém com a dor, a razão de ela ter despertado interesse em disciplinas, ramos do saber tão distintos quanto a medicina, a psicanálise, a crítica de arte, sem falar na mais óbvia: a teoria literária (teatral). Entretanto, toda e qualquer reflexão que se possa ter sobre o efeito trágico deve sempre levar em conta isso que Aristóteles aponta como o essencial: que tudo advenha do mito, da sua articulação interna. A compreensão desse aspecto é fundamental. Só assim pode-se ter a verdadeira dimensão do fazer poético. Só assim pode-se considerar a tragédia enquanto obra de arte e, em conseqüência, objeto para o pensamento. Tudo advém da organização interna do mito porque o próprio mito é encarado como um todo “vivente”, que tem determinada autonomia. Da compreensão desse aspecto fundamental, depende todo fazer poético. Só assim, poderemos chamar a tragédia mais do que uma obra de arte, um objeto digno do pensamento especulativo, da Filosofia.

¹⁴¹ *Poét.* 1456 b10

CAPÍTULO 6

O EFEITO TRÁGICO – *KÀTHARSIS*

No final da sua definição de tragédia Aristóteles diz: “*Suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções*”¹⁴². Estamos aqui diante da *kátharsis*, termo que ao longo da história tem suscitado tantas controvérsias e verdadeiros rios de tinta. De fato, Aristóteles não nos diz muita coisa sobre a *kátharsis* ao longo da *Poética*. Na verdade, em seus vinte e seis capítulos, nem uma única alusão a *kátharsis* é feita, no sentido em que tal termo pudesse figurar como uma definição. A própria palavra *kátharsis*, segundo Veloso (2001), aparece apenas duas vezes ao longo da *Poética*: a primeira vez, no capítulo VI, quando da definição de tragédia e a segunda vez no capítulo XVII, onde se refere à prática ritual (à fala da purificação de Orestes em *Ifigênia em Táuride*). Tal lacuna torna-se assaz injustificável, se se considerar a *kátharsis* como um elemento transcendental da tragédia. Esse silêncio tem despertado, desde o Renascimento, uma vasta gama de suposições pois segundo Freire (1985), já no século XVI se contavam pelo menos doze interpretações diferentes. Eudoro de Souza, nos informa que a partir da *Bibliografia da Poética* elaborada por Cooper e Gudeman (publicada em 1928), contava-se nada menos que 150 posições distintas sobre o tema.

Da tradução e publicação da *Poética* em 1508 até os dias de hoje, a noção de *kátharsis* tem sido interpretada seguindo basicamente seis linhas distintas a

saber¹⁴³: a primeira, uma linha moralística ou didática, que pressupõe a tragédia como uma forma de aperfeiçoamento moral (dentre os vários representantes de tal corrente, cumpre-nos lembrar a presença do tragediógrafo francês Corneille). A segunda, que via na tragédia uma fonte para o amadurecimento emocional (corrente que fez relativo sucesso entre os antigos, particularmente com Marco Aurélio). A terceira é a que considerava ser a tragédia orientada para a busca da moderação; a purificação seria, nesse caso, uma busca pela mediania (talvez os mais famosos representantes dessa corrente tenham sido Milton e Lessing pela importância literária de suas obras). A quarta corrente é aquela que concebe a *kátharsis* sob o ponto de vista purgativo/patológico, isto é, a tragédia aqui é vista como capaz de expurgar determinadas emoções dos espectadores (Bernays é talvez o representante mais evidente). A quinta é a corrente intelectualista que encara a tragédia como um estímulo de “*determinada iluminação intelectual*”¹⁴⁴ (Golden e Nicev são os mais representativos expoentes). A sexta e última linha de interpretação é a dramática ou estrutural que defende que o processo de purificação ocorre não no espectador mas no interior do próprio drama (seu maior defensor é Else).

A fonte de tais controvérsias tem início certamente com as próprias condições físicas nas quais a *Poética* chegou até nós. Ao que parece, o texto da *Poética* que hoje fazemos uso não é certamente o deixado por Aristóteles aos seus discípulos. O texto que chegou até nós teria sido impiedosamente mutilado ao longo dos séculos. Freire (1985) nota que “*tanto Bernays como S. Butcher, como a maioria dos comentadores, reconhecem notáveis lacunas na Poética, sobretudo no concernente à catarse*”¹⁴⁵. A *Poética* faria parte do conjunto de escritos conhecidos como esotéricos ou acroamáticos e estariam destinados não ao grande público em geral, mas tão somente para os alunos do Liceu. Eram textos para serem ouvidos sendo inclusive provável, a hipótese de que serviam de guia

¹⁴² *Poet.* 1449 b 25

¹⁴³ Conf.PUENTE, 2002, p.20.

¹⁴⁴ PUENTE,2002,p.21.

¹⁴⁵ FREIRE,1985,p.73.

para Aristóteles em suas aulas e, dessa forma, tivesse sido constantemente ampliado com notas. Advindo daí “*seu caráter fragmentário e, por vezes, aparentemente desconexo*”¹⁴⁶. Há de se levar em conta também, as peripécias pelas quais a biblioteca de Aristóteles passou ao longo dos séculos. De acordo com Estrabão e Plutarco, os textos de Aristóteles foram herdados por seu discípulo Teofrasto. Com a morte desse último passaram para Neleu e seus discípulos. De Atenas a biblioteca aristotélica foi transportada para Cépisis na Ásia Menor onde ficou guardada num subterrâneo, perecendo todo tipo de agruras: umidade, insetos e larvas. Apeliconte adquiriu-a e a levou de volta a Atenas de onde foi levada para Roma quando da conquista de Sila. Em Roma, as obras de Aristóteles foram transcritas, corrigidas e substituídas pelo editor. De todas as obras prejudicadas por esse longo percurso, parece que a que mais sofreu mutilações foi exatamente a *Poética*.

Dentre as várias interpretações listadas por Freire, uma das que mais chamou nossa atenção foi a de Petrusovski (1954), que nega pura e simplesmente que o termo *kátharsis* encontre-se de fato na *Poética* de Aristóteles. E apresenta seus motivos: em primeiro lugar, na expressão “*pathemáton katharsin*” não se encontraria nenhuma das características que lhe garantiriam a autenticidade e segurança quais sejam, a clareza e o fato de poderem ser encontradas em outras obras de Aristóteles, ou pelo menos na literatura. Para Petrusovski, nenhuma dessas condições se apresenta. Por outro lado, ele propõe o termo “*pragmáton systasin*”, composição de fatos, que preencheria tais requisitos.

*O termo <pragmáton systasin> confirma-se não só autêntico (é diretamente mencionado 6 vezes e indiretamente, isto é, incompletamente, 18 vezes), mas também como elemento essencial e o mais importante da tragédia.*¹⁴⁷

Para Petrusovski a expressão *pathemáton katharsin*, apresenta dificuldades tanto de caráter filológico quanto de caráter filosófico. Para começar, vários termos

¹⁴⁶ FREIRE, 1985, p.73.

são utilizados no sentido metafórico, o que estaria em desacordo com o que o próprio Aristóteles recomenda nos *Tópicos*, ou seja, a não utilização de termos que tenham sentido figurado nas definições. Por exemplo, de acordo com Petrushevski, o termo “*perainousa*” é usado na *Poética* no sentido de suscitar, apesar de seu sentido normal ser o de terminar, acabar. Outro exemplo: para designar as emoções é utilizado o vocábulo “*pathemáton*” ao invés de “*pathon*” que seria o mais apropriado. Já do ponto de vista filosófico, *confrontamo-nos antes de mais nada com a ambigüidade, também claramente banida das definições dadas por Aristóteles nos Tópicos*¹⁴⁸.

Qual seria então o efeito trágico? Parece correto admitir que o efeito específico da tragédia seja o de provocar o temor e a compaixão, não implicando necessariamente que tais emoções devam ser purificadas. É exatamente isso que Aristóteles parece salientar ao longo da *Poética*. O objetivo da tragédia não é o de suscitar todos os sentimentos mas só os que lhe são próprios quais sejam: o temor e a compaixão. Toda a construção do mito, a celebre composição dos fatos (*pragmáton systasin*), visa essa finalidade. Sob esse ponto de vista, deslocar o objetivo da tragédia para a *kátharsis* é, segundo Freire (1985) contradizer Aristóteles ou pelo menos admitir que ele se contradiz.

Em sua leitura da *Poética*, Schiller também parece adotar posição semelhante à acima defendida. Num ensaio de 1792, *Acerca da Arte Trágica*, imbuído das motivações do Romantismo nascente, ele desenvolve uma forte argumentação no sentido de tentar compreender a origem das emoções trágicas, como elas são despertadas em nós, mas também como se relacionam com os sentimentos morais. O que parece ser a questão de Schiller é conciliar um prazer próprio provocado pelo sofrimento, pela tristeza, “*os progressos de uma paixão até o abismo ao qual ela atrai sua infeliz vítima*”¹⁴⁹, com os desígnios da racionalidade. Um afã de paixões que, apesar da imensa atração que exercem sobre o ser humano e do prazer que provocam, encontram sua resolução na subordinação

¹⁴⁷ FREIRE, 1985, p.74.

¹⁴⁸ FREIRE, 1985, p.74-75.

dessas paixões à faculdade moral e, assim, à razão. É a própria questão do sublime que preside a emoção trágica¹⁵⁰. Também Schiller não fala em purgação de paixões. Ao longo de toda sua investigação, fica bastante evidente que o efeito próprio da tragédia é sempre o de provocar a comoção e a compaixão. A não ser que tomemos a submissão das paixões à lei moral como efeito catártico.

É da relação de um objeto com a nossa faculdade sensível ou moral que procede o desprazer que sentimos nas paixões adversas, tal como dessa mesma fonte se origina o prazer nos afetos ditosos. Assim, segundo a relação em que se encontra a natureza moral de um homem para com a sua natureza sensível, ajusta-se o grau de liberdade que pode ser mantido nas paixões. Mas, dado que, como se sabe, não há escolha para nós no que diz respeito à moral, estando, porém, o impulso sensível submetido à legislação da razão e, logo, sob o nosso controle, ou pelo menos devia estar, é óbvio que, em todas as paixões vinculadas ao impulso egoístico, seja possível guardar completa liberdade e exercer domínio sobre qualquer grau a que possam alcançar.¹⁵¹

Para Anatol Rosenfeld, o significado do trecho acima deve ser interpretado em termos kantianos. Desse modo, não haveria mesmo escolha em questões morais uma vez que *“o imperativo categórico impõe sua lei de um modo absoluto, não admitindo tergiversação ou arbitrariedades”*¹⁵². A ação moral pressupõe a obrigação de seguir o imperativo. Mas, mesmo que as paixões tenham que se submeter à lei moral, não cremos estar aí frente ao que se convencionou chamar de *kátharsis*.

Voltando a análise que Freire (1985) faz da tradição de interpretação da *kátharsis*, outro forte argumento levantado pelo comentador para reforçar e mesmo ir além da tese de Petrusovski, é a quase contradição encontrada na

¹⁴⁹ SCHILLER, 1792, p.85.

¹⁵⁰ Entendemos o sublime aqui como o entende Schiller: “O sentimento do sublime é um sentimento misto. Compõe-se do *estar-dorido*, que, no seu máximo grau, se exterioriza como um estremecimento, e do *estar-alegre*, que pode elevar-se até o encanto e que, mesmo não sendo, no fundo, prazer, é de longe preferido por todas as almas delicadas a todo prazer. Esta união de duas sensações contrárias num só e único sentimento comprova irrefutavelmente a nossa independência moral”. (SCHILLER, 1792, p.54)

¹⁵¹ SCHILLER, 1792, p.85.

¹⁵² In SCHILLER, 1792, p.86

própria definição de tragédia: a de que, por um lado, “a tragédia deve mover à compaixão e ao temor e, ao mesmo tempo, deve expurgar, remover tais emoções”¹⁵³. Freire constata aí uma contradição que vem provocando a perplexidade de muitos comentadores importantes.

Mesmo sem considerá-las muito esclarecedoras, Freire recenseia outras interpretações, como a de I.During, para quem a *kátharsis* consistiria em considerar o herói inocente e absolvê-lo de toda a culpabilidade pois, com alegria, “verifica o espectador que o seu juízo é reto e que a própria divindade o ratifica, exaltando o herói”¹⁵⁴. Por outro lado, A. Nicev, antagonista de Petrusovski na questão da *kátharsis*, é da opinião que tal conceito consiste exatamente no contrário, ou seja, em considerar o herói culpado e deixar de sentir compaixão por ele: “o espectador começaria por julgar inocente o protagonista do drama; mas acabaria por reconhecer a sua culpabilidade; nesta retificação de juízo residiria a catarse trágica”¹⁵⁵.

A raiz de toda a controvérsia é, como já foi dito, a hipótese da substituição do termo “*pragmáton systasin*” por “*pathemáton kátharsin*”. A substituição de termos teria acontecido pelo grave estado de deterioração do texto aristotélico primitivo. A hipótese propõe que o copista ou o editor-interpolador já deveria conhecer a passagem da *Política*, na qual Aristóteles falava da *kátharsis* musical, da purificação das emoções humanas por meio de uma música catártica e da promessa que o estagirita havia feito de que retomaria ao assunto na *Poética*. Frente à lacuna aberta pela deterioração dos textos, que só conservaram o final de palavras (-*mathon* e - *sin*), deve ter se decidido por completar tais palavras com aquilo que já estava em seu horizonte, a noção de *kátharsis* anunciada de antemão. Tal tese, originalmente de Petrusovski e defendida em parte por Freire – em trabalho datado de 1982 - é expressamente recusada por Zingano (1997) que

¹⁵³ FREIRE, 1985, p.76.

¹⁵⁴ FREIRE, 1985, p.77.

¹⁵⁵ FREIRE, 1985, p.77.

refuta não só a conclusão filológica, mas também aponta, dentro do próprio texto da *Poética*, as fontes de seu equívoco filosófico:

É bem verdade que há um problema a ser resolvido, mas a proposta de Freire está longe de ser uma solução. Do estrito ponto de vista filológico, a argumentação a propósito da adulteração por um copista atilado tem todas as virtudes que o roubo possui sobre o trabalho honesto, para parafrasear Russell. A variante que os manuscritos oferecem acerca de um termo da expressão não autoriza a sua inteira substituição, mesmo que seu sentido não seja óbvio à primeira vista. Além disso, o início do capítulo 14 não pode fornecer o que seria a expressão original da definição da tragédia oferecida no capítulo 6. No capítulo 14, Aristóteles argumenta que o bom poeta obtém os sentimentos de piedade e medo não meramente por efeito cênico, o que sempre pode fazer, mas sobretudo pela <composição dos fatos>, isto é, pelo enredo mesmo da peça. Este último procedimento é o mais digno da grande tragédia. Trata-se de uma observação sobre o melhor modo de obter os sentimentos. No capítulo 6, trata-se, ao contrário, de avaliar, na definição mesma da tragédia, o papel que os sentimentos de piedade e medo têm na imitação trágica, qualquer que seja seu modo de obtenção e independentemente da qualidade obtida.¹⁵⁶

Antes de avançarmos um pouco mais na questão das diversas interpretações que a *kátharsis* tem suscitado, é preciso também que se diga que, críticos como Wilamowitz e Else simplesmente descartam tal noção. O primeiro opina que, frente a tantas opiniões conflitantes, “já era tempo de nos libertarmos da definição aristotélica”¹⁵⁷. Já o segundo acredita que a parte final da definição de tragédia onde a *kátharsis* é referida, nada mais seria que mera adição ao texto original.

Mas, por outro lado, se Aristóteles não chega a nos dar uma definição de *kátharsis* no seio da *Poética* ou se tal definição se perdeu do texto original, Freire aponta para o fato de que não podemos excluir a noção de *kátharsis* trágica, do espírito e da obra do estagirita uma vez que “Aristóteles pensou nela, prometeu falar mais claramente dela na *Poética*; e falou dela expressamente na *Política*”¹⁵⁸. Parece válido portanto, buscar exatamente no livro VIII da *Política*, uma boa

¹⁵⁶ ZINGANO, 1997, p.39.

¹⁵⁷ FREIRE, 1985, p.77.

hipótese para preencher tal lacuna, mesmo que tal texto trate expressamente da *kátharsis* musical. A hipótese que Dupont-Roc e Lallot apontam nos comentários que fazem da *Poética* é a que descrevemos a seguir. Tais argumentos são em grande parte compartilhados por comentadores como Freire - em trabalho datado de 1985. Voltemos ao final da definição de tragédia:

(...) [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.¹⁵⁹

Dupont-Roc e Lallot, bem como outros comentadores, apontam para o fato de que, na definição acima, os termos piedade (*eleos*), terror (*phobos*) e purificação *kátharsis* constituem sem dúvida, uma novidade pois tais termos não haviam sido mencionados nos capítulos anteriores e são subitamente introduzidos na definição de tragédia. Se, na definição da tragédia contida no capítulo VI, Aristóteles desenvolve os elementos que já haviam sido tratados nos capítulos anteriores, os comentadores perguntam qual seria então a fonte originária de tais termos. Por outro lado, qual poderia ser a função desses termos subitamente introduzidos que, junto com os elementos constitutivos, apontam para “*uma função exterior da tragédia e que não será mais retomada ao longo da obra? Qual função? A de exercer certo efeito sobre determinadas manifestações emotivas*”¹⁶⁰. Os tradutores franceses apresentam a seguinte resposta:

Em primeiro lugar assinalam o fato de que os termos “*eleos*” e “*phobos*” são repetidos inúmeras vezes no decorrer da *Poética* e, ao que tudo indica, são introduzidos na definição de tragédia sob a forma de uma evidência. Aristóteles menciona tais termos como se eles fossem de fato já conhecidos, que já se tivesse um entendimento de que piedade e terror seriam os resultados específicos da tragédia. Como já foi dito, temos que levar em conta o fato de que a *Poética* não foi um texto concebido para ser divulgado ao grande público, mas para os

¹⁵⁸ FREIRE, 1985, p.77.

¹⁵⁹ *Poét.* 1449b-25

¹⁶⁰ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.188.

alunos de Aristóteles no Liceu. Supondo-se então que tais alunos já tivessem em mente o significado de tais conceitos (como tinham em mente também o conceito de mimesis que, talvez por ser tão corriqueiro no mundo grego, dispensasse Aristóteles de maiores comentários). Piedade e terror não eram novidade para os gregos contemporâneos de Aristóteles, tendo sido já utilizados antes de Platão, por exemplo, por Górgias no *Elogio de Helena* quando ele diz que o todo poderoso *lógos* é ilustrado pelo exemplo da poesia, capaz de levar o ouvinte “as convulsões, emoções que são o frêmito, arrepio do pavor, a piedade que arranca lágrimas e à dor do luto”¹⁶¹. Nesse trecho, Górgias não estaria se reportando também à tragédia?

Como vimos anteriormente, a condenação que Platão faz da mimesis que, às vezes, é sinônimo de tragédia, reside no fato de considerá-la como causa de corrupção, de poluição do espectador. Essa, definitivamente, não é a posição de Aristóteles. Não se vê, dentro da *Poética*, uma preocupação com a questão da moralidade da arte. Segundo Dupont-Roc e Lallot, “*não é o espectador que é purificado, mas as paixões do tipo piedade e terror*”¹⁶². São emoções que trazem sofrimento. Para entendermos o verdadeiro significado desses termos na definição de tragédia, os comentadores nos remetem às definições de *phobos* e *eleos* na *Retórica*. No livro II, capítulo V, “*<phobos> é definido como <um sofrimento e uma desordem> e <eleos> como uma espécie de <phobos> mediatizado*”¹⁶³. Desse modo, enquanto que *phobos* pode ser definido como uma experiência pessoal, ou seja, *phobos* é o temor que se sente por si mesmo, *eleos* seria, por outro lado, uma experiência digamos, “compartilhada”, uma espécie de temor que se sente pelo outro. São essas duas paixões que o poeta trágico deve suscitar no espectador. Mas, se são esses sentimentos que devem ser purgados, ambos relacionando-se com o medo – o de si e o pelo outro – não estaria Aristóteles nos dando aí uma resposta para determinada condenação platônica da mimesis trágica? Como já vimos, Platão expulsa a tragédia de sua cidade ideal porque ela,

¹⁶¹ Conf. DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.189.

¹⁶² DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.189.

como toda obra mimética, é veículo de divulgação de falsas opiniões, de maus hábitos que podem ser nocivos na formação da juventude. Em tais obras temos visões da morte que poderiam ter por efeito disseminar nos jovens guerreiros o medo da morte, fazendo com que muitos deles preferissem a escravidão. Ora, se ambas as paixões purgadas pela tragédia se referem ao medo, que é o contrário da paixão política (positiva) por excelência que é a coragem, o argumento principal da condenação platônica perderia aqui todo seu valor e a tragédia triunfaria pelas mãos do estagirita que lhe reabilitaria o papel educativo. Pois, diga-se de passagem, a preocupação paidêutica, isto é, com a formação do cidadão grego, como já se disse antes, é comum a Platão e Aristóteles.

6.1 – A questão do “prazer” com a tragédia

Mas o lugar do sofrimento é também o lugar do prazer. Prazer que o espectador sente ao assistir a representação e *“que o poeta deve procurar, é o prazer que, pela representação, provém da piedade e do temor”*¹⁶⁴. Prazer que, sem dúvida, advém do reconhecimento proporcionado pela imitação (que diríamos aqui, representação) da empatia estabelecida com os heróis, do ordenamento dos fatos que suscitam os sentimentos de piedade e de terror, através de um processo de substituição. E aí surge o paradoxo. Se, para Aristóteles, a emoção trágica constitui uma descarga salutar, uma liberação de paixões, em Platão nós temos exatamente o contrário. Não há descarga, nem liberação de paixões, mas, pelo contrário, a simpatia que o espectador sente pelo herói reforça neste um laço afetivo e, sobretudo irracional que o homem deve reprimir. Platão acredita que só o pensamento purifica. Talvez, a “cura” platônica consista num “recalque” – desvio

¹⁶³ Conf. DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.189.

¹⁶⁴ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.190.

da dor e do sofrimento – uma vez que sofrer só faz amolecer e...acovardar o cidadão grego. Ao passo que para Aristóteles, a prática (lembramos que é Aristóteles quem “inventa” uma razão “prática”, além da teórica) mesmo a do sofrimento, poderia ser “superada”. A passagem entraria aí como uma “passagem” entre o sofrimento/dor e o prazer? A passagem é emocional ou cognitiva? Será que quando conhecemos nossa dor, ela diminui? Ou será que o efeito catártico da tragédia não responderia a pergunta de Schelling mencionada na introdução do presente trabalho? A de como a razão grega pôde suportar as contradições de sua tragédia?

O efeito catártico da tragédia funciona quando o prazer substitui o sofrimento inerente a paixões como piedade e terror. Que estranha alquimia poderá presidir tal transformação? Dupont-Roc e Lallot nos dão a chave:

Pela representação, nos diz o capítulo XIV. Essa precisão é capital. Ela implica que, quando no capítulo VI, Aristóteles define a tragédia como uma representação[...] que pela piedade e pelo pavor opera a purificação desse gênero de emoções, piedade e pavor são entendidas não como experiências patológicas do espectador, mas como os produtos da atividade mimética, dos elementos da história(mito) que é elaboração específica colocada em forma de paradigmas do deplorável e do assustador.¹⁶⁵

A chave para a compreensão dessa “alquimia”, dessa transformação da dor em prazer - transformação que, na tragédia, conduz a uma purificação das emoções despertadas por ela própria - estaria, para os comentadores franceses, no capítulo IV, onde nos é apresentado pela primeira vez o modelo de tal transformação : “*Nós contemplamos com prazer às imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, (as representações de) animais ferozes e (de) cadáveres*”¹⁶⁶. A representação de algo é então uma apresentação melhorada desse representado ou, como assinalam Dupont-Roc e

¹⁶⁵ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.190.

¹⁶⁶ Poét.1448 b10

Lallot, um “objeto purificado” . Assim, o prazer proporcionado pela tragédia decorre do fato de que ela nos oferece uma “visão dos objetos purificados”¹⁶⁷.

Vamos seguir a argumentação de Dupont-Roc e Lallot em defesa de uma interpretação intelectualista da mimesis: para os comentadores, “a substituição de sofrimento pelo prazer repousa numa transformação do olhar que permeia o trabalho mimético de purificação da forma”¹⁶⁸. Temos então, inicialmente, um olhar penoso sobre o objeto que é real; um cadáver, um animal feroz, ou a visão de outro espetáculo repulsivo qualquer. Mas tal olhar penoso se transforma em prazer face ao produto mimético, na medida em que o espectador, amparado pelos limites da arte, abandona-se para experimentar mesmo o que, antes, repugnava-lhe, alcançando o estágio superior de intelecção. O que se oferece agora à visão é um produto mediado que induz o espectador à contemplação e, portanto, ao prazer. O prazer proporcionado pela tragédia é algo análogo:

(...) em presença do mito o espectador reconhece as formas sabiamente construídas pelo poeta que, assim, define a essência do deplorável e do assustador, mas sob uma forma essencial e a emoção depurada que ele sente agora é uma emoção estética que é acompanhada de prazer”¹⁶⁹.

O prazer é definido então como intelecção. Compreende-se agora que a noção de *kátharsis* não é assim introduzida tão subitamente na definição de tragédia quanto possa parecer. Apesar de não mais encontrarmos tal termo ao longo do texto (salvo uma outra única vez no capítulo XVII), a chave para a sua compreensão já estaria anunciada no capítulo IV. Podemos dizer então que esse resgate que Aristóteles faz da mimesis é, para Dupont-Roc e Lallot, dependente de uma interpretação intelectualista da mimesis.

Outra proposta apresentada por Dupont-Roc e Lallot para a compreensão do fenômeno catártico, é a de buscar tal compreensão no livro VIII da *Política* onde

¹⁶⁷ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.190.

¹⁶⁸ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.190.

¹⁶⁹ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.190.

Aristóteles fala da *kátharsis* musical. É sabido que o estagirita pretendia continuar na *Poética* a discussão sobre a *kátharsis*, iniciada na *Política*. Não o fez. Isso, entretanto, não significa que não possamos nos valer das definições que Aristóteles nos dá em tal texto e tentemos uma analogia entre a *kátharsis* musical e a *kátharsis* trágica. Se for verdade que, na questão catártica, um livro complementar outro, é válido então pensar que existe uma certa “comunidade de sentidos” entre os termos. Em que medida o conceito de *kátharsis* musical, desenvolvido na *Política*, pode ser utilizado para a compreensão da *kátharsis* trágica? Vejamos o que Aristóteles nos diz sobre a música.

Em primeiro lugar é preciso dizer que a discussão acerca da música está contida na parte da *Política* dedicada à educação, do tipo de educação que deve ser ministrada aos jovens. Na abertura do capítulo V, do livro VIII, Aristóteles coloca a questão de se saber se a música deve fazer parte da educação ou se ela deve ser excluída e, também, se a música é uma ciência, um prazer ou um simples passatempo. E reconhece que a música possui tais determinações porque ela de fato parece reunir todas as três. Se o prazer tem por finalidade o descanso, então, todo descanso é agradável, uma vez que o descanso é encarado como um remédio para a fadiga. Aristóteles diz também que o descanso deve reunir o honesto e o agradável, uma vez que a felicidade se compõe dessas duas condições. Desse modo, *“todos concordamos que a música puramente instrumental ou acompanhada de canto é uma das coisas mais agradáveis. Museu disse que o maior prazer dos mortais é o canto”*¹⁷⁰.

E, se a música é agradável, só por isso, já estaria justificado o seu aprendizado. É necessário também examinar se o agradável da música é apenas um acidente ou se se relaciona com algo mais profundo, com a natureza própria da música. Aristóteles então constata que há, na música, um prazer que toca à própria natureza e seduz todas as idades e todos os caracteres. O efeito que a música provoca na alma é claramente perceptível uma vez que determinadas

¹⁷⁰ *Pol.*VIII, 5,1339 b20 apud DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.191.

melodias despertam o entusiasmo na alma e o entusiasmo nada mais é que um movimento especial da alma.

Ora, nada imita melhor os verdadeiros sentimentos da alma que o ritmo e a melodia, seja em se tratando da cólera, da meiguice, da coragem, da temperança ou das afeições opostas e de outras sensações da alma. A prova disso está nos acontecimentos, pois que a música desperta em nossa alma todas essas paixões. Quando se tem o hábito de sentir dor ou prazer, quando surgem coisas que se lhes assemelham, está-se a ponto de experimentar os mesmos sentimentos em presença da realidade.¹⁷¹

A música é a imitação das afecções morais. Para Aristóteles trata-se de uma evidência, que é demonstrada pelo fato de existirem diferenças essenciais na natureza de certos acordes. Assim, os acordes poderiam ser divididos em três tipos distintos e que estariam de acordo com as diferentes afecções da alma: os acordes “éticos” que representariam as disposições estáveis do caráter e que seriam os mais adequados à educação; os acordes “práticos” que representariam a ação; e os acordes “possessivos” que representariam os estados de paixões diversas como o medo, piedade, transes religiosos, etc. Esses últimos são os acordes que se destinam à purificação, ou seja, à *kátharsis* musical. A música serve então à educação, ao prazer e a purificação. E sob a purificação Aristóteles nos diz:

Por exemplo, a piedade, o medo e também o entusiasmo. Com efeito, indivíduos existem que são particularmente inclinados a esses movimentos da alma; são os que se tornam calmos e absortos sob a influência das melodias sagradas, quando escutam uma música que lhes perturba a alma; dir-se-ia que encontram o remédio que poderia purifica-la. Os homens predispostos à piedade, ao medo, e, em geral, às paixões violentas, devem forçosamente experimentar o mesmo efeito; e também os outros, conforme a sua disposição particular com respeito às paixões; todos devem experimentar uma espécie de purificação e alívio acompanhada de uma sensação de prazer. É assim que os cantos que purificam as paixões dão aos homens uma alegria ingênua e

¹⁷¹ Pol.VIII, 5,1340 a18 apud DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.191.

*pura, e, por esta razão, é com tais harmonias e cantos que os artistas que executam a música de teatro devem agir sobre a alma dos ouvintes.*¹⁷²

É interessante assinalar a importância da metáfora médica nessa passagem, pois, é com o exemplo da prática médica da purgação que Aristóteles (na opinião de vários comentadores e não só Dupont-Roc e Lallot) quer esclarecer o efeito de prazer que determinadas músicas exercem sobre certas pessoas. Tal metáfora é a base da interpretação de *kátharsis* apresentada por Jacob Bernays (1857) que, de acordo com Zingano, ofereceu a seguinte tradução para a parte da definição de tragédia que trata da *kátharsis*: “mediante a (provocação de) piedade e medo, a tragédia realiza um alívio de tais afecções mentais (piedosa e medrosa)”¹⁷³.

De acordo com Zingano, a análise de Bernays tinha o objetivo de corrigir a discussão sobre a *kátharsis* em três pontos básicos: o primeiro é que a *kátharsis* não deve ser entendida como uma expiação ou purificação religiosa, mas como algo psicopatológico. A base para tal interpretação estaria contida numa passagem de *Política* VIII 7. Para Bernays, continua Zingano, “não deveríamos abordar a noção de catarse teatral nem do ponto de vista moral, nem do ponto de vista hedonista, mas sim do ponto de vista patológico”¹⁷⁴. A segunda, de fundo estritamente filológico mas que pode ser resumida da seguinte maneira: o termo “*pathématha*”, traduzido por “afecções morais”, indicaria sentimentos em estado crônico, de uma tendência de se sofrer determinadas emoções em estado exagerado e não de sentimentos comuns como nos casos de “*páthe*”. Desse modo, estaria justificada a interpretação da *kátharsis* no sentido médico. Tal sentido é o de que ela seria não a remoção de emoções de qualquer um, mas as afecções morais naqueles que as têm em “*um estado crônico emocional relativo ao medo e à piedade*”¹⁷⁵. E a terceira, é que Bernays limitou a ação da *katharsis* às emoções de terror e piedade.

¹⁷² Pol.VIII, 7,1342 a14-16 apud DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, P.191.

¹⁷³ ZINGANO,1997,p.40.

¹⁷⁴ ZINGANO,1997,p.40.

*Estamos, assim, no âmbito de uma teoria homeopática da catarse num contexto tipicamente psicopatológico: exacerbando as emoções de piedade e medo, com mais piedade e medo naqueles que têm cronicamente tais afecções, obtém-se finalmente sua remoção ou purgação.*¹⁷⁶

A posição defendida por Bernays parece ser bastante esclarecedora no que diz respeito à questão da *Kátharsis* mas por outro lado, acentua em demasia a sua vinculação com a psicopatologia, o que parece ferir o bom senso. Por esse motivo, segundo Zingano, comentadores como S.H.Butcher, trataram de aceitar tais investigações retificando-as em determinados aspectos, considerando que a noção de *kátharsis*, em sua aplicação teatral, teria um sentido eminentemente suplementar, “*pois expressa não somente um fato de psicologia ou de patologia, mas <também> um princípio de arte*”. Por outro lado, David Ross aponta para o fato de que: “*Não se trata propriamente de uma homeopatia para afecções crônicas, mas, antes, de uma remoção do excesso de piedade e de medo, o que vai ao encontro do senso comum*”¹⁷⁷.

Dupont-Roc e Lallot também comparam, em seu comentário, a ação da música com a de uma terapia homeopática. Para eles, a música, tal como é descrita na *Política*, tem um efeito que é uma resposta para os estados de perturbação da alma. Desse modo, é preciso procurar sua origem dentro da própria perturbação. É preciso então que se saiba qual é a extensão da perturbação uma vez que, quando ela cessa, o prazer de alívio será tanto maior quanto mais forte for o problema. Em termos fisiológicos poderíamos dizer que: existe uma perturbação na alma; tal perturbação resulta numa concentração exagerada de determinados humores; pela ação de determinadas melodias, essa concentração anormal é descarregada; essa descarga é acompanhada de prazer. Dupont-Roc e Lallot perguntam se é possível decalcar integralmente a teoria médica para interpretar a *kátharsis* musical. Os comentadores não acreditam muito nessa hipótese e preferem considerar que, se a música proporciona algum tipo de prazer, é porque

¹⁷⁵ ZINGANO,1997,p.40.

¹⁷⁶ ZINGANO,1997,p.40.

¹⁷⁷ ZINGANO,1997,p.41.

tal prazer deve ser “*um traço constitutivo da própria música*”¹⁷⁸. Na *Política* já havíamos encontrado a definição de que a música é agradável e, se isso é verdade, ela também deverá trazer em si o antídoto para o sofrimento. Nesse ponto, nos deparamos com outra das críticas platônicas à mimesis trágica que Aristóteles parece refutar. Se for lícito tomarmos a *kátharsis* trágica pela *kátharsis* musical, como o faz aliás Freire, e se a música tem um efeito que é uma resposta às perturbações da alma, isto é, aos estados inferiores da alma, então a objeção platônica ao fato de a mimese trágica atingir exatamente tais estados inferiores estaria, pela noção de *kátharsis* musical, sendo jogada por terra. A noção de *kátharsis* torna-se então fundamental para se compreender a importância do trágico e a dimensão de seu efeito.

Freire (1985) segue mais ou menos a mesma linha de raciocínio de Dupont-Roc e Lallot, ao buscar no livro VIII da *Política*, a chave para a compreensão da *kátharsis* trágica. Esse comentador faz da comunhão entre música e tragédia a base para sua argumentação em favor da *kátharsis* musical. Para Freire, os gregos concentraram na tragédia toda a essência do triste e do terrível. E do sofrimento narrado nas tragédias fizeram “escola de aprendizagem”. Por outro lado, continua Freire, a compaixão por um herói inocente que sofre e o temor de vir a ser vítima de sofrimentos similares, são sentimentos tão humanos e nos inspiram tamanha simpatia que não podemos deixar de reconhecer “*ser este um prazer inócuo*”¹⁷⁹. Desse modo, compreende-se que a compaixão e o temor sejam o prazer próprio da tragédia. Mas, para que sejam os prazeres próprios da tragédia devem ser depurados de qualquer excesso, que sejam mantidos em “*justo equilíbrio, sublimados*”¹⁸⁰. Tal depuração é operada pela música. Por isso, na opinião de Freire, Aristóteles considera a melopéia ou composição musical, o mais importante dos adornos da tragédia. Muito mais que um adorno, dentro desse ponto de vista, a melopéia seria um elemento fundamental da tragédia, apesar de Aristóteles diretamente não a considerar dessa maneira.

¹⁷⁸ DUPONT-ROC e LALLOT, 1980,p.192.

¹⁷⁹ FREIRE,1985, p.79.

A identificação da *kátharsis* trágica com a *kátharsis* musical é garantida pela melopéia e tem por objetivo a moderação, o equilíbrio. Nas palavras de Freire, nada é tão helênico como o gosto da moderação e por esse motivo, os poetas trágicos – seguindo a máxima esculpida no templo de Apolo em Delfos: *nada em demasia* -, repetem com insistência que não há nada melhor que a moderação. Para o comentador, o que Aristóteles “*requer da música e da estruturação da tragédia é precisamente esse equilíbrio e moderação*”¹⁸¹. Aristóteles reconhece, é verdade, que nem todas as melodias se prestam à função catártica, pois existem melodias que amolecem a alma e outras que a agitam de modo violento ou doce mas, para Freire, não há como não reconhecer a evidência de que a música cumpre, para Aristóteles, uma função pedagógica. A música seria a arte mais indicada para a educação da juventude pois,

*É evidente que a música pode modificar o estado de alma. Ora, se ela tem tal poder, pode utilizar-se para educação de crianças. O ensino da música é apropriado para essa idade. Os jovens, por causa da sua idade, não suportam nada que os aborreça. Ora, a música é, por natureza, agradável.*¹⁸²

Claro está que, apesar de também partir da *Política* como fazem Dupont-Roc e Lallot, Freire não está falando em intelecção, em transformação do objeto pelo olhar, em purificação do mesmo. O que há para ele é mesmo a *kátharsis* musical e se podemos falar em *kátharsis* trágica é devido à presença da música dentro da tragédia. A melopéia, a música teatral, seria a garantia da *kátharsis* trágica. Assim, diz Freire, é bem possível que Aristóteles almejasse suplantat Platão, que bania a poesia mimética da sua cidade ideal, sob o pretexto de que tais espetáculos não eram nada edificantes. Aristóteles, continua Freire, também fazia suas interdições, como por exemplo, vetava a comédia aos jovens. Mas esse seu veto era muito mais um pormenor de aplicação do que uma questão de princípio.

¹⁸⁰ FREIRE, 1985, p.80.

¹⁸¹ FREIRE, 1985, p.79.

¹⁸² *Pol.*VIII,5,1340b10-17 apud FREIRE, 1985, p.79.

De qualquer modo, nunca podemos perder de vista que, para tal comentador, a questão principal da *Kátharsis* trágica consiste na purificação, na moderação, na sublimação dos sentimentos mais característicos da tragédia: a compaixão e o temor.

*Os melhores comentadores da catarse aristotélica (Vettori, Van Ellebode, Piccolomini, Riccoboni, Guarini, Pinciano, Buonamici, Corneille, Racine, Milton, Lessing, Batteux, Butcher, Hardy, Hatzfeld-Dufour, Saint-Hilaire, Ross, Nicev, Yebra, etc) concordam neste elemento fulcral: a moderação. Uns mencionam expressamente este termo, outros exprimem-se de modo equivalente. A catarse trágica visa essencialmente manter em justo equilíbrio os sentimentos da compaixão e do temor, que são o efeito específico e o prazer próprio da tragédia, e que devem ser suscitados ao longo do desenrolar da ação dramática e, particularmente, no epílogo ou desenlace.*¹⁸³

Mas, adverte-nos Zingano, existe uma grande diferença entre música e tragédia. Apesar de a tragédia se servir da música, de ser ela um de seus componentes (talvez seu mais belo ornamento), nada indica que se trate da mesma coisa uma vez que o que faz a tragédia, fundamentalmente, é nos apresentar um relato lançando mão de personagens e isso através da fala, do discurso, do uso da razão. Dessa maneira, Zingano parece reprovar a aproximação da *kátharsis* musical com sua correspondente trágica, como também afastar-se das teses que interpretam o fenômeno catártico como algo eminentemente médico/purgativo. A tese de Zingano (1997) caminha em outra direção e seu esforço para se diferenciar das demais concepções começa por nos mostrar que o termo *kátharsis* pode ser entendido de três maneiras diferentes, a saber: uma primeira interpretação, de cunho médico, que vê a *kátharsis* como um expurgo, uma purgação, evacuação e que seria a corrente a qual se filia Bernays; uma segunda linha de interpretação que toma a *kátharsis* no sentido de uma purificação no sentido religioso ou moral; e uma terceira interpretação no qual o termo *kátharsis* aparece com o sentido de clarificação de um problema, de uma

¹⁸³ FREIRE, 1985, p.80.

questão. Para Zingano, essa terceira via, a que enxerga na *kátharsis* um movimento de clarificação, é o melhor caminho para se entender o uso desse termo em Aristóteles. E Zingano busca o amparo para sua tese na mesma passagem da *Política* (VIII 7,1341b 32-42 a 27) que serviu de base para a tese psicopatológica de Bernays:

O primeiro ponto que Aristóteles assinala nesta passagem é que a emoção, que em algumas pessoas é muito forte (e patológica), existe em todas, diferindo, porém, em grau. Exemplos dessas emoções ou afecções são a piedade, o medo e o entusiasmo. Embora possam ocorrer sob forma crônica e excessiva em certas pessoas, o que importa é que ocorrem, como emoções, em todos nós, qualquer que seja o seu grau, o que justamente vai garantir a aplicação generalizada da catarse (e não somente aos afetados cronicamente).¹⁸⁴

Ou seja, a *kátharsis* deve poder purificar (se ainda pudermos enxergá-la como uma purificação) o maior número de pessoas possível, tanto aqueles que possuem emoções como a piedade e o medo em estado crônico, *pathémata*, mas também todos os outros que tem *pathé*, todos eles, conforme Aristóteles, devem passar pelo mesmo processo: “e a todos eles advém uma certa catarse, isto é, um alívio acompanhado de prazer”¹⁸⁵.

Zingano nos chama atenção exatamente para a expressão “uma certa catarse” que provavelmente pode significar que a *kátharsis* não é a mesma em todos os casos. Seguindo a análise da expressão, Zingano continua que “ter alívio” na voz média do grego pode ser também entendido no sentido de “*tornar as nossas afecções mais leves, mas isto não por intervenção médico-purgativa, mas pela compreensão do que estamos sofrendo*”¹⁸⁶. *Kátharsis* é entendida então na sua estreita relação com o conhecimento que pode advir da obra de arte, da tragédia. Para Zingano, a tragédia não pode ser reduzida a um contentamento inocente porque envolve um certo tipo de conhecimento (de acordo com Aristóteles trata-se

¹⁸⁴ ZINGANO,1997, p.42.

¹⁸⁵ ZINGANO,1997, p.42.

¹⁸⁶ ZINGANO,1997, p.44.

de um conhecimento inferior mas ainda assim um conhecimento) e não concede tampouco que seja a *kátharsis* um simples alívio médico. Se não é uma simples purgação, tampouco trata-se de uma “*purificação acompanhada de deleite estético*”¹⁸⁷. De acordo com Zingano, para a compreensão da noção de *kátharsis* é necessário que se leve em conta três questões: em primeiro lugar, que teoria estética seria a base contra a qual Aristóteles se opõe, no que diz respeito à imitação trágica; em segundo lugar, a necessidade de se reconstruir a teoria aristotélica sobre as emoções; e, em terceiro lugar, responder à pergunta sobre que tipo de conhecimento é próprio da tragédia e, por conseguinte, que tipo de prazer proporciona.

Em primeiro lugar, contra qual teoria da arte estaria se levantando Aristóteles? Claro está que é contra a teoria platônica. De fato, parece ser bem esse o objetivo de toda a *Poética*, o de destacar o papel positivo da imitação trágica. Imitação que não é apenas aprazível aos homens, mas é também fonte de conhecimento. Mas, para Zingano, não se trata apenas de se posicionar contra Platão mas também se posicionar frente a outras correntes do pensamento helênico que, contra Platão, também davam importância à tragédia. Aristóteles também estaria interessado em combater, segundo Zingano, teses favoráveis à tragédia, como parece ser o caso da tese defendida por Górgias no *Elogio de Helena*. Para Górgias a poesia é, em primeiro lugar, um discurso que tem metro; em segundo lugar, e no caso específico da tragédia, diz respeito a um “arrepio de medo” e à “piedade lacrimante” e em terceiro lugar, trata-se de um desejo que encontra alívio na dor e na lamentação, uma “estranha vontade de sofrer”. Aristóteles não aceita nenhuma das teses apresentadas por Górgias. Primeiro, que nem todo metro é poesia (Empédocles x Homero). Segundo, que se o ouvinte/espectador tem um desejo irrefreável de sofrer e, pior, de permanecer no sofrimento, tal sentimento é suscitado pela palavra (pois estamos falando de poesia). As palavras exerceriam aqui uma função de encantamento do ouvinte/espectador, reduzindo-o a uma condição passiva. Ora, pelo contrário, Aristóteles atribui às palavras uma outra

função: “através da palavra justamente estas emoções podem ser pensadas, refletidas e assim retiradas de sua forma oprimente, monolítica”¹⁸⁸. Para Aristóteles, a palavra não coage mas, antes, esclarece.

*A noção teatral de catarse parece-me assim dever ser entendida por contraste com a tese gorgiana do póthos philopenthés: a kátharsis tōn pathemáthon aristotélica é um aliviar da emoção acompanhada de prazer que consiste no esclarecimento discursivo do elemento cognitivo que constitui toda emoção, retirando-a do bloco monolítico e opaco em que inicialmente se apresenta.*¹⁸⁹

A tese de que a katharsis é, antes de ser um alívio, uma clarificação do problema experimentado, nesse caso, uma clarificação das emoções, repousa no argumento de que toda emoção pressupõe um certo conhecimento (o medo por exemplo: de que temos medo? Ter medo de algo ou de alguém já não pressupõe um conhecimento anterior de que esse algo/alguém possa nos ser prejudicial?). É claro que a emoção não se confunde com a razão mas, por outro lado, também não pode ser avessa a ela. Assim, toda emoção possui um determinado elemento cognitivo pois até para que a emoção aflore, algo deve ser considerado de antemão.

*O medo, diz Aristóteles, nos torna deliberativos; a deliberação é o procedimento racional de esclarecer uma situação de ação mediante o sopesar das vantagens e desvantagens em função das circunstâncias nas quais o agente se encontra.*¹⁹⁰

Voltemos a expressão “uma certa catarse”. Essa parece ser a chave da compreensão para a tese de Zingano sobre a *kátharsis* em Aristóteles. Uma *kátharsis* que está ligada a um esforço para elucidar internamente os labirintos da

¹⁸⁷ ZINGANO, 1997, p.44.

¹⁸⁸ ZINGANO, 1997, p.48.

¹⁸⁹ ZINGANO, 1997, p.48.

¹⁹⁰ ZINGANO, 1997, p.50.

paixão. No sentido de tornar nossa emoção dependente da compreensão que temos das ações representadas e não do contrário (o que aliás, se coaduna perfeitamente com as exigências de Aristóteles de que todo o efeito trágico deva advir da composição dos fatos). Para Zingano, não se trata aqui de educar as emoções mas de conhecer a “*paixão humana em seus meandros intelectuais*”¹⁹¹. Como as emoções para Aristóteles são complexas, não parece, para o comentador, que elas sejam passíveis de extirpação ou purificação mas, antes, de esclarecimento.

Seja como for que se considere a *kátharsis*, é inegável que tanto para os que a rejeitam alegando tratar-se de equívoco oriundo de erros de tradução ou pela conservação precária dos textos originais, como para os que a assumem – mesmo que tal termo não se encontre de forma clara ao longo da *Poética* -, é claro que estamos frente a um conceito que guarda com a tragédia uma relação essencial, sem a qual dificilmente compreenderíamos o verdadeiro sentido e o alcance do fenômeno trágico. Assim, não pensamos que possa ter uma importância fundamental o fato de Aristóteles não ter desenvolvido tal assunto na *Poética*. Julgamos que as reflexões sobre a *kátharsis* musical, contidas no livro VIII da *Política* nos oferecem uma chave bastante interessante para a compreensão do sentido da *kátharsis* trágica. Se a Filosofia de Aristóteles apresenta uma unidade, guarda alguma coerência, é justo que busquemos em outras obras as chaves para a compreensão de conceitos que não se encontram clarificados na *Poética*. Procedimento aliás, adotado por vários comentadores consultados que em geral se remetem a obras como a *Metafísica*, *Ética a Nicômaco*, *Retórica*, etc.

E, se a tragédia pode ser abordada por Aristóteles, pode ser transformada em objeto de sua reflexão filosófica, é certamente pelo seu fundamental caráter educativo. Caráter que só alcançaria seu pleno êxito pela sua função catártica.

CONCLUSÃO

O objetivo de nossa dissertação foi o de percorrer as páginas da *Poética* de Aristóteles em busca da sua definição de tragédia. Gênero dramático por excelência, matriz de toda (ou quase toda) produção literária de cunho dramático do ocidente, a tragédia desde cedo se relacionou com a Filosofia, atraindo para si tanto a oposição de um pensador do porte de Platão, quanto a aceitação por parte de outros filósofos como Górgias e Aristóteles. Se o filósofo de Estagira foi o grande sistematizador da tragédia, Platão foi o grande adversário de modo que, para compreendermos em que medida Aristóteles recupera a tragédia, dando-lhe o estatuto de gênero fundamental, é necessário, antes de mais nada, fazermos uma incursão pela filosofia platônica e verificar o que ela nos diz sobre a imitação poética.

Como vimos, em Platão, a relação entre filosofia e arte era marcadamente negativa, culminando com a expulsão do poeta trágico da cidade. Platão identifica o poeta trágico ao sofista, como resultado da famosa oposição entre *mythos* e *lógos*. O motivo determinante da condenação platônica da tragédia advém, no entanto, de seu estatuto ontológico. Como toda *mímesis*, a tragédia seria cópia da cópia, ocupando na hierarquia ontológica platônica o terceiro lugar, sem relação possível com a realidade do mundo das idéias. A oposição platônica à *mímesis* em geral é expressa particularmente nos livros II, III e X da *República* nos quais Platão faz, em primeiro lugar, uma condenação de cunho conteudístico, nesse momento a tragédia é entendida como veículo de difusão de inverdades e de falsas idéias, principalmente de falsas idéias sobre os deuses; em segundo lugar

¹⁹¹ ZINGANO, 1997, p.52.

Platão irá fazer uma crítica a forma da tragédia, refutando o discurso direto da poesia, condenando poetas como Homero e chegando inclusive a reescrever todo um trecho da *Ilíada* (o episódio onde Crises vai até Agamemnon implorar por sua filha), e finalmente num terceiro momento, Platão refuta a imitação poética por entender que ela se encontra afastada três pontos da realidade. Para tal refutação, nos dá o exemplo da cama: existe a idéia de cama criada pelo demiurgo, existe a cama construída pelo carpinteiro e que é cópia da idéia original de cama, e existe a pintura da cama feita pelo artista. Ora, o artista não mirou a idéia original de cama para sua pintura mas, a cópia que lhe fez o carpinteiro, ficando claro então que a imitação artística se encontra afastada três pontos da realidade sendo por isso repudiada. O exemplo da cama, apesar de ter sido extraído da pintura, dirige-se, no entanto, para o poeta trágico. Ele é o alvo preferencial de Platão. Não é por acaso que a “doutrina da poesia” é retomada logo no começo do Livro X da *República*.

A posição de Aristóteles é francamente oposta a de Platão e para compreendermos tal oposição é necessário revermos em que termos o estagirita se opõe à filosofia de seu antigo mestre. Poderíamos resumir dizendo que Aristóteles recusa a teoria platônica das idéias porque ela não é capaz de solucionar as aporias que ela própria pretende enfrentar. Ao projetar a inteligibilidade para a contemplação de um mundo extra-sensível, a teoria das idéias é, para Aristóteles, incapaz de assegurar um conhecimento universal e necessário da realidade. Desse modo, onde Platão vê impossibilidade – na mimesis -, Aristóteles vê condição necessária.

Em Aristóteles a mimesis não irá se configurar como problema, pelo contrário, a mimesis é condição de possibilidade para a poesia trágica. Isso decorre do fato de que Aristóteles não vê a mimesis do mesmo modo como vê Platão. Não se trata de simples cópia do mundo sensível mas, de uma recriação, uma representação. Com efeito, imitar determinada ação significa retirá-la de sua condição particular e projetá-la num âmbito universal. Assim, mimesis pode ser entendida, no interior da Poética como o “*próprio estatuto do fazer artístico e do*

*modo de ser da obra*¹⁹². A partir dessa constatação, chega-se à essência da poesia mimética cujo centro será deslocado para a construção do mito, isto é, para a fabulação, para o enredo. Se podemos dizer que Aristóteles enxerga a tragédia como um ser vivo, então podemos dizer também que seu coração certamente é o mito. Mito entendido como ordenação dos fatos seguindo os critérios da necessidade e verossimilhança. O mito trágico é uma construção racional. Temos então, não mais uma oposição entre *mythos* e *lógos*, mas o reconhecimento da racionalidade do mito, uma vez que o próprio mito é fruto de uma construção lógica e tal construção constitui o centro da tragédia, o seu âmago mesmo.

O trabalho de Aristóteles ao longo da *Poética* se parece com o trabalho de um cientista dissecando um cadáver em laboratório (para continuar na metáfora biológica). Uma vez estabelecidas as premissas de que arte é imitação, de que o homem possui uma inclinação natural para a imitação e dela se compraz, e de que o conhecimento está de certa forma calcado na imitação, sendo o próprio prazer despertado pela imitação um prazer de cunho cognitivo (não podendo ser confundida com conhecimento como bem lembra Veloso¹⁹³), Aristóteles nos dá a definição de tragédia como sendo a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e possuindo determinada extensão, em linguagem ornamentada e praticada por atores e não por narrativa, cujo fim último seria o de produzir as emoções de terror e piedade, para a purificação de tais emoções. A partir dessa definição canônica, nos informa que, no que diz respeito à qualidade, seis são suas partes constituintes: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. A partir daí, Aristóteles irá acentuar de forma progressiva a importância do mito e separando as partes internas das externas, colocará todas elas sob a dependência do mito, entendido como composição dos fatos. Compreende-se assim porque o filósofo despreza o espetáculo mesmo reconhecendo-o como parte integrante da tragédia. Definida como composição dos fatos, todos os efeitos que a tragédia tenciona provocar na platéia devem nascer no interior do próprio

¹⁹² KNOLL, 1995, p.65.

¹⁹³ VELOSO, 2004, p 24.

mito, da fabulação, do desenvolvimento lógico da ação encadeada no mito e não nos efeitos externos, próprios do espetáculo.

Talvez possamos dizer que a Poética seja um documento que testemunhe o progressivo desnudamento da tragédia, a paulatina revelação de que ela é na verdade mito complexo. Por trás do que conhecemos como tragédia, encontra-se toda a articulação lógica da fábula, o verdadeiro ser da poesia trágica. Se a tragédia pode ser considerada como objeto do conhecimento filosófico, é única e exclusivamente em função de ser entendida por Aristóteles sobretudo como um discurso articulado de maneira verossímil e necessário ao qual estariam sujeitas todas as suas partes de modo que, pensamento, elocução, caráter e melopéia, estariam diretamente ligados às necessidades próprias da fabulação, não possuindo nenhuma independência. Por isso, para o estagirita, a simples leitura do poema trágico já despertaria no leitor as emoções de terror e piedade. Aliás, poderíamos dizer também que é Aristóteles quem primeiro confere à tragédia, o estatuto de objeto digno de apreensão especulativa. Como vimos, Platão efetivamente não se dedica a pensar a tragédia, ele simplesmente a recalca. Se a tragédia pôde ser posteriormente compreendida como um documento ontológico, o primeiro passo, sem dúvida, foi dado pelo estagirita.

Aristóteles não fala do trágico (pelo menos diretamente) mas da tragédia. Ao mesmo tempo em que o entendimento de que a composição dos mitos é o próprio coração da tragédia - compreensão essencial para o desvelamento da estrutura poética -, a compreensão dos elementos qualitativos do mito, como peripécia e reconhecimento bem como o de conceitos conexos como *philia* e *ekthra*, (esses últimos revelados pelos comentadores que guiaram nossa leitura: Dupont-Roc e Lallot), talvez sejam capazes de revelar a dimensão trágica do homem colhidas no momento de sua prefiguração no mito. Se Aristóteles define a peripécia como a mutação dos sucessos no seu contrário, se o reconhecimento é a passagem do ignorar para o conhecer e se tal reconhecimento é clarificado pelas noções de *philia* que, bem mais que simples amizade, significa uma relação objetiva de pertencimento a uma família ou a determinado grupo social e *ekthra*,

a relação de hostilidade decorrente da quebra desse vínculo, não estaríamos aqui frente ao grande dilema humano que opõe a liberdade e fatalidade e que constituem a tensão trágica por excelência? Lembremos que é da união necessária e verossímil de peripécia e reconhecimento, no interior do mito trágico, que irá suscitar os sentimentos de terror e piedade e sua conseqüente purificação que é a *kátharsis*. O próprio fato de a tragédia poder suscitar tais sentimentos em sua assistência (e segundo Aristóteles suscitar tais sentimentos é o objetivo final da tragédia) sendo que terror e piedade podem ser resumidos no sentimento geral de medo (por si e pelos próximos) que o homem experimenta frente ao inexplicável de sua sorte ou azar, de sua existência desamparada no mundo.

E se, como dissemos em nossa introdução, e concordando com Jacques Taminiaux que diz que a tragédia, desde o século XVIII, tem sido continuamente interpretada como um documento ontológico, é porque talvez Aristóteles já estivesse lhe atribuído tal estatuto e assim, talvez também possamos dizer que o reconhecimento dessa dimensão filosófica do trágico tenha se dado pela primeira vez na *Poética* e desse modo, a tragédia já estaria sendo interpretada como documento ontológico desde muito antes de Schelling e os românticos, mas pelo menos desde Aristóteles.

BIBLIOGRAFIA

ANGIONI, Lucas; *Hilemorfismo e explicação científica na filosofia da natureza de Aristóteles*. In: *Kriterion* 102, p.136-64. UFMG. Belo Horizonte. 2000.

ANGIONI, Lucas; *Ontologia e predicação em Aristóteles. Seleção, Tradução e Comentários de Textos, Textos Didáticos n.41. IFCH/UNICAMP. Campinas. 2000.*

ARENDT, Hannah ; *Homens em Tempos Sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo. Companhia das Letras. 1999.

ARISTÓTELES; *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre. Ed. Globo .1966.

ARISTÓTELES; *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Edição bilingüe grego-português. São Paulo. Ars Poética. 1993.

ARISTÓTELES; *Arte retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Ediouro, 1980.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO ; *A Poética Clássica* . Introdução por Roberto de Oliveira; Tradução de Jaime Bruno . São Paulo. Ed. Cultrix. 1981.

ARISTÓTELES; *A Política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo, Atena Editora, 1955.

ARISTÓTELES ; *Obras Incompletas*. In: Os Pensadores. Seleção de textos de José Américo Motta Peçanha. São Paulo. Nova Cultural. 1987.

ARISTÓTELES; *Poética*. Versión directa, introducción y notas por el Juan David Garcia Bacca. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1946.

ARMELLA, Virgínia. A; *Mímesis e kátharsis na Poética de Aristóteles*. In: *Kátharsis- Reflexões de um conceito estético*. Org. de Virgínia Figueiredo, Rodrigo Duarte, Verlaina Freitas e Imaculada Kangussu. Belo Horizonte. Ed C/Arte. 2002.

ATIENZA, Maria D.C.T; *A Interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica*. In: *Kátharsis- Reflexões de um conceito estético*. Org. de Virgínia Figueiredo, Rodrigo Duarte, Verlaina Freitas e Imaculada Kangussu. Belo Horizonte. Ed C/Arte. 2002.

- AUERBACH, Erich; *La cour et la ville*. In: Teoria da literatura em suas fontes. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1983.
- AUERBACH, Erich; *Mimesis*. São Paulo. Perspectiva. 1994.
- BARBA, Clarides Henrich de; *A Dialética da Ação Trágica na Antígona de Hegel: Uma Abordagem Aristotélica*. In: Veritas – Revista da PUCRS. Vol. 43, nº 4. Porto Alegre. 1998.
- BARBOSA, Tereza V. R.; *A Kátharsis trágica- uma entrega consciente ao desconhecido*. In: Kátharsis - reflexões de um conceito estético. Org. Virgínia Figueiredo, Rodrigo Duarte, Verlaine Freitas e Imaculada Kangussu. Belo Horizonte. Ed C/Arte. 2002.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins; *Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese*. In: CARDOSO, Zélia de Almeida. Mito, religião e sociedade (Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos). São Paulo. SBEC. 1991(b), p.9-35.
- BRANDÃO, Junito de Souza ; *Teatro Grego – Tragédia e Comédia*. Petrópolis. Ed. Vozes. 1984.
- BARTHES, Roland: *O Teatro Grego, In O Óbvio e O Obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 1990.
- BORNHEIM, Gerd. A ; *Metafísica e Finitude*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2001.
- BORNHEIM, Gerd A ; *O Sentido e a Máscara*. São Paulo. Editora Perspectiva. 1992.
- BIGNOTTO, Newton ; *O Tirano e a Cidade*. São Paulo. Discurso Editorial. 1998.
- CARVALHO, Alfredo L.C : *Interpretação da Poética de Aristóteles*. S.J. Rio Preto. Ed. Rio Pretense. 1998.
- CARVALHO, O; *Aristóteles em Nova Perspectiva. Introdução à Teoria dos Quatro Discursos*. Topbooks. Rio de Janeiro. 1996.
- CHAUÍ, Marilena S.; *Introdução à História da Filosofia*. 2ª ed. ver., ampl e atual. São Paulo. Cia das Letras. 2002.
- DETIENNE, Marcel; *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1988.

DIAS, Rosa Maria; *Música e tragédia no pensamento de Platão*. In. Mimese e Expressão. Organização de Virgínia Figueiredo e Rodrigo Duarte. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2001.

DUARTE, Rodrigo; *O Belo Autônomo: Textos de Estética Clássica*. Organização e seleção de textos de. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 1997

DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean ; Aristote, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par. – Paris. Éditions du Seuil. 1980.

ÉSQUILO; *As Suplicantes e Prometeu Acorrentado*. Tradução de Napoleão Lopes Filho. Petrópolis. Vozes. 1967.

ÉSQUILO; *Prometeu Acorrentado*. Tradução, prefácio e notas de J.B.Mello e Souza. Rio de Janeiro. Ediouro. S/d.

ÉSQUILO; *Os Sete Contra Tebas*. Tradução e Prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre. L & PM. 2003.

EURÍPIDES; *Medéia*. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo. Ed. Abril. 1976.

EURÍPIDES; *As Bacantes*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo. Ed. Abril. 1976.

EURÍPIDES; *As Fenícias*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre. L& PM. 2005.

FREIRE, Antônio ; *A Catarse em Aristóteles*. Braga. Publicações da Faculdade de Filosofia . 1982.

FREIRE, Antônio; *A Catarse em Aristóteles*. In: Revista Portuguesa de Filosofia. Tomo XXXIV, Fascs.2/3. Braga. 1978.

FREIRE, Antônio; *O teatro grego*. Publicações da Faculdade de Filosofia. Braga. 1985

GIL, Fernando; *Mímesis e Negação*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa. 1984.

GOLDSCHMIDT, Victor; *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Vrin. Paris. 1982.

GUERREIRO, Mario Antonio de Lacerda; *O problema da ficção na filosofia analítica*. Londrina. Editora UEL. 1999.

GUINSBURG, Jacó ; *Da Cena em Cena: Ensaios de Teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva. 2001.

HAEFLIGER, Hermina; “La Poétique d’Aristote. Une synthèse et une intégration dans la méthodologie d’Aristote”. *Kairós* 9, p.97-119. 1997.

HAVELOCK, Eric; *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas. Papirus. 1996.

HEGEL, G.W.F ; *Cursos de Estética*. Volume II. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo. EDUSP. 2000.

HOLDERLIN, Friedrich ; *Reflexões*. Rio de Janeiro. Relume-Dumará. 1994.

JAEGER, Werner W ; *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Tradução Artur M.Parreira. São Paulo. Martins Fontes. 1994.

JENNY, Laurent; “Poétique et représentation”, *Poétique* 58, p.171-95. 1984.

KLIMS, Sophie; *Le Statut du Mythe dans la Poétique d’Aristote: Les Foudements Philosophiques de la Tragédie*. Bruxelles. Éditions Ousia. 1977.

KNOLL, Victor; *Sobre a questão da mimesis*. In: *Discurso-Revista de filosofia da Universidade de São Paulo*. São Paulo.1996.

KNOX, Bernard ; *Édipo em Tebas*. Tradução de Margarida Goldsztyl. São Paulo. Editora Perspectiva. 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; *A Imitação dos Modernos: Ensaios sobre Arte e Filosofia*. Organização de Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camilo Penna. Tradução de João Camilo Penna. São Paulo. 1989.

LAGE, Celina Figueiredo; *Mimesis na República de Platão – as múltiplas faces de um conceito*. In: *Kriterion – Revista de Filosofia*.Nº102.Ed UFMG.2002.

LAGE, Celina Figueiredo; *Teoria e Crítica Literária na República de Platão*. Dissertação. Fale/UFMG. Belo Horizonte.2000.

LALLOT, Jean; “La mimesis selon Aristote et l’excellence d’Homère, em LALLOT e LE BOULLUEC(ed.), *Écritures et théorie poétiques.Lectures d’Homère,Eschyle,Platon,Aristote*. Presses École Normale Supérieure. Paris. p.15-25. 1976.

LANZA, Diego; A dramatização do mito. In: *Kriterion - Revista de Filosofia*. Nº 107. Ed.UFMG.2003.

LATERZA, Moacir ; Nietzsche e o Nascimento da Tragédia. In *Kriterion- Revista de Filosofia*. Nº 74/75 . Belo Horizonte. Ed.UFMG. 1985.

LEÃO, Emanuel Carneiro et alii; *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro. Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas.1983.88p.(Caderno de Textos,4)

LEBRUN, Gérard; Quem era Dioniso?. In *Kriterion – Revista de Filosofia*. Nº 74/75. Belo Horizonte. Ed.UFMG. 1985.

LEMONS, Maria de Lourdes Guimarães; *Sobre a Mimesis Poética nos Livros II e III do Diálogo Politéia de Platão*. Dissertação. Rio de Janeiro. 2000

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo. Ed.Perspectiva. 1996.

LIMA, Luiz Costa; *Mimesis e Modernidade – Formas das Sombras*. Rio de Janeiro. Edições Graal. 1980.

LIMA, Luiz Costa; *Mimesis: desafio do pensamento*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.2000.

MAGALHÃES, Thereza C. *Poesia e tragédia, mimesis e filosofia. Leituras da Poética de Aristóteles*. In: Mimese e Expressão. Organização de Virgínia Figueiredo e Rodrigo Duarte. Belo Horizonte.Ed.UFMG.2001.

MALHADAS, Daisi; *Tragédia grega – O mito em cena*. São Paulo. Ateliê Editorial.2003.

MANCINI, Augusto: *História da Literatura Grega*. Lisboa. Estúdios Cor. s/d.

MATOS, Maria Vitalina Leal de; *Da Mimese*. In. Brotéria, Revista de Filosofia.Braga. julho de 1977.

MENDES, João Pedro ; Filosofia e Tragédia, In. *Clássica – Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*, ano 2, nº 2. São Paulo. 1989.

NIETZSCHE, F.W : *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*; Tradução, Notas e Posfácio de Jacó Guinsburg. São Paulo. Companhia das Letras. 1996.

NIETZSCHE, F.W ; *Obras Incompletas*. In: Os Pensadores. Seleção de textos de Gérard Lebrun; Tradução e Notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo. Nova Cultural .1987.

PHILIPPE, Marie-Dominique; *Introdução à Filosofia de Aristóteles*. São Paulo. Paulus. s/d.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha; *O Herói Épico e o Herói Trágico*. In: Kriterion – Revista de Filosofia. Nº 76. Belo Horizonte. Ed.UFMG. 1986.

PINTO, Divino José e RABELO, Sebastião Augusto; *A Propósito do Texto Arte Poética de Aristóteles*. In. Estudos Goiânia- Revista da Universidade Católica de Goiás. Vol.30, nº 4. Goiânia. 2003.

PINTO, Julio C.S; O discurso jurídico-religioso em Os Persas de Ésquilo. In: CARDOSO, Zélia de Almeida. Mito, religião e sociedade (Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos). São Paulo. SBEC.1991(b), p.261-269.

PLATÃO; *Íon* , in Educação e Filosofia.Vol 5 e 6- Nºs 10 e 11. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia.1991.

PLATÃO ; *A República*. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.1993.

PLATÃO; *Sofista*. Tradução e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: Os Pensadores. São Paulo. Nova Cultural.1987.

PUENTE, Fernando R; A katharsis em Platão e Aristóteles. In: Katharsis – Reflexões de um conceito estético. Org. Virgínia Figueiredo, Rodrigo Duarte, Verlaina Freitas e Imaculada Kangussu. Belo Horizonte. Ed C/Arte.2002.

PUENTE, Fernando. R; *Os Sentidos do Tempo em Aristóteles*. São Paulo. Edições Loyola.2001.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario; *História da Filosofia*. Vol.1. São Paulo. Paulus.1990.

ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona de Sófocles a Holderlin: por uma Filosofia Trágica da Literatura*. Porto Alegre. L & PM. 2000.

ROSENFELD, Kathrin H e MARSHALL, Francisco (organizadores); *Filosofia e Literatura: O Trágico*. – Filosofia Política Série III – n.º I. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2001.

ROSS, David. W; *Aristote* . Paris. Payot.1930

- SANTORO, Fernando; *Poesia e Verdade. Interpretação do Problema do Realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro. Sette Letras. 1994.
- SAUVENET, Pierre; "Imitation e Figuration dans la Poétique d'Aristote", em SAUVAGNARGUES, Anne (texts réunis par), *Art e Philosophie*. ENS Éditions.fontenay/St.-Cloud. 1998.
- SHELLING, F.W.J ; *Filosofia da Arte*. Tradução, Introdução e Notas de Márcio Suzuki. São Paulo. EDUSP. 2001.
- SCHILLER, Friedrich ; *Teoria da Tragédia*. Introdução e Notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo. EPU. 1991.
- SÓFOCLES ; *Édipo em Colono*. Tradução e Prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre. L& PM. 2003.
- SÓFOCLES; *Antígona*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre. L & PM. 2003.
- SÓFOCLES; *Tragédias do ciclo troiano: Ajax, Electra, Filoctetes, seguidas de Os Rastejadores*. Tradução, prefácio e notas de E. Dias Palmeira. Lisboa. Livraria Sá da Costa Editora. 1973.
- SOMVILLE, Pierre; *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Vrin. Paris. 1975.
- SUASSUNA, Ariano. Iniciação à estética. Recife. Ed.Universtitária da UFPE. 1992.
- SZONDI, Peter; *Ensaio Sobre o Trágico*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2004.
- TAMINIAUX, Jacques ; *Le Théâtre des Philosophes*. Grenoble – Jérôme Millon. 1995
- TOUCHARD, Pierre-Aimé ; *Dioniso - Apologia do Teatro, seguido de O Amador de Teatro ou a Regra do Jogo*. São Paulo. Ed.Cultrix. 1978.
- VELOSO, Cláudio William; *Aristóteles Mimético*. São Paulo. Discurso Editorial. 2004.
- VELOSO, Cláudio William; *Depurando as interpretações da Kátharsis na Poética de Aristóteles*. In: Síntese-Revista de Filosofia. Vol.31.nº 99. Belo Horizonte. 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre; *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1992.

VIEGAS, Sônia M.A.; *O mito de Pandora*. In: *Kriterion – Revista de Filosofia*. Nº 79/80. Belo Horizonte. Ed UFMG. 1987/88.

VILLELA-PETIT, Maria P.; Platão e a poesia na República. In: *Kriterion – Revista de Filosofia*. Nº 107. Belo Horizonte. Ed UFMG. 2003.

ZINGANO, Marco; *Kátharsis poética em Aristóteles*. In: *Síntese Nova Fase*. Vol. 24, nº 76. Belo Horizonte. 1997.