

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Elaine Valente Ferreira**

***A katharsis* como clarificação intelectual na *Poética* de  
Aristóteles**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-graduação em Filosofia da  
PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Irley Fernandes Franco

Rio de Janeiro  
Novembro de 2008



**Elaine Valente Ferreira**

***A katharsis* como clarificação intelectual na *Poética* de  
Aristóteles**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Irley Fernandes Franco**

Orientadora  
Departamento de Filosofia – PUC-Rio

**Prof. Danilo Marcondes de Souza  
Filho**

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

**Prof. Edson Peixoto de Resende Filho**

Universidade Gama Filho

**Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade**

Coordenador Setorial do Centro de Teologia e  
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de novembro de 2008.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Elaine Valente Ferreira**

Graduou-se em Ed. Artística – Habilitação em Música na UFPa (Universidade Federal do Pará) em 1999. Kursou a Especialização (Pós-Graduação *Lato Sensu*) em Arte e Filosofia (Departamento de Filosofia da PUC-Rio) em 2003-2005.

#### Ficha Catalográfica

Ferreira, Elaine Valente

*A katharsis* como clarificação intelectual na *Poética* de Aristóteles / Elaine Valente Ferreira; orientadora: Irley Fernandes Franco. – 2008.  
88 f.; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Poética. 3. Katharsis. 4. Clarificação. 5. Cognição. 6. Tragédia. I. Franco, Irley Fernandes. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

## **Agradecimentos**

À minha orientadora Irley Fernandes Franco, pelo incentivo e por ter acreditado em mim desde o início.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicionais que sempre me deram ao longo da vida.

Aos meus irmãos Leonardo, Nancy e à minha tia Rosa Maria pelo carinho e apoio.

À amiga Patricia Cezar da Cruz, pela amizade de uma vida inteira.

A Alfredo RR de Sousa, pelo carinho, apoio e incentivo, assim como pelos valiosos conselhos que muito me ajudaram na conclusão do meu mestrado.

À amiga Maria Helena RR de Sousa, pelo carinho e amizade.

À amiga Christiani Margareth de Menezes e Silva, pelos conselhos e idéias, assim como pelo material que me forneceu.

À amiga Martha Carneiro Rezende, pelo incentivo e entusiasmo que sempre demonstrou pelos meus projetos.

Às amigas d. Odília e Maria José, pelas orações e palavras de encorajamento.

Às amigas Bete e Fabiana, pela amizade e apoio nas horas difíceis.

Aos professores Maura Iglésias e Danilo Marcondes, pelos ensinamentos.

Ao professor Edson Peixoto de Resende Filho, pela atenção.

Ao professor de grego Antonio Mattoso, por ter contribuído em minha formação.

Aos colegas do NUFA, pelo companheirismo.

Ao Departamento de Filosofia da PUC-Rio, especialmente às suas secretárias Edna Sampaio e Diná Santos, pela atenção com que sempre me atenderam.

Ao CNPq pela bolsa concedida, que me permitiu permanecer no Rio de Janeiro para a realização do mestrado.

## Resumo

Ferreira, Elaine Valente; Franco, Irley Fernandes. **A *katharsis* como clarificação intelectual na *Poética* de Aristóteles**. Rio de Janeiro, 2008, 88 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação de mestrado tem como tema de investigação a teoria da *katharsis* como clarificação intelectual na *Poética* de Aristóteles. Baseada no argumento interno da *Poética*, tal interpretação argumenta que Aristóteles não poderia ter atribuído um significado médico-terapêutico à *katharsis* em um contexto literário, afirmando que a visão de Aristóteles sobre a arte como *mimesis* exige que a *katharsis* surja da iluminação intelectual, emocional e espiritual da audiência. A *katharsis* envolve o espectador no sentido de depurar internamente a parte cognitiva que constitui a emoção; nossas emoções dependem da compreensão que temos das ações representadas e não o contrário. Destarte, a emoção deve ser objeto não de purgação ou purificação, mas de esclarecimento.

## Palavras-chave

Poética; *katharsis*; clarificação; cognição; tragédia.

## Abstract

Ferreira, Elaine Valente; Franco, Irley Fernandes. ***Katharsis as intellectual clarification in Aristotle's Poetics***. Rio de Janeiro, 2008, 88 p. MSc Dissertation – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Aristotle's intellectual clarification theory of *katharsis* in his *Poetics* is the subject of this master's degree thesis. Based on the main argument of the *Poetics*, such interpretation argues that Aristotle could not have attributed a medical-therapeutic significance to the *katharsis* in a literary context, asserting that Aristotle's vision on art as *mimesis* demands that *katharsis* arise of the intellectual, emotional and spiritual illumination of the spectator. *Katharsis* enwraps the spectator aiming a deep process of self depuration from the awareness that constitutes emotion; our emotions depend on our capability of comprehending the enacted actions and not the opposite. Thus, emotion must be the object not of purgation or purification, but of enlightenment.

## Keywords

Poetics; *katharsis*; clarification; cognition; tragedy.

## Sumário

1. Introdução	9
2. Alguns conceitos presentes na <i>Poética</i>	16
2.1. <i>Mimesis</i>	17
2.2. <i>Mythos, peripeteia e anagnorisis</i>	28
2.3. <i>Hamartia</i>	33
2.4. <i>Katharsis</i>	36
3. A <i>katharsis</i> como clarificação intelectual	42
4. As críticas à interpretação intelectualista da <i>katharsis</i>	67
5. Considerações finais	77
6. Referências bibliográficas	82



# 1

## Introdução

O termo mais controverso na teoria aristotélica da *mimesis* artística é *katharsis*, que desde meados do século XVI de nossa era segue como fonte de fascínio e tribulação para um grande número de estudiosos; conseqüentemente, a abundante literatura sobre o conceito continua a aumentar. Além disso, o modo como a *Poética* foi transmitida apresenta problemas para uma compreensão exata do propósito de Aristóteles. A obra pode ter sido uma coleção de anotações de aula, uma espécie de *summa* criada para um círculo interno de estudantes e pesquisadores já familiarizados com a exposição minuciosa do pensamento aristotélico. Segundo Eudoro de Sousa, a *Poética* trata-se “de um resumo, um apontamento escolar; que pressupõe, por conseqüência, o comentário de viva voz, porque é o término de longa meditação e de árdua investigação”.<sup>1</sup> Seja qual for a razão, contudo, encontramos lacunas importantes na *Poética*, que exigiram uma série de explicações ao longo dos séculos. Tais interpretações são, no entanto, divergentes.

Em meio às infindáveis compreensões do significado do termo *katharsis*, emergem três grandes linhas interpretativas: a da purificação moral (segundo a qual as paixões devem ser purificadas e transformadas em disposições virtuosas), a da purgação médica (que vê as emoções de piedade e medo como estados patológicos que precisam ser eliminados) e a da clarificação intelectual ou intelectualista, sendo esta última o objeto de pesquisa da presente dissertação. Para Leon Golden - principal defensor da *katharsis* como clarificação intelectual, baseando-se no argumento interno da *Poética* assim como em uma série de considerações externas - Aristóteles não poderia ter atribuído um significado médico-terapêutico à *katharsis* em um contexto literário; pretende, destarte,

---

<sup>1</sup> SOUSA, E. de. “Introdução”. In: *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 39.

demonstrar que a visão de Aristóteles sobre a arte como *mimesis* exige que a *katharsis* surja da iluminação intelectual, emocional e espiritual da audiência. Golden afirma que a representação de padrões universais da conduta humana através da ficção nos permite conceber tais padrões mais claramente, conduzindo a uma clarificação que opera em uma esfera intelectual; outrossim, Golden iguala o prazer que sentimos com a tragédia à satisfação cognitiva de quando reconhecemos algo que está sendo representado.

Segundo Golden, a estética de Aristóteles adota aspectos essenciais da teoria platônica da *mimesis*, mas ao mesmo tempo afasta-se radicalmente da visão de Platão sobre a arte. O caráter dramático dos diálogos platônicos; a rica linguagem metafórica na qual se desenvolvem; o uso significativo do mito por Platão em pontos críticos do seu argumento; e, acima de tudo, sua visão do papel poderoso da *mimesis* ao se aproximar da verdadeira realidade, foram uma herança importante para Aristóteles. Contra estas circunstâncias ele construiu uma teoria inovadora, que exerceu uma influência mais forte na história da estética do que os argumentos de seu mentor. Muito embora tenha adotado a visão de Platão sobre o poder da *mimesis* para iluminar a realidade suprema, Aristóteles expandiu o papel da arte muito além dos limites permitidos pela visão moral de Platão, visto que este relegou a atividade estética à força controladora de critérios extra-estéticos.

O conflito ambivalente de Platão com a *mimesis* é, segundo Golden, o principal ponto de partida de Aristóteles para desenvolver suas teorias estéticas. Assim, também central para uma compreensão da teoria de Aristóteles sobre a arte deve ser uma percepção clara sobre a natureza da *mimesis*, sua capacidade para expressar a verdade universal, e sua íntima conexão com a doutrina da *katharsis*. Como prelúdio à apreciação das inovações de Aristóteles à teoria da *mimesis*, precisamos, então, compreender a visão de Platão sobre ela. Em Platão encontramos duas abordagens aparentemente contraditórias da *mimesis*: uma antagônica e contraditória por causa da separação ontológica da *mimesis* da verdadeira realidade; a outra, afirmativa por causa da capacidade de ao menos algumas formas de *mimesis* de nos guiar dentro dos limites da realidade verdadeira. A distinção substancial entre ambos reside no pessimismo platônico em relação ao espectador comum, que tenderia a confundir a *mimesis* com a realidade, encarando as situações extremas retratadas no palco como se fossem condutas passíveis de adoção na vida cotidiana. Aristóteles, por seu turno, acredita

que as pessoas têm capacidade de distinguir entre a vida real e a representação; assim sendo, nega que os indivíduos ingenuamente igualarão suas reações emocionais à representação e, outrossim, que ficarão habituados, como Platão temia, à tibieza emocional que o drama descreve e evoca. Essas perspectivas contrastantes implicam atitudes sobremaneira diferentes no que se refere às relações entre a sociedade e as artes: por um lado, o legislador platônico exerceria um controle estrito sobre o conteúdo da literatura e baniria Homero e os poetas do Estado ideal, considerando tais formas de entretenimento como demasiado dissolventes, não somente para os emocionalmente imaturos, mas até mesmo para os guardiães; por outro lado, o legislador aristotélico não exerceria grande controle sobre o conteúdo dessas artes, mas protegeria os jovens de seus efeitos. Aristóteles encara os jovens da mesma maneira que Platão encarava o povo de um modo geral: como indivíduos imaturos e suscetíveis; é possível que Aristóteles houvesse endossado a crítica de Platão ao drama, caso este fosse destinado apenas aos jovens. Não obstante, Aristóteles não apenas rejeita o controle estatal sobre a poesia para adultos, mas também valoriza o aprimoramento emocional e intelectual que elas podem aportar. Aristóteles confia no julgamento maduro e consciencioso dos espectadores educados, capazes de distinguir a boa da má arte, atribuindo-lhe os respectivos méritos. Todavia, no que tange aos jovens, carentes da experiência de vida necessária, pode levá-los a confundir representação e realidade.

Para Aristóteles, há somente duas áreas muito específicas onde critérios extra-estéticos podem ser legitimamente aplicados ao julgamento da arte: a educação dos jovens e a terapia para a doença mental, ambos explicados na *Política*. Quando Aristóteles discute a arte em si, no entanto, como faz na *Poética*, ele faz uso somente daqueles princípios relacionados à natureza essencial da *mimesis* em si mesma. A natureza essencial da *mimesis* faz à arte as seguintes exigências: que ela estabeleça uma base estrutural para o desenrolar do *mythos*, governado pela necessidade e verossimilhança, visto que representa o início, o meio e o fim de uma importante ação humana; e que esta estrutura sirva às necessidades da finalidade essencial da arte na experiência humana, sendo esta finalidade claramente compreendida como o ato de iluminação e universalização que surge de uma obra de arte bem elaborada.

Segundo Golden, um genuíno entendimento da teoria de Aristóteles exige uma rejeição firme e final das interpretações da *katharsis* avessas à natureza essencial da *mimesis*, visto que esta natureza é explicitamente definida por Aristóteles. As teorias médica e moral da *katharsis* incidem nesta categoria, visto que elas impõem ao processo artístico objetivos terapêuticos e éticos que estão em conflito com o argumento da *Poética*. Golden argumenta que a arte não é nem terapia psicológica para os mentalmente doentes, nem tampouco um sermão direcionado a impor uma disciplina ética e moral para a audiência. Ao contrário, sua teoria estética explica nossa atração para a tragédia e para a comédia baseada em um impulso profundo, que surge da nossa própria natureza como seres humanos, para alcançar o *insight* intelectual através do processo de aprendizado e inferência que representam o prazer essencial e propósito da *mimesis* artística. A *mimesis* teria participação na origem de todo conhecimento, sendo condição necessária para que a capacidade de conhecer se atualize.

No capítulo IV da *Poética*, Aristóteles fala da natureza da *mimesis* e os motivos do seu valor e importância para os seres humanos. As principais questões são levantadas por Aristóteles em 1448b4-17: os seres humanos são os mais miméticos de todas as coisas vivas, e esta qualidade mimética é que é responsável pelas suas primeiras experiências de aprendizado. Aristóteles observa que estas experiências de aprendizado através da *mimesis* continuam ao longo da nossa vida e são responsáveis pelo prazer que sentimos ao ver representações artísticas de objetos que na vida real nos causam repugnância. Segundo Golden, Aristóteles identifica o prazer associado às representações miméticas com o prazer de aprender; sendo a *mimesis* algo natural ao homem, juntamente com sua propensão ao saber, como nos diz no primeiro livro da *Metafísica*. Há prazer na contemplação da coisa representada e esse prazer provém do reconhecimento do que esse objeto manifesta, seja ele agradável ou não, isso porque visualizar imagens e reconhecê-las requer a abstração de sua forma, requer um movimento do particular ao universal, o que implica raciocínio e aprendizagem, sendo que o prazer em aprender é inerente a todos os homens e não somente aos filósofos. De maneira semelhante à *Poética*, Aristóteles expõe a mesma idéia na *Retórica* I 1371a31-1371b15:

O aprender e o admirar são geralmente agradáveis; pois no admirar está contido o desejo de aprender, de sorte que o admirável é desejável, e no aprender se alcança o que é segundo a natureza. Contam-se ainda entre as coisas agradáveis fazer o bem e recebê-lo; pois receber um benefício é alcançar o que se deseja, e fazer o bem é possuir e ser superior: dois fins a que todos aspiram. E, porque é agradável fazer o bem, é também agradável ao homem corrigir o seu próximo e completar o que está nele incompleto. E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objeto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa.

Todas as formas individuais de arte irão usar técnicas específicas e métodos para alcançar o propósito da *mimesis*. Todas as formas de *mimesis*, no entanto, naquilo que elas pertencem à categoria geral da *mimesis* são essencialmente experiências de aprendizado cujo clímax ou objetivo é um *insight* ou inferência da representação artística individual para uma verdade universal. Este é o importante papel que Aristóteles vê para a arte na vida humana, o papel de aprofundar nosso entendimento sobre os aspectos da existência humana que são representados na *mimesis* artística. Na passagem supracitada, Aristóteles mostra sua visão do caráter e do objetivo intelectuais da *mimesis*.

Aristóteles afirma no capítulo XIV da *Poética* que não devemos esperar todos os prazeres da tragédia, mas tão somente aquele que lhe é próprio. No entanto, segundo a tese de Golden, o prazer da poesia em geral consiste em aprender (isto é, do processo que vai do particular ao universal) e assim a satisfação que haurimos da tragédia precisa também consistir de aprendizado. Assim sendo, nos capítulos XIV e XVI da *Poética* a tragédia diz respeito ao prazer que é obtido da piedade e do medo. Visto que a tragédia é poesia e, logo, *mimesis*, precisa envolver aprendizado, e considerando que a tragédia é especificamente associada à piedade e ao medo, fica claro que a tragédia precisa engendrar aprendizado sobre essas emoções. Assim, a tragédia precisa implicar um processo didático que consiste de um movimento do particular ao universal com relação às situações que envolvem piedade e medo e conduzir ao *insight* de clarificação ou inferência o qual Golden associa ao processo cognitivo. Este é, assim, o objetivo ou o fim da tragédia como é definido por Aristóteles no argumento da *Poética* além da definição formal de tragédia.

Na *Poética* XIV 1453b10-13, Aristóteles afirma: “o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções”. Aqui, segundo Golden, o filósofo está afirmando que o prazer associado à tragédia é originado da piedade e do medo provocados pela *mimesis*, chamando atenção para o fato de Aristóteles não dizer que o prazer da tragédia surge da remoção da piedade e do medo, mas que surge da piedade e do medo provocados pela *mimesis*. Nenhum conceito de purgação ou purificação é especificado ou envolvido; antes, uma indicação é dada de que o prazer trágico surge do processo da representação artística da piedade e do medo. Assim sendo, a natureza artística da representação ou da *mimesis* foi claramente afirmada por Aristóteles na *Poética* 1448b4-17:

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, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as 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 [μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι] sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, “este é tal”.

O prazer que Aristóteles atribui a toda *mimesis* é o prazer que Golden traduz por “aprendizado e inferência (ou dedução)” (μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι). Todas as formas de *mimesis*, incluindo a epopéia e a tragédia, precisam expressar este prazer essencial da imitação. Aristóteles afirma que o prazer intelectual essencial surge da piedade e do medo, e compreendemos que os *insights* proporcionados pela tragédia são direcionados às dimensões de piedade e medo da existência humana. Aristóteles atribuiu o mesmo prazer à epopéia e à tragédia que, por ser esta última mais sucinta, é mais eficiente em alcançar o prazer do que a epopéia. O objetivo essencial, tanto da epopéia quanto da tragédia é, segundo Golden, uma experiência intelectual de aprendizado prazerosa alcançada através da *mimesis* da piedade e do medo.

Vejamos agora o que cada capítulo abordará. No primeiro capítulo introduziremos em linhas gerais alguns conceitos presentes na *Poética* (*mimesis*,

*mythos*, *hamartia*, *anagnorisis*, *peripeteia*); em seguida, esboçaremos um histórico da variedade de aplicações e significações do termo *katharsis* e de seu grupo vocabular (*kathairo*, *katharos* etc.) nos autores anteriores e contemporâneos a Aristóteles, assim como as principais linhas interpretativas da *katharsis* na *Poética*. Este estudo não pretende ser exaustivo, mas tentará traçar um histórico do conceito para evidenciar as dificuldades de sua interpretação; para tanto, utilizaremos o artigo *A Katharsis em Platão e Aristóteles*, de Fernando Rey Puento, o livro *Aristóteles Mimético*, de Cláudio William Veloso, o artigo *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, de Leon Golden, as introduções à *Poética* de Eudoro de Sousa e de Valentín García Yebra, dentre outros.

No segundo capítulo, trataremos da tese intelectualista da *katharsis* defendida por Leon Golden, onde abordaremos suas críticas às interpretações da purificação moral e da purgação médica, os conceitos de *mimesis* e *katharsis* em Platão e sua influência sobre Aristóteles. Para isso, usaremos o supracitado artigo de Leon Golden; o artigo *Tragedy and Self-sufficiency - Plato and Aristotle on Fear and Pity*, de Martha Nussbaum; e o livro *The Fragility of Goodness*, da mesma autora, que sugeriu caminhos para expandir e modificar esta interpretação, defendendo a *katharsis* como “clarificação”, mas uma clarificação que não depende exclusivamente do intelecto, mas que pode ser causada igualmente pela emoção. Ambas as visões serão necessárias para a perfeita compreensão da teoria.

No terceiro e último capítulo, trataremos das críticas à tese intelectualista da *katharsis*, onde utilizaremos o artigo *A Interpretação Intelectualista da Catarse - Uma Discussão Crítica*, de Maria del Carmen Trueba Atienza, e também o artigo *Katharsis*, de Jonathan Lear. Ambos concordam que o prazer da tragédia não seria um prazer cognitivo, e sim, mimético, que derivaria do reconhecimento do objeto representado pelo artista e do prazer que nos provoca.

Além da *Poética* e das obras supracitadas, usaremos, sempre que necessário, as seguintes obras de Aristóteles: *Política*, *Retórica*, *Ética a Nicômaco*, *Metafísica*, *História dos Animais* e *De Anima*.

Usaremos também, obras de autores clássicos, em especial Platão, cujas considerações sobre a *mimesis* e a *katharsis* são importantes para compreendermos as teorias de Aristóteles. A obra analisada será o *Sofista*, bem como outras que se fizerem necessárias.

## 2

**Alguns conceitos presentes na *Poética***

O *corpus aristotelicum* é tradicionalmente dividido em “exotérico” e “esotérico” ou “acroamático” (do grego ακροάομαι, ouvir, escutar). Cícero menciona os dois gêneros de escritos aristotélicos: um, exotérico, de caráter popular, de estilo simples, leitura fácil, destinado ao público; outro, esotérico ou acroamático, de maior rigor científico, dedicado a um público mais restrito, provavelmente os próprios alunos do Liceu.<sup>1</sup> O fato de se chamarem acroamáticos, parece indicar que tais escritos não se destinavam a andar pelas mãos dos leitores, mas a serem ouvidos e, provavelmente, serviam de guia ao próprio Aristóteles em suas aulas, durante as quais ele explicaria e aprofundaria o conteúdo contido nas anotações do livro. Outra explicação estaria no fato de os livros de Aristóteles, após a sua morte, terem parado em mãos erradas; a lenda da ‘cave de Scépis’, por exemplo, é uma das hipóteses sobre o destino dos livros aristotélicos que compõem o *corpus*: Neleu, discípulo de Aristóteles e de Teofrasto, que teria herdado todos os livros que haviam pertencido aos seus mestres, levou os escritos para Scépis, na Ásia Menor, e confiou-os a seus familiares que ignoraram o valor daquilo que tinham em mãos. Mas a razão pode ter sido outra: os familiares de Neleu eram vassallos dos reis de Pérgamo que cobiçavam os livros para a sua biblioteca, rival da de Alexandria. Para escapar de terem de entregar as obras, os familiares de Neleu enterraram-nas debaixo da terra. Cerca de cento e setenta anos depois, os livros de Aristóteles e de Teofrasto, já muito danificados, foram comprados por Apélicon e entregues aos descendentes de Neleu por elevado preço. Mas, ao transcrever os textos, Apélicon preencheu as lacunas e emendou as corruptelas incorretamente.<sup>2</sup> Segundo Eudoro de Sousa,

---

<sup>1</sup> CICERO. *De Finibus* V, 5, 12 apud António Freire. *A Catarse em Aristóteles*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1982, p. 15.

<sup>2</sup> SOUSA, E. de. “Introdução”. In: *Poética*. p. 20-21.



A “cave de Scépis” é a razão lendária, que desoculta uma verdade histórica: os escritos acroamáticos eram sùmulas de uma doutrinação viva, oralmente transmitida de mestre a discípulos. Cada um deles supõe, por conseguinte, a totalidade de um sistema filosófico e a minuciosidade da investigação erudita que caracteriza os doze anos derradeiros do magistério de Aristóteles em Atenas.<sup>3</sup>

A *Poética* está inclusa no grupo dos escritos esotéricos ou acroamáticos e está entre os que apresentam em maior grau o caráter fragmentário, com acréscimos, lacunas e várias passagens mutiladas. Tais lacunas exigiram uma série de explicações e interpretações e, ao longo dos séculos, foram escritos inúmeros livros, artigos, comentários, na tentativa de alcançar uma exegese satisfatória de muitos dos passos desta obra fundamental, a qual toda a teoria literária se volta.

A seguir, procederemos com uma breve exposição de algumas das noções trabalhadas na *Poética* (*mimesis*, *mythos*, *anagnorisis*, *peripeteia*, *hamartia* e *katharsis*), de maneira a termos uma visão geral da teoria estética de Aristóteles.

## 2.1. *Mimesis*

Na *Poética* I 1447a13-16, após breve parágrafo introdutório, Aristóteles introduz a noção de μίμησις:

A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

No entanto, Aristóteles não nos oferece nenhuma definição de *mimesis* na *Poética*, nem tampouco em qualquer outra de suas obras. Embora a palavra *mimesis* seja normalmente traduzida como “imitação”, alguns tradutores optam pelo termo “representação” e, em determinados casos, mantêm o vocábulo original grego. A tradução de *mimesis* por imitação é considerada por tradutores, como Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, uma tradução imprecisa, visto que remeteria à idéia de imitação, de cópia. Segundo Dupont-Roc e Lallot, a palavra

---

<sup>3</sup> Ibid., p. 32.

representação guarda em si o aspecto de criatividade do poeta, enquanto que a palavra imitação indicaria tão somente a identidade com o que foi tomado como modelo do real, sem indicar o aspecto de criação envolvido.<sup>4</sup>

Para Paul Woodruff, o termo representação, pelo seu vasto uso na filosofia moderna, apresenta tantas dificuldades quanto o termo imitação:

O conceito de representação apresenta o mesmo grau de complexidade para a filosofia moderna que a noção de *mimesis* para o pensamento clássico, e ao optarmos por tal tradução não obteremos vantagem alguma em termos de clareza conceitual.<sup>5</sup>

Por outro lado, tradutores como Stephen Halliwell optam por manter a palavra original grega, argumentando que somente ela abarca toda a variedade de sentidos que a palavra possui.

Segundo Jonathan Barnes, com o intuito de solucionar a falta de uma definição por parte de Aristóteles, vários comentadores afirmam que tal lacuna deve-se ao fato da palavra *mimesis* ser de uso corrente na Academia de Platão, sendo o termo, portanto, compreendido pelos ouvintes da época.<sup>6</sup>

Assim, não obstante a ausência de uma definição como vimos acima, a *mimesis* surge na *Poética* como um processo que envolve o uso de diferentes formas de arte através de diferentes meios de representação, diferentes níveis de comportamento moral e ético como objetos da representação artística, assim como diferentes modos de comunicar a representação para uma audiência. Por conseguinte, algumas artes usam palavras, ritmo e harmonia; outras, cores e formas; algumas artes requerem palco e atores para a apresentação e outras somente um narrador; e algumas representam personagens e ações nobres, outras, vis.<sup>7</sup> Em 1448b4-8, Aristóteles afirma que “o imitar é congênito no homem” e complementa que “nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções”. Todas as formas de *mimesis* possuem uma origem comum no desejo de conhecer do homem, um

<sup>4</sup> DUPONT-ROC, R. e LALLOT, J., *Aristote: La Poétique*. Paris, Seuil, 1980, p. 20.

<sup>5</sup> WOODRUFF, P. *apud* VELLOSO, C.W., *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004, p. 189.

<sup>6</sup> BARNES, J., “Rhetoric and Poetics”. In: *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 273.

<sup>7</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Poética* I, 1447a13-26. Trad. Eudoro de Souza. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, Portugal, 2003.

modo comum de satisfazer este desejo através da percepção dos princípios universais inerentes nos aspectos particulares de cada obra de arte. Elas fornecem um prazer universal: o prazer intelectual que consiste em aprendizado e inferência (μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι), que é, segundo o filósofo, o maior prazer humano.<sup>8</sup> Na primeira sentença da *Metafísica* A 980a21, Aristóteles afirma que “todos os homens, por natureza, tendem ao saber”: os seres humanos compartilham com os animais a capacidade da sensação, mas somente alguns deles possuem a faculdade da memória, o que permite o armazenamento da experiência e, assim, fornece a base para a aprendizagem. Em *De Anima*, Aristóteles nos diz que as faculdades que nos capacitam a conhecer são a percepção (αἴσθησις), a memória (μνήμη) e a experiência (ἐμπειρία). A percepção subsiste em todos os animais, enquanto que a memória e a experiência são exclusividade dos seres humanos.<sup>9</sup> Somente os seres humanos possuem a aptidão para as mais altas formas de atividades intelectuais: a arte e o raciocínio (τήχνη καὶ λογισμοίς). A *techne* (τήχνη) é diferente da experiência, pois ela refere-se aos universais e a experiência aos particulares:

Ora, enquanto os outros animais vivem com imagens sensíveis e com recordações, e pouco participam da experiência, o gênero humano também vive da arte e de raciocínios. Nos homens, a experiência deriva da memória. De fato, muitas recordações do mesmo objeto chegam a constituir uma experiência única. A experiência parece um pouco semelhante à ciência e à arte. Com efeito, os homens adquirem ciência e arte por meio da experiência. A experiência, como diz Polo, produz a arte, enquanto a inexperiência produz o puro acaso. A arte se produz quando, de muitas observações da experiência, forma-se um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes.<sup>10</sup>

A *techne* visa a causa, que deve ser entendida aqui como a base de algo, e não no sentido moderno de um evento antecedente que produz um efeito; já a experiência visa os fatos.

Originalmente, a palavra *techne* significava trabalhar a madeira, indicando a “técnica”, a “arte” do artesão ou de qualquer outro artífice. Mais tarde, em Homero, passou a se relacionar às atividades que exigem o conhecimento de

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.* I, 1448b15-16.

<sup>9</sup> Cf. *Id.* *De Anima* 413b1-4. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. Editora 34. São Paulo, Brasil, 2006.

<sup>10</sup> Cf. *Id.*, *Metafísica* A 1, 980b26-981a6. Trad. Giovanni Reale. Trad. para o português de Marcelo Perine. Ed. Loyola. São Paulo, Brasil, 2002.

certos princípios racionais, como aqueles que possui o navegador para o navegar; passando, depois, a significar a habilidade do cantor e do adivinho. A *techne* se ocupa dos entes contingentes e daquilo que pode ser produzido pelo homem. O que é gerado por si é do âmbito da *physis* (φύσις) e dos seres naturais que têm o princípio de movimento e mudança em si mesmos, diferentemente da *techne* cujo princípio de movimento e mudança está naquele que produz, no artífice e não em seu produto.<sup>11</sup> Na *Física*, Aristóteles afirma que a *physis* é a força criativa e produtiva presente no mundo e nos seres vivos, onde a sua relação com a *techne* é uma relação de *mimesis*.<sup>12</sup> No entanto, a *techne* não é uma mera cópia da natureza, mas o homem, através de seu intelecto e agindo de forma semelhante à força produtiva e criadora da *physis*, cria artefatos, obras de arte, música, poesia, etc. Através da *mimesis* a *techne* torna possível o que a *physis* não foi capaz de realizar. No caso do bem estar físico do ser humano, por exemplo, a *physis* procura manter o indivíduo são, mas quando isso não é possível, a medicina (um exemplo de *techne*) intervém para conseguir o mesmo objetivo almejado pela *physis*: a saúde.<sup>13</sup>

Na época de Aristóteles, a *techne* significava dar forma a uma matéria; era a capacidade humana de fazer algo de forma racional; e era devido à *techne* que a produção de algo tornava-se possível, sendo a *techne*, nesse sentido, sinônimo de *poiesis*, pois a produção de algo pressupõe essa capacidade intelectual que é a *techne* e esta por sua vez, implica no resultado dessa produção.<sup>14</sup> A *poiesis* deriva do termo *poiein* (ποιῆν) que significa fazer, fabricar, construir, referindo-se, portanto ao fazer humano, isto é, à produção concreta. O termo é usado tanto para a fabricação de obras manuais (uma casa, móveis, navios, etc.), quanto para obras de arte (escultura, pintura, poemas, etc.). A palavra *poietike* (ποιητική) pode referir-se à composição poética e também ao estudo dos resultados desta arte, e o termo *poiesis* indica tanto o processo de composição, como também o produto propriamente dito.<sup>15</sup> Na *Poética*, a produção (ποίησις) está ligada à *techne*, visto que, para existir depende de uma fonte externa: o artesão. É através do artesão que algo que não existe na *physis* passa a existir. Em seu tratado, Aristóteles

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*, Λ 3, 1070a7-9.

<sup>12</sup> Cf. Aristóteles. *Física* 194a21-22. Translated by P. H. Wicksteed and F. M. Cornford. Harvard University Press Loeb Classical Library”, no. 228. Cambridge, Massachusetts, USA, 1980.

<sup>13</sup> Cf. *Ibid.*, II, 199a21-23.

<sup>14</sup> RANDALL, J. H., *Aristotle*. New York: Columbia University Press, 1960, p. 274-277.

<sup>15</sup> YEBRA, V. G., *Aristóteles Poética*. Madrid: Gredos, 1974, nota 6, p. 244.

relaciona a *techne* e a *poiesis* à *mimesis*, sendo que ambas aparecem no início da obra:

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.<sup>16</sup>

Segundo Golden, a *techne* para Aristóteles é um corpo de conhecimento capaz de produzir julgamentos universalmente aplicáveis, sendo desta forma significativamente superior à mera experiência que diz respeito aos particulares. E isto sucede porque aqueles que dominam uma arte possuem um entendimento das causas dos acontecimentos, enquanto aqueles que agem meramente a partir da experiência conhecem somente o acontecimento, mas não a causa. A *mimesis* poética precisa almejar o conhecimento que surge do entendimento das causas universais das ações humanas - quer seja trágico ou cômico - que a poesia representa para nós. A poesia é uma arte que revela causas universais da ação humana e assim provoca em nós um prazer intelectual. O êxito fundamental da *mimesis* cômica e trágica, bem como de todas as *mimesis* em geral, deve ser julgado pela eficácia em criar experiência de aprendizagem.

Na *Poética* XIV 1453b10-14, Aristóteles argumenta não ser necessário “extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio”, pois “o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação”. O prazer provocado pela *mimesis* é, segundo Golden, o prazer intelectual. Esta ênfase no prazer intelectual da *mimesis* é também encontrado na *Retórica* 1371b4-10:

E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objeto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa.

Compreender a estética de Aristóteles é identificar esta ênfase ambígua no prazer intelectual precípua e propósito último da representação artística – o prazer

---

<sup>16</sup> Cf. Id., *Poética* I, 1447a.

em aprender e inferir, o qual é evocado pela estrutura mimética das obras de arte. A tragédia, assim como todas as formas de *mimesis* artística, não nos dão prazer por causa do assunto que representam, mas por causa de sua natureza como *mimesis*. Aristóteles reforça este ponto na *Poética* IX 1451b5-10, onde diz:

Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do 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 a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.

Para Aristóteles, a *mimesis* é a representação da ação humana dentro de uma estrutura que permita nos mover do particular ao universal e, assim, alcançar uma compreensão mais profunda da natureza e do significado da ação humana. Assim, o critério estabelecido por Aristóteles para cada um dos componentes da *mimesis* está diretamente relacionado à fruição do prazer intelectual, que é a finalidade de toda *mimesis*. Na *Poética* V 1449b24-28, em sua definição de tragédia, Aristóteles identifica os importantes aspectos da *mimesis*:

É pois a tragédia imitação [*mimesis*] 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 [*katharsis*] dessas emoções.

O princípio de que toda poesia é uma forma de *mimesis*, é um princípio central para o argumento da *Poética*. Como vimos anteriormente, Aristóteles afirma em 1447a13-16 que a epopéia, a tragédia, a poesia ditirâmbica, bem como a aulética e a citarística, diferenciam-se entre si pelos meios, pelos objetos e pelos modos de como a *mimesis* se dá. Mais adiante em 1447b24-26, o filósofo afirma que “poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia”. Aristóteles também faz distinção entre o modo como se efetua a *mimesis*, distinguindo a forma narrativa usada na obra épica de Homero e a forma dramática, que envolve a representação de personagens por atores, o qual é o

modo de apresentação da tragédia e da comédia.<sup>17</sup> A seguir, em 1448a23-26, Aristóteles faz comparações entre os gêneros através do objeto e do modo de *mimesis* quando diz:

Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente.

Segundo Aristóteles, a *mimesis* tem suas raízes na própria natureza humana, pois os seres humanos diferenciam-se essencialmente dos outros animais por serem os mais imitativas de todas as criaturas, adquirindo o primeiro aprendizado através da *mimesis*, sendo que todo homem sente prazer através da mesma. O ato de aprender não é aprazível somente aos filósofos, mas a todos os seres humanos, até mesmo àqueles mais limitados. Assim, o prazer essencial da *mimesis* deve residir no processo de clarificação intelectual de aprendizado e inferência. Visto que tanto a *mimesis* trágica como a *mimesis* cômica precisam evocar tal prazer intelectual, devem alcançar a clareza persuasiva, ou seja, precisam representar uma ação una e completa, consistindo em início, meio e fim, ligado por uma causa verossimilhante e necessária.

Na *Política*, ao falar do papel da música na educação dos jovens, Aristóteles acata a visão de Platão com respeito ao impacto moral da *mimesis*, mas nega que esta seja sua mais importante função. Para o estagirita, o papel didático da *mimesis* serve a um propósito secundário: na *Poética*, onde Aristóteles discute a natureza essencial da *mimesis*, ele não a trata como um instrumento para fortalecer nossa virtude ou nos atrair para o vício, nem coloca a *mimesis* artística em posição antagônica com a realidade; antes, a *mimesis* é um processo filosófico que conduz à apreensão dos universais e, assim, é uma estratégia poderosa que nos permite aprender e inferir, sendo este o prazer humano originado desta atividade intelectual.

Em Platão, o termo *mimesis* aparece em vários sentidos ao longo dos diálogos. É mister salientar, portanto, que a noção de Platão sobre a *mimesis* é muito mais abrangente e complexa do que é normalmente mostrada como, por exemplo, no livro X da *República*. A seguir, mostraremos algumas passagens em que a palavra *mimesis* surge na obra platônica.

---

<sup>17</sup>Cf. Ibid., III, 1448a20-24.

No *Político* 293e, Platão afirma que há uma constituição que é verdadeiramente governada pela ciência e pela justiça e que todas as outras são imitações desta. Constituições bem governadas seriam “apenas cópias dos melhores traços desta constituição correta e, em caso contrário, por copiar-lhe os seus piores traços”. Em 297c, Platão afirma novamente que há somente uma constituição verdadeira e que todas as outras são melhores ou piores imitações. Em 300c é afirmado que as leis escritas por homens sábios são imitações da verdade, e em 300e afirma-se que se os homens tentarem imitar a verdade sem conhecimento, então eles imitarão mal, mas se eles imitam com conhecimento, então eles transcendem a imitação e chegam à verdade. Aqui, vemos que há uma constituição modelo onde todas as constituições existentes são mais ou menos cópias imperfeitas. A imitação aproximada do modelo resulta na realização de constituições bem governadas.

No *Timeu* 49a, temos uma descrição do universo que consiste de um modelo que é inteligível e imutável e uma cópia deste modelo que é visível e sujeito à mudança. A questão é levantada novamente em 50c, onde as formas de coisas mutáveis são descritas como cópias da substância eterna. Em 28b-29d, o universo visível é visto como uma cópia de um universo eterno, sendo nosso conhecimento da realidade última limitado pelas condições da existência humana. Aqui vemos que, embora a apreensão da realidade última seja nosso objetivo, as limitações da existência humana freqüentemente nos forçam a lidar com imitações desta realidade. O método apropriado para lidar com essas imitações pode nos conduzir em direção a uma compreensão da realidade última. Em 28a-b, é afirmado que quando o artista ao trabalhar em sua obra tem como modelo o inteligível e o imutável, a cópia resultante é bela, mas quando o artista tem como modelo aquilo que é mutável, sujeito ao nascimento, não produzirá nada de belo. Assim, no *Timeu*, todo o mundo sensível mutável em que vivemos é uma cópia do mundo inteligível, imutável, que pode ser apreendido somente através da razão.

No *Crátilo* 423c-424b, os nomes são imitações da natureza essencial das coisas e em 426c-427d as letras possuem a capacidade de representar as qualidades reais das coisas das quais elas são nomes. Platão justifica este fenômeno indicando que letras individuais são semelhantes às qualidades das coisas em si, sendo, portanto, imagens apropriadas das mesmas. Em 431c-d, Platão afirma que a diferença entre um nome bom e outro ruim é que o bom



nome, ao revelar a essência da coisa nomeada, é uma boa imagem desta, ao passo que um nome ruim é uma imagem ruim desta. Visto que um nome é uma imitação da coisa nomeada, é claro que um bom nome, ao conter as letras apropriadas, está apto a revelar a natureza essencial da coisa em si. Esta questão é levantada novamente nas *Leis* II 668a-b, onde o objetivo da imitação é ser semelhante ao original e não ser agradável, como muitos poderiam crer. A imitação, em virtude da semelhança com o seu modelo, permite-nos aprender através dela sobre o objeto em si. No livro VII 798d-e, é dito que o ritmo e a música são imitações do caráter de um homem bom ou mau, e assim nos oferecem uma oportunidade de compreender tal caráter. Nas *Leis* VII 816b-817e, a aprovação é dada para a participação de cidadãos somente na *mimesis* que obriga à disciplina moral. Este trabalho, no entanto, admite a presença na *mimesis* cômica da fealdade física e intelectual, mas somente para um propósito estritamente moralista e didático: a necessidade de aprender a natureza nobre através da natureza oposta, o ridículo. Contudo, a nenhum cidadão será permitido participar da *mimesis* cômica, com receio de que ele se torne como aquilo que imita. A representação da comédia será incumbida a homens inferiores, escravos e estrangeiros. Além disso, Platão despreza a tragédia tradicional, assim como confere aos legisladores do Estado o título de autores da mais verdadeira de todas as tragédias, que é a *mimesis* da mais nobre e melhor vida para o cidadão da *polis*.

No *Sofista* 267b, Platão chama atenção para o fato de alguns imitadores conhecerem aquilo que imitam, enquanto que outros não. As imitações realizadas por imitadores que conhecem os seus objetos estarão aptas a iluminar a realidade das quais elas são imitações. Visto que as boas imitações podem esclarecer a natureza da realidade em si, Platão as utiliza ao longo de sua obra como um meio para ensinar sobre a realidade; em 218e e 221b-c, o Estrangeiro usa a imagem da pesca para esclarecer a natureza essencial do sofista; no *Banquete* 215a, Alcibiades usa as figuras dos sátiros para esclarecer a natureza de Sócrates; no *Teeteto* 150a, a imagem da parteira é usada para iluminar o método de Sócrates como professor e filósofo.

No *Crítias* 107b-d, Platão afirma que ao discutirmos sobre coisas divinas precisamos fazer uso de imitações e representações, visto que não possuímos o conhecimento científico delas. No intuito de expressar seus pensamentos mais profundos, em diversas passagens Platão recorre aos mitos. Os mitos são

representações de uma verdade que não pode ser demonstrada cientificamente. Aristóteles observa na *Poética* 1447b5 que os diálogos platônicos são uma forma de *mimesis*. Seria, assim, a *mimesis* de Platão um bom exemplo de *mimesis* elaborada com conhecimento e que, ao possuir uma semelhança com o seu modelo, pode nos ajudar a compreender e aprender sobre a realidade em si; nestes diálogos, podemos observar que a ação e o caráter são representados de uma maneira análoga ao drama, assim como as inúmeras metáforas, imagens e mitos, todos instrumentos para comunicar o pensamento platônico.

Na *República* III 392d-393b, Platão diferencia a *mimesis* da narrativa e exemplifica citando o início da *Iliada*, onde o próprio poeta finge ser o personagem e “tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião”. Algumas linhas depois, o filósofo indaga: “tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos?”. No *Sofista* 267a, tal ato de reproduzir os gestos e a voz de outrem é definido como mímica (*mimesis*), um simulacro, isto é, a mera ‘sombra’ reflexiva de um modelo original. Na *República* VII 514a-517e, é feita uma analogia entre experiências sensíveis dos homens que vivem em uma caverna, e a experiência intelectual daqueles que fazem a transição da opinião para o conhecimento. Platão mostra que a passagem da opinião para o conhecimento é muito difícil e que pode ser realizada somente quando os estágios onde os vários níveis da imitação da realidade foram percorridos antes da realidade em si ser contemplada. O objetivo principal da *mimesis* é o de fornecer os passos preliminares necessários no processo intelectual que conduz à apreensão da realidade em si. Para Platão, há que ter cuidado em não confundir a realidade com a *mimesis*, e desta maneira talvez possamos explicar o julgamento negativo do filósofo sobre a imitação e os imitadores como um alerta para não cometer este grave erro. Na *República* X 597a-598e, afirma estar a *mimesis* “três pontos afastada da realidade”. O filósofo nos leva a considerar três modos possíveis da existência de uma cama: primeiro, a “idéia” de cama, isto é, a cama real confeccionada por Deus; segundo, a cama como mobília, confeccionada pelo marceneiro; e, finalmente, a cama como modelo para uma pintura. Para Platão, o marceneiro não poderia ter feito a cama se uma idéia preexistente da mesma já não existisse. Logo, o produto do trabalho do marceneiro deve ser considerado menos real do que a idéia original que fez a confecção possível; mais distante

ainda da idéia original está o pintor, visto que realiza uma imitação da imitação, sendo, portanto, considerado “um imitador daquilo que os outros são artífices”.

Na *República X* 603c-605c, Platão afirma ser a *mimesis* corruptora do caráter do indivíduo e do Estado. Sócrates fala do caso de um homem comedido que sofreu um grave desgosto, como a perda de um filho ou algo muito valioso. Ele julga que tal homem poderia enfrentar sua dor mais facilmente do que outros homens; por conseguinte, tal homem teria chances melhores de controlar sua dor estando na presença de seus semelhantes. Isto sucede devido ao fato de haver impulsos contraditórios em sua alma, sendo que o que o impele a resistir é a razão e a lei, e o que o arrasta para a dor é a aflição. A razão e a lei dizem a ele que deve permanecer calmo na desgraça, pois o bem e o mal em tais acontecimentos são desconhecidos; que nem tudo relacionado a coisas humanas merece atenção excessiva; e, por fim, mostram que estes sentimentos dolorosos servem como obstáculo a nossa capacidade de deliberar, de que carecemos nas circunstâncias mais difíceis, facultando-nos refletir sobre o que nos aconteceu. A razão nos mostra como organizar os acontecimentos do modo como ela julga melhor e não a nos queixarmos inutilmente como crianças. A arte mimética tradicional não somente não nos diz a verdade como também nos convida a dar vazão a emoções inferiores como lamentações e zombarias, as quais, segundo manda a razão, devem ser reprimidas.

O que se opõe ao impulso em direção ao controle racional das emoções na alma é o sofrimento. Sócrates o descreve como irracional, localizado na parte inferior da alma e opondo-se a mais alta, a racional. É, no entanto, esta reação emocional mais freqüentemente imitada pelos artistas. A calma, ou a razão filosófica, não são objetos de fácil representação para o artista, e tampouco são facilmente compreensíveis para as grandes audiências dos teatros (*República X* 604e). Para Platão, quase todas as artes miméticas ao representarem intensas expressões de piedade e medo evocam emoções poderosas que subjagam os preceitos da razão; a arte mimética de Homero, por exemplo, distancia-nos do caminho da sabedoria e da disciplina que caracterizam o melhor comportamento humano; corrompe-nos em emoções e paixões que alimentam os nossos mais irracionais apetites; o processo imitativo encoraja e acostuma o imitador a se tornar aquilo que ele imita, visto que “as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, transformam-se em hábito e natureza para o corpo, a voz e a

inteligência” (*República* III 395e); por isso, a partir da *mimesis* surge a corrupção intelectual e moral das estórias contadas por Homero, pelos tragediógrafos e comediógrafos. No entanto, Platão admite em seu Estado ideal uma categoria especial de arte mimética: hinos aos deuses e elogio aos homens nobres. Esta forma de *mimesis* ensina a nos defendermos contra o prazer sedutor da *mimesis* vulgar, que em nós dá vazão ao que é inferior às custas do que é nobre.

Em todos esses casos e outros similares onde Platão ataca a *mimesis* artística, ele está nos lembrando da importante distinção entre a realidade e a *mimesis*, bem como afirmando a prioridade da primeira com relação à segunda. Entretanto, vimos que quando esta distinção é adequadamente observada, a *mimesis* desempenha um papel autêntico e significativo no processo de apreensão da realidade. Platão compreendia perfeitamente que o uso habilidoso da *mimesis* é, portanto, um recurso indispensável para uma aproximação da realidade verdadeira.

## 2.2. *Mythos, peripeteia e anagnorisis*

O μύθος<sup>18</sup> na *Poética* é uma das seis partes qualitativas da tragédia, classificadas por Aristóteles da seguinte maneira: quanto aos meios (melopéia e elocução); quanto ao modo (espetáculo); quanto aos objetos (*mythos*, caráter e pensamento). Segundo Rostagni e Else, o espetáculo cênico, a melopéia e a elocução são os três elementos materiais ou externos da tragédia entendida como representação teatral. Já o *mythos*, o caráter e o pensamento são os elementos internos da tragédia, sendo o caráter o elemento moral; o pensamento, o lógico; e o *mythos* a composição dos fatos.<sup>19</sup>

O *mythos* é a *mimesis* das ações, a trama dos fatos (των πραγμάτων σύστασις) que dá às ações o encadeamento lógico, sendo ele mesmo o elemento que estrutura as ações em um todo completo. O *mythos* é o elemento mais importante da tragédia pois, segundo Eudoro de Sousa, “a elocução, o pensamento

<sup>18</sup> Leon Golden traduz a palavra *mythos* por “enredo”, Valentín García Yebra por “fábula”, Eudoro de Sousa por “mito”, enquanto Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot por “história”.

<sup>19</sup> SOUSA, E. de, “Comentário”. In: *Poética*, p. 167.

e o caráter podem, de certo modo, reduzir-se ao mito”.<sup>20</sup> O *mythos* é superior ao caráter (ἦθος) do personagem, sendo a finalidade da ação enfatizar o caráter que qualifica os personagens:

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. Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres.<sup>21</sup>

O *mythos* é constituído de duas partes, que são a peripécia (περιπέτεια) e o reconhecimento (αναγνώρισις), considerados pelo filósofo como “os principais meios por que a tragédia move os ânimos”.<sup>22</sup> Estas partes para formarem um todo devem ser dispostas segundo a verossimilhança e a necessidade que dão ordenamento ao *mythos*, não sendo uma ação determinada ao acaso, mas obedecendo a uma seqüência para que com isso a ação tenha um encadeamento lógico, que conduza ao fim visado.

A peripécia aristotélica (mudança de fortuna de um estado de acontecimentos para outro contrário) e reconhecimento (mudança da ignorância para o conhecimento) são aspectos tanto da *mimesis* trágica como cômica. Ambos devem surgir “da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente”.<sup>23</sup> Conseqüentemente, as ações trágicas menos satisfatórias são aquelas simples e episódicas: a ação simples, onde a mudança de fortuna ocorre sem peripécia ou reconhecimento;<sup>24</sup> e a episódica, onde os episódios não obedecem às leis de necessidade e verossimilhança, são ineficazes por não apresentarem as conexões causais necessárias para realizarem uma obra de arte intelectualmente crível.<sup>25</sup>

O reconhecimento pode ser de pessoas ou de fatos relacionados a ações praticadas ou não, e estes fatos são importantes quando nos trazem mudanças em

<sup>20</sup> SOUSA, E. de, “Introdução”. *op. cit.* p. 36.

<sup>21</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Poética* VI, 1450a16-24.

<sup>22</sup> Cf. *Ibid.*, VI, 1450a32-34.

<sup>23</sup> Cf. *Ibid.*, X, 1452a18-19.

<sup>24</sup> Cf. *Ibid.*, X, 1452a14-16.

<sup>25</sup> Cf. *Ibid.*, IX, 1451b32-38.

nossas respostas emocionais, como do amor ao ódio e vice-versa. O reconhecimento de Édipo, por exemplo, ocorre quando, por meios verossimilhantes e necessários, ele procura descobrir a causa da maldição que o leva ao esclarecimento de sua própria identidade. O reconhecimento que se dá junto com a peripécia - como é o caso do que ocorre com Édipo - é considerado por Aristóteles como sendo o melhor, pois suscitará piedade e medo.<sup>26</sup>

A *Poética* define piedade (ἔλεος) como a emoção que sentimos com relação a alguém que sofreu um infortúnio imerecido; e o medo (φόβος)<sup>27</sup> como a emoção que sentimos quando reconhecemos que aquele que sofre o infortúnio é alguém como nós. A piedade e o medo evocados na *mimesis* trágica, e as emoções análogas na *mimesis* cômica, terão um efeito sobre nós diferentes da contraparte da vida real. Em vez de evocar reações dolorosas em nós, elas serão a fonte de um prazer muito importante, como vimos anteriormente, o prazer intelectual de aprendizado e inferência. Na *Retórica*, Aristóteles lista as circunstâncias dolorosas que evocam piedade e medo: morte, injúria, perda de amigos, mal que surge de onde se espera o bem, e a repetida ocorrência de tais males.<sup>28</sup> Mais adiante, o filósofo faz uma distinção entre a piedade e o horrível (δεινόν): ele nos conta sobre alguém que chorou ao ver um amigo pedindo esmola (por isso, digno de piedade), mas não chorou pelo seu filho condenado à morte (o que é terrível). Está claro para Aristóteles o ponto em que o mal se torna tão horrível (como testemunhar a morte de um filho) que a piedade é suplantada pela emoção do medo que é bem diferente e, na verdade, comumente produz o efeito oposto a ela.<sup>29</sup> Vemos, assim, que a piedade e o medo quando ocorrem na vida real, são sentimentos que surgem ao ver alguém que reconhecemos ser como nós se depara com um infortúnio imerecido.

Em seu tratado sobre a *Retórica*, Aristóteles nos fornece maiores explicações sobre a piedade e o medo:

<sup>26</sup> Cf. *Ibid.*, XI, 1452a39-1452b2.

<sup>27</sup> Tendo em vista as várias possibilidades de tradução do termo φόβος julgamos por bem manter ao longo do texto a tradução “medo” empregue por Golden.

<sup>28</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Retórica* II 1386a7-16. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Cunha. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, Portugal, 2006.

<sup>29</sup> Cf. *Ibid.*, II, 1386a20-24.

Vamos admitir que o medo consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso.<sup>30</sup>

Vamos admitir que a piedade consiste numa certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afetando quem não merece ser afetado, podendo também fazer-nos sofrer a nós próprios, ou a algum dos nossos, principalmente quando esse mal nos ameaça de perto.<sup>31</sup>

Em geral, há que admitir aqui que as coisas que receamos para nós são as mesmas que geram piedade quando acontecem aos outros.<sup>32</sup>

Assim, para Aristóteles experimentamos piedade e medo quando fazemos julgamentos de infortúnios imerecidos - com conseqüências desastrosas – que ocorrem a alguém como nós (ou seja, a um *σπουδαῖος*). No lugar de sentir medo, devemos reconhecer a qualidade moral da ação do herói trágico e da nossa própria vulnerabilidade para o infortúnio que acomete o herói. Tais julgamentos são parte integral do aprendizado e da inferência, que representa o prazer e propósito essenciais da arte para Aristóteles; o prazer experimentado pela audiência é o de fazer julgamentos intelectuais esclarecedores sobre as ações representadas, movendo-se da apresentação de um evento individual para a compreensão de leis universais.

A peripécia e o reconhecimento também intensificam a capacidade da *mimesis* representar convincentemente a reação humana às circunstâncias trágicas e, assim fazer uma contribuição importante ao processo de aprendizagem e inferência, que estão no coração da experiência mimética. Para Golden, Aristóteles enfatiza a necessidade de credibilidade intelectual da ação dramática, quando diz que os eventos do enredo devem seguir de acordo com a necessidade e a verossimilhança das ações antecedentes, “porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa da outra, ou acontecer meramente depois de outra”.<sup>33</sup> A verossimilhança é exatamente o encadeamento causal dos episódios, quando estes são ordenados um por causa do outro. Segundo Aristóteles, episódios que ocorrem um depois do outro não obedecem a um encadeamento causal e dizem respeito ao inverossímil, já que os fatos ocorridos na realidade não necessariamente podem ser ordenados dessa maneira. Tais assertivas enfatizam a visão de Aristóteles a propósito do papel que a clareza e a credibilidade intelectuais possuem na *mimesis*

<sup>30</sup> Cf. *Ibid.*, II, 1382a21-22.

<sup>31</sup> Cf. *Ibid.*, II, 1385b13-16.

<sup>32</sup> Cf. *Ibid.*, II, 1386a27-29.

<sup>33</sup> Cf. *Id.*, *Poética* X, 1452a18-21.

artística. Enredos que obedecem às leis da necessidade e da verossimilhança são fontes apropriadas para o processo de aprendizagem e inferência, os quais, para Aristóteles, devem ser realizados pela *mimesis* trágica ou cômica.

O encadeamento da ação é o que possibilita ao espectador a apreciação do que lhe é apresentado. A necessidade de organização do *mythos* determina a apreciação do belo, já que ao belo correspondem as idéias de ordenação da composição e de limitação de sua extensão, pois “o belo consiste na grandeza e na ordem”;<sup>34</sup> e para ser possível a sua apreensão, também se torna necessário que sua extensão tenha um limite para que a ação seja “apreensível pela memória”.<sup>35</sup> A ênfase aqui está na clareza que o *mythos* deve apresentar. A ação precisa conter detalhes minuciosos para envolver o público; o *mythos* precisa produzir uma causa persuasiva e deve representar as conseqüências desta causa de maneira plausível e o final da ação deve ser visto como inevitável. Segundo Golden, o mais importante é que a ação deve desenrolar-se com clareza intelectual para que fique claro o entendimento universal almejado pela *mimesis*. Assim, na *Poética* VII 1450b26-31, a tragédia deve possuir princípio, meio e fim, formando um todo:

“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 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.

A unidade da ação forma um todo, onde cada parte compõe a totalidade do *mythos* formando um corpo coeso de maneira que a unidade e a totalidade tornam-se inseparáveis. A engenhosidade do poeta está em sua capacidade organizadora do *mythos*: se o início, o meio e o fim de uma ação são conduzidos persuasivamente, e se a ação desenrola-se claramente, então seus detalhes serão apreendidos pela memória da audiência e as condições estarão presentes para que tornem possível o aprendizado e a inferência, os quais, para Aristóteles, são o fim principal e o prazer de toda *mimesis*.

---

<sup>34</sup> Cf. *Ibid.*, VII, 1450b36-37.

<sup>35</sup> Cf. *Ibid.*, VII, 1451a4-5.



A unidade e a totalidade indicam o universal (καθόλου) da poesia em detrimento do particular da história (ιστορία) e a aproximação da poesia com a filosofia. A estruturação dada pelo poeta ao *mythos*, ou seja, a unidade das ações é o que distingue a poesia da história. Apesar de ambos, poeta e historiador, fazerem uso da escrita em verso ou em prosa, o conteúdo demonstra suas diferenças: o historiador narra o que aconteceu e o poeta aquilo que poderia acontecer.<sup>36</sup> Por causa disto, Aristóteles é capaz de afirmar que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”.<sup>37</sup> Então Aristóteles ilustra explicitamente este comprometimento filosófico universal da poesia: “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 a tal natureza”<sup>38</sup> e que a poesia almeja expressar esse universal ainda que dê nomes particulares aos personagens que manifestam qualidades universais. Para sustentar esta evidência, Aristóteles na *Poética* IX 1451b11-16, chama atenção para o seguinte:

Quanto à comédia, já ficou demonstrado este caráter universal da poesia; porque os comediógrafos, compondo a fábula segundo a verossimilhança, atribuem depois aos personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares. Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes.

Assim, como profissionais da *mimesis*, a meta dos poetas trágicos e cômicos é a expressão de uma verdade universal mais do que fazer relatos de acontecimentos particulares.

### **2.3. Hamartia**

Originalmente, a palavra *hamartia* (αμαρτία) significa erro. A princípio, foi vinculada ao arremesso de lança, onde o jogador poderia errar ou não o alvo; com o passar do tempo, passou a ser usada para se referir a qualquer tipo de

---

<sup>36</sup> Cf. Ibid., 1451a36-1451b10.

<sup>37</sup> Cf. Ibid., IX 1451b5-7.

<sup>38</sup> Cf. Ibid., IX, 1451b8-9.

erro.<sup>39</sup> Na *Poética* XIII 1453a7-17, Aristóteles associa a *hamartia* às emoções de piedade e medo:

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 pela força de algum erro [*hamartia*]; 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. 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.

Em uma passagem anterior, Aristóteles excluiu as seguintes situações da *mimesis* trágica pelo motivo delas não estarem em condições de gerar piedade e medo: a passagem de um homem muito bom da felicidade para a infelicidade; a passagem de um homem muito mau da má para a boa fortuna; a passagem de um malvado da boa para a má fortuna. Nas duas primeiras situações, nem o homem muito bom nem o homem muito mau assemelham-se a nós e a passagem deste da má para a boa fortuna é o oposto do que se pede; e na terceira situação, o malvado também não é como nós pelo fato de manifestar perversão mais do que *hamartia*. Somente quando alguém semelhante a nós mesmos passa da felicidade para a infelicidade por causa de algum erro, e não por perversão, é que temos as condições necessárias para evocar a piedade e o medo.

Segundo Gregory Crane, durante séculos a *hamartia* foi entendida como um erro moral e falha trágica de caráter, pois muitos estudiosos usaram os textos clássicos de maneira a reforçar valores cristãos. *Édipo Rei*, por exemplo, foi compreendida como uma peça moral onde o orgulhoso e irascível Édipo, deixa-se levar pelo orgulho, e encontra o destino que merece.<sup>40</sup> Tal interpretação moralista da *hamartia* seria inconsistente, visto que Aristóteles usa este termo para indicar um erro de cálculo ou falha no julgamento, sem levar em conta questões morais. O destino do herói precisa ser imerecido, e tal condição não seria cumprida se o herói tivesse uma falha moral. Uma característica essencial da tragédia é a existência do sofrimento sem culpa moral, um sofrimento cuja origem está no interior do herói. Em *Édipo em Colono*, Sófocles descreve Édipo como alguém

<sup>39</sup> MCLEISH, K., *Aristóteles*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 28.

<sup>40</sup> CRANE, G., *Composing Culture*. *Current Anthropology* 32, 1991, p. 299.

sem nenhum elemento nocivo em seu caráter, e tampouco como alguém que pudesse provocar ações que levassem aos terríveis equívocos que veio a cometer; o oráculo previu o seu trágico destino antes que Édipo nascesse; logo, nenhuma culpa poderia ser imputada a ele quando o oráculo foi cumprido; ao matar o pai nas três encruzilhadas e ao casar com a própria mãe, ele agiu sem saber quem estava matando e com quem estava casando; e, além disso, nenhum ser humano que foi ameaçado de morte indagaria se o assassino em potencial seria seu pai, mas simplesmente se defenderia caso pretendesse continuar vivo. Édipo aceita o fato de que cometeu erros graves, mas não que seja culpado. Assim, segundo Golden, levando-se isto em consideração, o sofrimento do herói só pode ter origem em uma forma de *hamartia* interpretada como “erro intelectual” e não como “falha moral”.<sup>41</sup>

Como foi dito anteriormente, o herói trágico deve ser um bom ser humano e, no capítulo XIII da *Poética*, Aristóteles afirma que as emoções trágicas de piedade e medo surgem em situações envolvendo um infortúnio imerecido. As emoções necessárias de *mimesis* trágica – piedade e medo – podem surgir somente quando um ser humano bom comete uma *hamartia*; além disso, caso seja necessária uma alteração no caráter do herói trágico, esta deve relacionar-se a uma figura que é melhor, e não pior que o bom herói. Assim, a *hamartia* precisa ter relação com um erro intelectual, pois é o único tipo de erro que poderia caracterizar um bom ser humano sem subverter a estatura moral daquele indivíduo. Se a *hamartia* do herói da tragédia ideal de Aristóteles fosse uma falha moral, nossa resposta emocional não seria de piedade por um sofrimento imerecido, ou medo de que alguém como nós poderia sofrer tal destino; ao contrário, sentiríamos satisfação ao ver um homem mau cair em desgraça. Ou seja, experimentaríamos uma ação do tipo que Aristóteles rejeita para evocar as emoções trágicas: a ação na qual um ser humano mau passa da boa para a má fortuna.<sup>42</sup>

Segundo Peter van Braam<sup>43</sup>, na *Ética a Nicômaco* as palavras *hamartia* e *hamartema* designam um erro intelectual e não uma falha moral. O termo *hamartia* apresentado no capítulo XIII da *Poética* estaria em consonância com o

---

<sup>41</sup> GOLDEN, L., *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, Georgia: American Classical Studies 29, 1992, p. 84.

<sup>42</sup> ARISTÓTELES, *Poética* XIII 1453a1-6.

<sup>43</sup> BRAAM, P. van, *apud* Leon Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, p. 85.

termo usado na *Ética a Nicômaco*. Nesta obra, em 1110b31-1111a2, Aristóteles fala de uma ignorância que contrasta com o tipo de ignorância manifestada por pessoas de má índole:

(...) pois não é a ignorância na escolha de um objetivo que torna uma ação involuntária (ela torna os homens perversos), nem a ignorância em geral (isto é motivo de censura), mas a ignorância em particular, isto é, das circunstâncias da ação e dos objetos contemplados. Efetivamente, é destas circunstâncias que dependem a piedade e o perdão, pois quem ignora qualquer delas age involuntariamente.

Assim, a *hamartia* é uma forma de ignorância que leva a conseqüências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico. O fato de vários heróis trágicos serem ignorantes em relação aos objetivos e comportamentos corretos e, por conseguinte, carentes de verdadeira nobreza, não é relevante para o significado de *hamartia* na discussão de Aristóteles sobre a natureza essencial da tragédia. Em obras que são essencialmente trágicas, a *hamartia* pode somente ter relação com um erro intelectual perdoável; porque somente este tipo de erro preserva o caráter nobre do herói e é o nosso reconhecimento do herói como um ser humano como nós, que nos permite vivenciar as emoções necessárias da piedade e do medo quando o herói passa da felicidade para a infelicidade.

#### **2.4. Katharsis**

O verbo καθαίρω significa fundamentalmente limpar, purificar, depurar. Tal processo é designado pelo substantivo κάθαρσις, cujo sufixo -σις indica uma ação abstrata. Por sua vez, o adjetivo καθαρός indica o resultado deste processo, significando limpo, puro, purgado ou depurado, podendo se referir a coisas, pessoas e até mesmo discursos. Encontramos no canto XVI da *Iliada*, por exemplo, a palavra κάθηρον no sentido de limpar: Zeus ordena a Apolo que limpe o sangue de Sarpedon; em um fragmento de Sófocles a palavra καθαίρειν apresenta-se com o sentido de limpar os pelos sujos de um cavalo; da mesma forma que em *Sobre a Equitação* de Xenofonte são dadas instruções de como

limpar um cavalo, advertindo para o fato de não fazer uma limpeza (κάθαρσις) excessiva de suas patas.<sup>44</sup>

Na tradição pitagórica, a *katharsis* significava a “purificação” do corpo pela medicina e da alma pela música, pela filosofia e, sobretudo, pelas prescrições rituais gravadas à entrada dos templos, como no de Epidauro: consistiam estas em exigências de pureza física, no asseio do santuário, na pureza das oferendas; requeria-se, acima de tudo, a pureza do corpo e da alma. Empédocles, em seu poema intitulado *Purificações*, de inspiração órfico-pitagórica, descreve a *katharsis* como uma forma de purificação que permite ao homem sair do ciclo das reencarnações para que, liberto das paixões e dos sofrimentos, possa retornar à morada dos deuses.<sup>45</sup>

Em os *Aforismos* IV 16, Hipócrates, considerado o maior médico da antiguidade, a *katharsis* é entendida no sentido de evacuação de humores patogênicos ou de excrementos, distinguindo a *katharsis* natural, como as menstruações, e a *katharsis* artificialmente induzida através de purgantes, como o heléboro (planta medicinal muito utilizada na Grécia antiga).

Platão no *Fédon* 67b usa o termo *katharsis* para descrever o processo de separação da alma do corpo que, segundo Sócrates, é o exercício próprio dos filósofos e que só é totalmente alcançado depois da morte:

(...) por todo o tempo que durar a nossa vida, estaremos mais próximos do saber, parece-me, quando nos afastarmos o mais possível da sociedade e união com o corpo, salvo em situações de necessidade premente, quando, sobretudo, não estivermos mais contaminados por sua natureza, mas, pelo contrário, nos acharmos puros de seu contato, e assim até o dia em que o próprio Deus houver desfeito esses laços. E quando dessa maneira atingirmos a pureza, pois que então teremos sido separados da demência do corpo, deveremos mui verossimilmente ficar unidos a seres parecidos conosco; e por nós mesmos conheceremos sem mistura alguma tudo o que é. E nisso, provavelmente, é que há de consistir a verdade. Com efeito, é lícito admitir que não seja permitido apossar-se do que é puro, quando não se é puro!

Esta separação é importante para o filósofo porque o corpo interfere na contemplação da pura sabedoria pela alma. No *Sofista* 227b-d, na conversa entre o

---

<sup>44</sup> PUENTE, F.R., “A Kátharsis em Platão e Aristóteles”. In: *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*. R. Duarte, V. Figueiredo e I. Kangussu (Org.). Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 10.

<sup>45</sup> BURKERT, W., *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 563.

Estrangeiro e Teeteto, onde é discutida a maneira de designar o conjunto de forças que conseguem purificar um corpo animado ou inanimado, afirma-se que “(...) há duas formas de purificação, uma das quais tem por objeto a alma e é perfeitamente distinta daquela que se dirige ao corpo”.

Nos textos biológicos de Aristóteles a palavra *katharsis* aparece mais de quarenta vezes significando um processo de purgação natural.<sup>46</sup> Em sua *História dos Animais* VII 2, da mesma forma que Hipócrates, define a *katharsis*, via de regra, como menstruação: o filósofo assevera que a menstruação é o fluxo produzido pela excreção; é, pois, no que concerne aos seres humanos, um fluido excedente inerente às mulheres. No que se refere a outros animais, tal excedente serve para constituir, em termos de animais não-vivíparos, escamas e plumas e, no âmbito dos vivíparos, pêlos e urina espessa. Sendo o homem o único dos vivíparos a ter a pele lisa, sua excreção se processa através da menstruação nas mulheres, e do esperma nos homens. A *katharsis* é, portanto, uma dimensão crucial para o ser humano, posto que a saúde a ela está subordinada. Na *Metafísica* V 2, ao lado da dieta, das drogas e dos instrumentos, a *katharsis* é compreendida como uma das causas determinantes da saúde. Destarte, a *katharsis* não é apenas uma dimensão naturalmente fundamental, mas também funciona como artifício que tem a saúde por objetivo.

No âmbito da *Poética* (XVII 1455b 2-15), Aristóteles emprega o termo *katharsis* em sua conotação religiosa somente uma vez, assumindo o sentido de “expição” ou “purificação”: “como no caso de Orestes, o da loucura, pela que foi capturado, e o da purificação, pela que foi salvo”. Ifigênia, filha de Agamêmnon, que seria sacrificada para que os ventos voltassem a conduzir as naus dos aqueus até Tróia, foge para a Terra dos Touros com o auxílio de Ártemis; converte-se então em sacerdotisa do local, sendo seu apanágio sacrifício de qualquer grego ali presente. Orestes, seu irmão, é acometido por um surto de loucura ao aportar na terra, e começa a matar o gado da região, sendo então aprisionado por pastores; após reconhecerem-se mutuamente, Ifigênia concebe um rito de purificação para livrar seu irmão da morte, bem como para colocar-se a salvo da ira do Rei. A redenção de Orestes é obtida por intermédio da purificação, é o que relata Aristóteles. Tal *katharsis* é uma modalidade de ritual reconhecida pelo vulgo,

---

<sup>46</sup> PUENTE, F.R., “A Kátharsis em Platão e Aristóteles”. In: *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*, p. 17.

posto que surge como artifício de boa valia para lograr o Rei. Como constituinte axial do drama, o estratagema da *katharsis* permite que os personagens escapem do dilema em que estavam enredados, e como tal não pode de forma alguma ser vedada ao público, sob pena de os espectadores não compreenderem bem a trama.<sup>47</sup>

A noção de *katharsis* revestia-se de fundamental importância no âmbito da teoria aristotélica sobre a tragédia grega: muito embora Aristóteles conclua sua definição de tragédia afirmando que esta, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”,<sup>48</sup> ele não nos fornece uma análise mais detalhada do conceito. Tendo em vista que a definição de tragédia torna essencial para o gênero a *katharsis* da piedade e do medo, os enredos das tragédias são estruturados de modo a apresentarem os tipos de ações mais suscetíveis de despertar tais emoções.<sup>49</sup> Uma boa tragédia não deve descrever a desgraça dos homens dignos passando da bem-aventurança para o infortúnio, uma vez que isto não desperta piedade ou medo, e sim, repugnância.<sup>50</sup> Isto evidentemente constitui o oposto da *katharsis*, quer traduzamos o termo por ‘limpeza’, ‘purificação’, ‘expição’ ou ‘clarificação’.

A interpretação da *katharsis* como uma forma de purificação moral é identificada com o dramaturgo e crítico alemão do século XVIII Gotthold Ephraim Lessing, cuja visão, freqüentemente combinada com aspectos da teoria da purgação, influenciou um número subsequente de críticos. Esta interpretação é baseada na passagem da *Ética a Nicômaco* 1106 b 9-24 que diz que nossa meta deve ser experimentar as emoções de maneira virtuosa, ou seja, de acordo com o significado apropriado de excesso e falta:

Se é assim, então, que toda arte realiza bem o seu trabalho, buscando o meio-termo e julgando suas obras por esse padrão – e por isso dizemos muitas vezes que nada se é possível acrescentar nem tirar das boas obras de arte, querendo dizer que o excesso e a falta destroem a excelência dessas obras, ao passo que o meio-termo as preserva, e como dissemos, os bons artistas no seu trabalho buscam isso -, e se, além disso, a virtude do mesmo modo que a natureza, é mais exata e melhor que qualquer arte, segue-se que a virtude deve ter a qualidade de visar ao meio-termo. Falo da virtude moral, pois é ela que se relaciona com as

<sup>47</sup> SANTORO, F., *Khátarsis: Purgação*. Ousia. Rio de Janeiro, 07 de agosto de 2001. Disponível em: <[http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/verbete\\_khatarsis.html](http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/verbete_khatarsis.html)>

<sup>48</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b-27.

<sup>49</sup> Cf. *Ibid.*, VIII 1452b32.

<sup>50</sup> Cf. *Ibid.*, XIV 1453 b 36.

paixões e ações, e nestas existe excesso, carência e um meio-termo. Por exemplo, pode-se sentir tanto o medo, a confiança, o apetite, a cólera, a compaixão, e de uma forma geral o prazer e o sofrimento, em excesso ou em grau insuficiente; e em ambos os casos, isso é um mal. Mas senti-los no momento certo, em relação aos objetos e às pessoas certas, e pelo motivo e da maneira certa, nisso consistem o meio-termo e a excelência característicos da virtude.

Segundo esta interpretação, Aristóteles reconhecia que reações emocionais equilibradas eram cruciais na escolha das opções existenciais corretas e, por conseguinte, na formação e conservação de um bom caráter. O indivíduo deve eventualmente vivenciar emoções como piedade, raiva ou medo, caso direcionadas para o alvo certo e na medida exata, no tempo e modo corretos. A compaixão ponderada, a ira justificada e a coragem em boa medida são emoções que devem influenciar a escolha moral. É mister experimentar as emoções de acordo com as circunstâncias que se apresentam: se temos muito medo, agimos de modo covarde; se pouco demais, agimos tolamente. Assim sendo, seremos corajosos apenas na medida em que experimentamos precisamente o medo requerido pela situação em pauta. A virtude consiste, pois, em ter as reações adequadas a cada momento, atingindo o meio-termo entre nossos sentimentos extremos. Portanto, a *katharsis* para Lessing consiste na transformação das paixões em disposições virtuosas.

A interpretação médica, defendida por Jacob Bernays, filólogo e tradutor do século XIX, advoga a tese de que as expressões utilizadas por Aristóteles na *Política* estão impregnadas de sentido médico, não se tratando, pois de *katharsis* moral ou religiosa, mas patológica.<sup>51</sup> Na *Política* 1341 b 36-1342 a 16, Aristóteles compara a *katharsis* à cura de alguém que está a padecer de intensas crises emocionais (*ενθουσιασμός*); as pessoas são curadas por intermédio de ‘canções catárticas’, que excitam suas almas e, dessa maneira, aliviam-nas do excesso de emoções. Trata-se, portanto, de um processo através do qual a música efetua uma cura médica, purgando um excesso patológico de emoções:

Esta maneira de impressionar-se tão viva e profunda em certas pessoas existe no fundo de todos os homens; só difere pelo mais ou pelo menos. Por exemplo, a piedade, o medo e também o entusiasmo. Com efeito, indivíduos existem que são particularmente inclinados a estas espécies de 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

---

<sup>51</sup> FREIRE, A., *A Catarse em Aristóteles*, p. 130.



que poderia purificá-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 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.

Bernays considera ser precisamente este tipo de *katharsis* terapêutica que tem lugar na tragédia. Consoante tal interpretação, pressupõe-se que o público sofra de um excesso de piedade e medo, e que então busca remediar este excesso através da cura homeopática proporcionada pela piedade e pelo medo encontrados em uma tragédia, procurando também experimentar o prazer provocado pelo alívio que se sente ao constatar que a cura foi alcançada. Indo na direção contrária, Dupont-Roc e Lallot observam que a compreensão da *katharsis* trágica no sentido médico de purgação baseia-se provavelmente na má interpretação da passagem da *Política* sobre a *katharsis* musical, passagem em que, segundo eles, o uso médico do termo é metafórico.<sup>52</sup>

Assim, a teoria da purgação vê o medo e a piedade como estados patológicos que precisam ser eliminados, enquanto que a interpretação da purificação faz da experiência dessas emoções, na quantidade e direção apropriadas, um sinal de virtude. É possível, todavia, observar que o caráter de sublimação do que é exógeno e prejudicial em relação à natureza, é uma dimensão patente em ambas as acepções de *katharsis* acima mencionadas, vale dizer, a moral e a médica; é, pois, um expurgar de si mesmo algo cujo excesso é danoso.

---

<sup>52</sup> MACHADO, R., *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 236.

## 2

**A *katharsis* como clarificação intelectual**

Segundo Leon Golden, há dois sérios problemas com as teorias da purificação moral e da purgação médica: primeiro, nenhum mecanismo crível foi sugerido para explicar como a *katharsis* pode harmonizar o excesso e a falta da resposta emocional, ambos os quais Aristóteles trata como desvios do meio-termo na sua discussão sobre vício e virtude na *Ética a Nicômaco*;<sup>1</sup> segundo, não há apoio na *Poética*, pois Aristóteles teria preparado nos cinco primeiros capítulos do tratado uma introdução para cada termo apresentado na definição de tragédia exposta no capítulo VI; a única exceção dentre esses elementos seria a *katharsis*, que não parece se encaixar em nenhum dos capítulos, caso seja interpretada através das duas teorias supracitadas. Jacob Bernays, defensor da teoria da purgação médica, baseou-se na passagem da *Política* VIII 1341b36-1342a16, onde Aristóteles observa:

Diremos que o emprego da música não se limita a uma única espécie de utilidade, e que, ao contrário, deve haver muitas. Com efeito, ela pode servir à educação e à catarse – no momento usamos o termo “catarse” sem maiores explicações, mas voltaremos a discutir mais claramente o significado que lhe atribuímos [na *Poética*] – e em terceiro lugar ela serve de diversão, atuando como relaxante de nossas tensões e aliviando-as. É evidente que devemos usar todas as harmonias, sem, todavia, empregá-las de maneira idêntica, e sim recorrendo as de efeito moral para fins educativos e as de efeitos práticos e inspiradoras de entusiasmo para audição quando executadas por outros. Esta predisposição a ser afetado pela música, tão intensa em certas pessoas, existe em todas elas, e só difere para menos ou para mais – por exemplo, a piedade, o temor e também o entusiasmo são manifestações dela; de fato, algumas pessoas são muito susceptíveis a estas formas de emoção, e sob a influência da música sacra vemos-las, quando ouvem melodias que lhes excitam a alma, lançadas num estado semelhantes ao dos doentes que encontram um remédio capaz de livrá-los de seus males; a mesma sensação devem experimentar as pessoas sob a influência da piedade e do terror e as outras pessoas emotivas em geral, na proporção em que elas são susceptíveis a tais emoções, e todas devem passar por uma catarse e ter uma sensação agradável

---

<sup>1</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* 1115a4- 1138b16. Trad. Mário da Gama Kury. Ed. Universidade de Brasília. Brasília, Brasil, 2001.

de alívio; da mesma forma as melodias catárticas proporcionam um sentimento de prazer sadio aos homens.

Segundo a teoria purgacionista, a *katharsis* descrita nesta passagem da *Política* deveria ser a mesma da definição de tragédia descrita na *Poética*, visto que Aristóteles havia prometido tratar dessa questão mais detalhadamente em seu tratado sobre a poesia. No entanto, é importante observar que enquanto na *Poética* o filósofo está preocupado com o papel da música no que ele descreve como *diagoge* (διαγωγή), o mais alto nível de atividade intelectual e divertimento para os seres humanos, na *Política* ele está preocupado com o papel da música na *paideia* (παιδεία), na educação moral dos jovens. A discussão dos usos da música e da arte como instrumentos da *paideia* é apropriada na *Política*; o objetivo da *Poética*, no entanto, é diferente. Nesta obra, Aristóteles proporciona uma análise da natureza essencial de todas as formas de arte. A partir dos princípios originais ele nos diz que “a epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações”.<sup>2</sup> Assim, a *Poética* começa definindo a natureza essencial de todas as artes em termos de *mimesis*. As várias modalidades de *mimesis* devem usar diferentes meios como palavras ou formas físicas ou ritmos para representar caracteres nobres ou de baixa índole, e ação, as quais são apresentadas a uma audiência de diferentes modos, como por exemplo, a tragédia é apresentada em um palco com atores, e a epopéia por um único narrador. O propósito, o prazer e origem de toda *mimesis* é, no entanto, o mesmo, e está enraizado profundamente na natureza humana. O livro VIII da *Política*, dedica-se a determinar um sistema efetivo de educação e descreve dois tipos distintos de atividades: a *αρχή πάντων* que é um fim em si mesma para os seres humanos e necessariamente envolve o uso adequado do lazer (*σχολάζειν δύνασθαι καλως*),<sup>3</sup> e outras atividades que servem de metas auxiliares como meios para um fim de maior importância do que elas mesmas. Em 1338a9-24, Aristóteles fala da música quando é vista como um fim em si mesma:

É claro, portanto, que há ramos do conhecimento e da educação que devemos cultivar apenas com vistas ao lazer dedicado à atividade intelectual, e tais ramos devem ser apreciados por si mesmos, enquanto as formas de conhecimento relacionadas com os negócios são cultivadas como necessárias e como meios para atingir outros fins. Por esta razão os antigos incluíram a música na educação, não

<sup>2</sup> Cf. Id., *Poética* 1447a13-16.

<sup>3</sup> Cf. Id., *Política* 1337b31-32.

por ser necessária (nada há de necessário nela), nem útil no sentido em que escrever e ler são úteis aos negócios e a economia doméstica e à aquisição de conhecimentos e às várias atividades da vida em uma cidade, ou como o desenho também parece útil no sentido de tornar-nos melhores juizes das obras dos artistas, nem como nos dedicamos à ginástica, por causa da saúde e da força (não vemos qualquer destas duas resultarem da música); resta, portanto, que ela seja útil como uma diversão no tempo de lazer; parece que sua introdução na educação se deve a esta circunstância, pois ela é classificada entre as diversões consideradas próprias para os homens livres.

Em 1339a11-26, Aristóteles continua a falar sobre o papel da música na sociedade:

Não é fácil determinar qual a influência da música, nem a razão pela qual devemos dedicar-nos a ela – se para passatempo ou relaxamento, como alguém se entrega ao sono ou à bebida (ambos nada têm de sérios em si mesmos, mas são agradáveis e fazem cessar as preocupações, como diz Eurípides; por esta razão a música é classificada juntamente com eles, e todos – sono, bebida e música – são usados de maneira idêntica, e juntamente com eles se põe a dança). Ou devemos indagar se a música leva de algum modo às qualidades morais, sendo ela capaz de dar certas qualidades ao caráter (da mesma forma que a ginástica pode dar certas qualidades ao corpo), e acostumando as pessoas a deleitar-se de maneira conveniente? Ou ainda se ela contribui de algum modo para o entretenimento intelectual e para o cultivo do espírito, já que isto deve constituir uma terceira alternativa entre as mencionadas? Não é difícil de ver que não se deve fazer do entretenimento o objetivo da educação dos jovens, pois não se aprende com entretenimentos – ao contrário, o aprendizado requer esforço. Ademais, não é conveniente proporcionar o entretenimento intelectual às crianças até certa idade, pois um fim em si não convém ao que é imperfeito. Talvez se possa imaginar que o entretenimento sério dos meninos se destina apenas a diverti-los quando eles forem homens e chegarem à maturidade, mas se for assim, por que eles mesmos necessitarão deste aprendizado, em vez de participarem dos prazeres e do estudo da música, à maneira dos reis dos persas e dos medos, através da execução por outros? De fato, aqueles que fazem da música uma profissão e uma arte devem necessariamente executá-la melhor que os que se dedicam a ela somente pelo tempo suficiente para aprendê-la. Se os meninos têm de fazer por si mesmos os estudos de música, então eles deveriam aprender também a arte de preparar os pratos requintados de sua mesa, e isto seria um absurdo.

Acima, Aristóteles descreve as três funções da música: primeiro, mero divertimento (*παιδιά*) e relaxamento (*ανάπαυσις*), tem como objetivo aliviar as preocupações, pois são prazeres recreativos que não são fins em si mesmo; segundo, guia moral que pode levar à virtude (*αρετή*), já que a música possui a capacidade de moldar o caráter; e terceiro, como um aspecto do nível mais elevado de atividade intelectual e entretenimento (*διαγωγή*), o qual envolve a aquisição de conhecimento e sabedoria prática (*φρόνησις*). Aristóteles reconhece, portanto, ser a música um instrumento da *paideia*, pois fornece modelos influentes

de nobreza e moderação aos jovens, que são especialmente suscetíveis aos prazeres da música e ainda não maduros o bastante para comprometer-se com a busca da música como *diagoge*. Os jovens não possuem experiência de vida, por isso esta meta é destinada a indivíduos que já possuem um certo grau de vivência. Aristóteles nos adverte, ainda, que na educação dos jovens não devemos visar o mero divertimento, pois eles devem estar empenhados em aprender. Mais adiante, o filósofo afirma que “devemos usar todas as harmonias sem, entretanto, empregá-las de maneira idêntica, e sim recorrendo às de efeito moral para fins educativos”;<sup>4</sup> reafirmando novamente este ponto mais adiante: “na educação, todavia, como já dissemos, devem ser usadas as melodias e harmonias de efeito moral”.<sup>5</sup> Ao lidar com a música na *Política*, o foco de Aristóteles volta-se para a função da música na educação dos jovens a fim de que estes se tornem bons cidadãos. Visto que o propósito da educação é inculcar virtudes cívicas e pessoais nos jovens, somente idéias de “bom caráter e ações nobres” devem ser usadas, pois os tipos de idéias que colocamos diante dos jovens em sua educação podem exercer uma forte influência sobre o seu caráter em desenvolvimento. Na *Política* 1340a14-28, o filósofo reforça o uso ético da música:

Como a música é realmente uma das coisas agradáveis, e as qualidades morais pressupõem sentimentos de deleite, de amor e de ódio apropriados, é obviamente necessário que aprendamos e nos habituemos a julgar apropriadamente e a deleitar-nos com as boas disposições de caráter, e com as ações nobilitantes. Ora: os ritmos e as melodias contêm representações de cólera e de doçura, e também de coragem e de moderação e de todos os sentimentos antagônicos e de qualidades morais, correspondentes com mais aproximação à verdadeira natureza destas qualidades (a evidência disto está nos próprios fatos, pois quando ouvimos tais representações nossa alma sofre mudanças); a tendência para sofrer e deleitar-se com representações da realidade é estreitamente relacionada com o sentimento diante dos próprios fatos (por exemplo, se um homem se deleita na contemplação da estátua de alguém por nada mais que sua beleza, a visão real da pessoa cuja estátua ele contemplou deve ser-lhe igualmente agradável).

Mais adiante, Aristóteles afirma que a música é capaz de moldar o caráter e que, portanto, o jovem precisa uma educação musical adequada:

---

<sup>4</sup> Cf. *Ibid.*, *Política* 1342a-3.

<sup>5</sup> Cf. *Ibid.*, 1342a28-30.

Destas considerações emerge a evidência de que a música tem o poder de produzir um certo efeito moral na alma, e se ela tem este poder, é óbvio que os jovens devem ser encaminhados para a música e educados nela.<sup>6</sup>

A música como *paideia*, é um meio para se atingir uma finalidade maior, e não um fim em si mesmo. Acima, vimos que Aristóteles identificou as funções da música como educação (*παιδεία*) e *katharsis*, relaxamento (*ανάπαυσις*), e como a forma mais elevada de atividade intelectual (*διαγωγή*). É nesta passagem que ele explica o efeito catártico da música através de uma analogia médica: o processo pelo qual aqueles que exibem fortes repostas emocionais, como piedade e medo, são purgados e restabelecidos ao estado normal através de um estímulo externo. Ele dá exemplo daqueles que são violentamente excitados ao ouvir música sacra e em seguida é como se tivessem sido curados. Para Aristóteles, música como educação moral e música como *katharsis* médica são meios para diferentes fins visto que as melodias e harmonias usadas em cada caso são totalmente diferentes. Aquelas usadas para a educação inspiram nobreza e temperança e são direcionadas a aliviar os males das pessoas que estão em meio a sentimentos incontroláveis ou êxtase religioso. Nenhuma dessas funções, no entanto, representam a música como um fim em si mesma. A música purgativa almeja restaurar o equilíbrio mental e psicológico de uma pessoa emocionalmente excitada, tendo, portanto, como meta a saúde psicológica; a música como *paideia* é um meio para moldar o caráter do jovem enquanto ele ainda não é maduro o suficiente para buscar a meta final da música. Assim, as funções da música como *paideia*, *katharsis*, *anesis* e *anapausis* não são fins em si mesmos, e sim, meios em direção a um fim mais elevado. Como vimos, na visão de Aristóteles há somente uma função da música que é um fim em si mesmo: a *diagoge*, a busca da forma mais elevada de divertimento e prazer intelectual. A discussão da música como *diagoge* é apenas um tema secundário na *Política*, que é mormente dedicada ao estudo da organização política e social, tratando a música como um instrumento do processo educacional do Estado. A análise da natureza essencial e propósito da música advêm de uma pesquisa teórica dedicada à natureza da *mimesis* artística, que é levada a cabo na *Poética*; assim, a discussão da música e das outras artes na *Poética* é baseada exclusivamente sobre considerações das suas naturezas essenciais. Recordamos que na *Política* nem a música como *paideia*,

---

<sup>6</sup> Cf. Ibid., 1340b10.

nem a música como forma de terapia médica, servem como meta essencial de música, embora ambas as atividades sejam instrumentos úteis para alcançar outros fins. Também sabemos a partir da *Política* que somente quando a música é buscada como *diagoge*, como a forma mais elevada de prazer e atividade intelectual, pode manifestar sua natureza essencial e alcançar sua meta principal.

Vejamos agora o que Aristóteles diz na *Ética a Nicômaco* 1154b9-20 sobre o efeito terapêutico e purgativo:

Da mesma forma os jovens, devido ao crescimento, estão em condições comparáveis as dos ébrios, e a juventude é agradável por si mesma; as pessoas de natureza excitável necessitam permanentemente de tratamento, pois seu corpo está sempre irrequieto em consequência de seu temperamento, e elas estão sempre sob a influência de um desejo exacerbado; entretanto, qualquer prazer, desde que forte e não somente o prazer contrário ao sofrimento que se sente, afasta este sofrimento; é por esta razão que as pessoas se tornam concupiscentes e más. Entretanto, os prazeres desacompanhados de sofrimento não admitem excesso; eles estão entre as coisas agradáveis por natureza e não acidentalmente. Digo “coisas acidentalmente agradáveis” para significar aquelas que atuam como um tratamento médico (na realidade, seu efeito curativo é produzido pela atuação da parte do corpo que permanece sadia, e por isto se pensa que o próprio remédio é agradável); digo “coisas agradáveis por natureza” para significar aquelas que estimulam a ação de uma natureza saudável.

Podemos observar pela passagem acima que o filósofo descreve o efeito da música para fins terapêuticos como secundário. Bernays, no entanto, focou sua atenção na descrição de Aristóteles da música como purgação médica homeopática, e afirmou que este processo terapêutico, com o seu alívio agradável, tratava-se do mesmo descrito na *Poética*, onde Aristóteles discute a música e todas as formas de *mimesis* em termos de suas naturezas essenciais. Bernays também ignorou a relevância e importância da discussão de Aristóteles da música como *diagoge* que discutimos anteriormente.

Outro texto conectado à questão da *katharsis*, e que, desta vez, é usado para justificar a teoria da purificação moral, é o texto da *Ética a Nicômaco* 1106b16-23:

Estou falando da excelência moral, pois é esta que se relaciona com as emoções e ações, e nestas há excesso, falta e meio termo. Por exemplo, pode-se sentir medo, confiança, desejos, cólera, piedade, e de um modo geral prazer e sofrimento, demais ou muito pouco, e em ambos os casos isto não é bom; mas experimentar estes sentimentos no momento certo, em relação aos objetos certos e às pessoas

certas, e de maneira certa, é o meio termo e o melhor, e isto é característico da excelência.

Segundo Golden, os defensores da teoria da purificação argumentam que a piedade e o medo na quantidade apropriada são indícios de saúde emocional e não de doença, posto que a virtude estaria em ter reações adequadas a cada momento, atingindo o meio-termo entre os nossos sentimentos extremos. G.H. Lessing, principal defensor dessa teoria, usa o processo de purgação para explicar o ato de eliminar o excesso de emoção para alcançarmos o meio-termo apropriado. No entanto, não é apresentado nessa teoria nenhum mecanismo através do qual a *katharsis* possa curar a falta de emoção.<sup>7</sup>

Outro sério problema com as teorias da purificação e da purgação estaria no fato de Aristóteles, em *Poética* V 1449b22-24, afirmar que está prestes a embarcar na discussão propriamente dita da tragédia, “dando de sua essência a definição que resulta de quanto precedentemente dissemos”. Esta afirmação antecede a introdução do termo *katharsis* em 1449b28 em quatro linhas; assim, quando Aristóteles introduziu o conceito de *katharsis* em 1449b28, ele já havia afirmado em 1449b24 que a sua definição seria desenvolvida a partir do que já tinha sido dito; portanto, todos os elementos presentes na definição de tragédia foram discutidos por Aristóteles nos cinco capítulos que precedem a definição formal de tragédia. Os defensores da *katharsis* como purificação ou purgação em nenhum momento analisaram esta afirmação de Aristóteles; em vez disso, trechos da *Política* ou da *Ética a Nicômaco* foram utilizados no lugar de analisar a possibilidade de que Aristóteles teria levado a cabo sua intenção de obter a definição de tragédia a partir do argumento da *Poética* que antecede o capítulo VI.

Vejamos agora o que, na visão de Aristóteles, vem a ser uma 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 [*katharsis*] dessas emoções.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> GOLDEN, L., *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, p. 16.

<sup>8</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Poética* VI 1449b24-27.



A partir desta definição, sete termos podem ser identificados, a saber: (1) imitação (*mimesis*), (2) ação de caráter elevado, completa (3) e de certa extensão, (4) linguagem ornamentada, (5) mediante atores, (6) piedade e medo e (7) *katharsis* (traduzido por Eudoro de Sousa como “purificação”, mas que será traduzido por Golden como “clarificação intelectual”, como veremos mais adiante). Cinco desses termos são explicitamente definidos nos capítulos I-VI da *Poética*, sendo que o sexto termo é anunciado nos capítulos I-VI e explicitamente definido em um capítulo posterior, e o sétimo termo é indiretamente definido nos capítulos I-VI.

O primeiro termo, *mimesis*, é apresentado nos capítulos I-III. No capítulo I, Aristóteles afirma que todas as formas de poesia são *mimesis* que podem ser diferenciadas segundo os meios, os objetos e o modo. O capítulo I discorre sobre os meios usados pelas várias artes miméticas, como cor, forma, palavras, ritmo, canto e metro. No capítulo II, são discutidos os objetos com os quais as artes miméticas representam, ou seja, o caráter, seres humanos que são melhores, piores ou iguais a nós. No capítulo III, o modo narrativo da epopéia é diferenciado do drama, onde atores representam a história no palco.

O segundo termo, ação de caráter completo e elevada (*πράξεως ζπουδαίας και τελείας*), é exposto nos capítulos II e IV. Em 1448a1-2, Aristóteles afirma que aqueles que os imitadores imitam são “homens que praticam alguma ação” (*πράττοντας*) e que estes precisam ser de elevada (*ζπουδαίος*) ou baixa (*φαύλος*) índole. Visto que Aristóteles mais tarde nos dirá que a tragédia lida com caracteres nobres e que a comédia com caracteres de baixa índole, podemos identificar aqui a base para a introdução da idéia de “ação nobre” na definição de tragédia. Com referência à exigência que a ação seja completa (*τελείας*), observa-se que no capítulo VII, Aristóteles define a totalidade e a completude de uma ação como tendo um início, meio e fim. No capítulo IV 1449a9-15, o filósofo traça o desenvolvimento da tragédia da sua origem na improvisação até o ponto onde ela cumpre sua natureza. Visto que isto envolve um desenvolvimento das improvisações ditirâmbicas, assim como dos pequenos enredos das peças satíricas, para uma forma desenvolvida que requer um enredo complexo com início, meio e fim, temos no capítulo IV a base para a exigência da completude que encontramos na definição de tragédia.

O terceiro termo “extensão” (μέγεθος) é anunciado no capítulo IV 1449a9-21. No capítulo VII, Aristóteles afirma que a extensão se refere à totalidade contida em um enredo. Com relação à extensão própria de tragédia, o filósofo diz: “o limite imposto pela própria natureza das coisas é o seguinte: desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será, quanto mais extensa”.

A discussão do quarto termo, linguagem ornamentada (ῆδυσμένηω λόγω), está no capítulo I, onde os meios de imitação são discutidos. Os ornamentos específicos mencionados são o ritmo, o canto e o metro. O quinto termo “mediante atores” (δρώντων) é diferenciado do modo narrativo da epopéia no capítulo III 1448a20-24.

Assim, no caso dos cinco primeiros termos da definição de tragédia, encontramos referências nos capítulos I-IV da *Poética* que justificam a afirmativa de Aristóteles no capítulo VI de que a sua definição originou-se do que já havia sido discutido. Com relação ao sexto termo, definido pela frase “através da piedade e do medo” (δι’ ελέου και φόβου), temos uma exposição do termo no capítulo XIII e uma preparação indireta na discussão sobre o caráter dos heróis trágicos nos capítulos II-IV. No capítulo XIII, certos tipos de caracteres e enredos inapropriados e enredos incluem aqueles nos quais o homem extremamente bom passa da fortuna para o infortúnio, um homem muito mau passa do infortúnio para a fortuna e um homem muito mau passa da fortuna para o infortúnio. A razão pela qual essas ações não causam a piedade e o medo podem ser vistas na definição de Aristóteles desses termos em *Poética* XIII 1453a3-6: “porque a piedade e o terror têm lugar a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão”. Aristóteles determina que uma ação envolvendo infortúnio imerecido ameaça a audiência somente quando o herói trágico é apresentado como alguém que não é nem um parâmetro virtude, nem um depravado, mas um ser humano entre esses dois extremos. O ser humano precisa sofrer um infortúnio não por causa de um vício, mas por causa de um erro intelectual (*hamartia*), e precisa ser alguém de grande respeito e reputação. É esse tipo de ação que por si só evoca as emoções trágicas de piedade e medo, e que constitui a situação trágica por excelência, segundo Aristóteles.

Assim, nos capítulos II-IV da *Poética*, Aristóteles nos diz que o herói trágico deve ser nobre (*spoudaios*), e é só quando temos um herói *spoudaios* que passa da felicidade para a infelicidade que encontramos uma ação que manifesta

infortúnio imerecido com o qual a audiência irá se achar vulnerável. Visto que piedade e medo são funções diretas do caráter do herói trágico, Golden afirma que eles são abordados indiretamente onde o caráter do herói trágico é descrito nos capítulos I-IV da *Poética*. Assim, com relação ao sexto termo da definição de tragédia, piedade e medo, é apresentado no capítulo XIII e, anteriormente nos capítulos II-IV, onde é discutido o herói *spoudaios* que, sozinho, pode evocar as emoções trágicas apropriadas.

E, finalmente, o sétimo termo, *katharsis*, que quando traduzido como “purgação” ou “purificação” percebe-se que é o único termo que não foi preparado nos capítulos I-V ou definido na *Poética*. A adoção da interpretação intelectualista da *katharsis* nos apresenta uma outra possibilidade. Para compreendermos melhor, precisamos nos remeter a uma passagem de grande importância da *Poética*, onde Aristóteles afirma:

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, apreende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as 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, “este é tal”.<sup>9</sup>

Aristóteles reforça sua assertiva na *Metafísica* A 980a21 que “todos os homens, por natureza, tendem ao saber”, identificando a *mimesis* artística como um dos principais expedientes que nós humanos usamos para alcançar o conhecimento verdadeiro. A *mimesis* está profundamente enraizada na nossa própria natureza como seres humanos, permitindo-nos aprender as mais elementares lições da vida como crianças e, em plena maturidade, as mais profundas verdades da existência que se revelam durante nossa interação com as grandes obras de arte. Também de grande importância é a associação feita por Aristóteles entre o prazer e a *mimesis*. Praticamente todos os especialistas viram uma referência ao prazer trágico na cláusula final da definição de tragédia, que diz: “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [*katharsis*]

---

<sup>9</sup> Cf. *Ibid.*, 1448b4-17.

dessas emoções”. Segundo Golden, este prazer não está relacionado ao processo de purgação médica ou moral, mas ao prazer de aprender e inferir, assim como a um *insight* intelectual, discutidos no capítulo IV. Este prazer associado à *mimesis* surge até mesmo quando assistimos representações de imagens que consideramos repugnantes; as mais precisas representações destas imagens geram o já identificado prazer de aprender e inferir. Assim, Aristóteles nos diz que a *mimesis* trágica nos guia ao encontro de algum acontecimento particular de piedade e medo à compreensão filosófica da natureza universal da piedade e do medo na existência humana. Tal argumento leva à conclusão de que a *katharsis* na definição de Aristóteles da tragédia no capítulo VI, significa clarificação intelectual, e não purificação moral ou purgação médica.

Golden compara a passagem supracitada ao argumento da *Política* 1340a22-27, discutido anteriormente, onde Aristóteles diz “a tendência para sofrer e deleitar-se com representações de realidade é estreitamente relacionada com o sentimento diante dos próprios fatos” e aponta que se julgamos uma imitação bonita em virtude de sua forma, também consideraremos bonito o objeto da imitação. Assim, na *Política*, Aristóteles nos diz que as representações de objetos agradáveis serão agradáveis, assim como as representações repugnantes serão repugnantes; enquanto que, na *Poética*, ele nega a necessidade de relação extrema da *mimesis* para com a forma, citando exemplos de realidades repugnantes cujas mais acuradas representações nos causam deleite. A razão para esta posição aparentemente contraditória é que, na *Política*, como observado anteriormente, a principal ênfase é a educação moral dos jovens através do fornecimento de modelos de temperança e nobreza, enquanto que na *Poética* o foco central é na experiência fundamental da *mimesis*, o prazer intelectual evocado em função de sua natureza essencial como um processo que nos faz aprender e inferir.<sup>10</sup>

Este prazer essencial da *mimesis*, incluindo a *mimesis* trágica e musical, que envolve o aprendizado e a inferência e é diretamente análogo ao propósito e função da música como *diagoge*, é reservada na *Política* àqueles que alcançaram a plena maturidade e envolve o nível mais elevado de atividade e prazer intelectuais. Na *Metafísica* 981b17-25, Aristóteles observa que artes como a matemática, destinadas a ocupar o nosso tempo livre no sentido mais elevado do

---

<sup>10</sup> GOLDEN, L., *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, p. 19.

termo, têm mais valor do que as artes utilitaristas, cuja meta é a produção de prazer ou obtenção das necessidades da vida:

(...) tendo sido descobertas numerosas artes, umas voltadas para as necessidades da vida e outras para o bem-estar, sempre tenham sido julgados mais sábios os descobridores destas do que os daquelas, porque seus conhecimentos não eram dirigidos ao útil. Daí resulta que, quando já se tinham constituído todas as artes desse tipo, passou-se à descoberta das ciências que visam nem ao prazer nem às necessidades da vida, e isso ocorreu primeiramente nos lugares em que primeiro os homens se libertaram de ocupações práticas. Por isso as artes matemáticas se constituíram pela primeira vez no Egito. De fato, lá era concedida essa liberdade aos sacerdotes.

Na *Ética a Nicômaco* 1177b1-27 ele nos diz que a contemplação intelectual do filósofo é uma atividade do nosso tempo livre, não almejando nenhum fim além dela mesma e responsável pela felicidade plena do homem:

O filósofo, porém, mesmo quando está sozinho pode contemplar a verdade, e tanto melhor o fará quanto mais sábio for. Ele talvez possa fazê-lo melhor se tiver colaboradores, mas ainda assim é ele o mais auto-suficiente dos homens. E essa atividade parece ser a única que é estimada por si mesma, pois nada decorre dela além da própria contemplação, ao passo que, no caso das atividades práticas, sempre obtemos vantagens – maiores ou menores – além da própria ação. Ademais, pensa-se que a felicidade depende do lazer, pois trabalhamos para poder ter momentos de ócio, da mesma forma que fazemos guerra para poder viver em paz. Ora, a atividade das virtudes práticas se faz nos assuntos políticos ou militares, mas as ações relacionadas a esses assuntos não parecem proporcionar lazer, sobretudo as ações guerreiras (pessoa alguma prefere estar em guerra, nem a provoca simplesmente pelo prazer de estar em guerra; qualquer homem seria considerado o maior dos assassinos se transformasse os seus amigos em inimigos para provocar batalhas e matanças. Mas a ação do estadista também não se relaciona com lazer, e, além da ação política em si, visa ao poder e às honras relativas a este campo, ou, de qualquer forma, à felicidade para ele próprio e seus concidadãos (que é uma felicidade diferente da ação política, e buscada evidentemente por ser diferente dela). Dessa forma, se entre as ações virtuosas as ações militares ou política se distinguem pela nobreza e pela grandeza, e estas não se relacionam com o lazer, visam uma finalidade, e não são desejáveis por si mesmas, enquanto a atividade racional, que é contemplativa, parece ser superior e mais valiosa por sua seriedade, além de não visar a nenhum outro fim que não ela mesma, e ter em si o seu prazer próprio (o qual por seu turno intensifica a atividade), e a auto-suficiência, o lazer, a ausência de fadiga (tanto quanto isso for possível ao homem), e todos os demais atributos das pessoas sumamente felizes são, evidentemente, os que se relacionam com essa atividade – segue-se, então, que essa [a atividade racional] será a felicidade completa do homem, desde que tal atividade lhe seja agregada por toda existência, pois nenhum dos atributos da felicidade pode ser incompleto.

Assim, a *diagoge*, o prazer intelectual da música, estaria nessa categoria de atividade racional que leva o homem à felicidade plena; sendo, portanto diferente e superior ao prazer gerado tanto pela música como *katharsis* médica, quanto pela música como educação moral.

Golden aponta outra importante contradição entre o tratamento da *mimesis* na *Poética* e na *Política*. Em *Política* 1342b18-22, Aristóteles afirma:

(...) e considerando que há duas classes de audiência (uma composta de homens livres e cultos, e outra, vulgar, constituída de artífices, serviçais e demais pessoas do mesmo tipo), também devem ser proporcionadas às pessoas da segunda classe competições e espetáculos para relaxamento.

Podemos observar que a passagem acima se refere ao relaxamento, um dos usos secundários da música, que permite diferentes tipos de entretenimento para diferentes níveis de sofisticação da audiência. É importante recordar que Aristóteles afirmou na *Poética* IV 1448b9-17 que a razão pela qual a *mimesis* de imagens repugnantes são agradáveis quando vemos representações das mesmas é porque a interação com representações (em oposição à observação do objeto real) nos leva ao aprendizado e à inferência, e o aprender e o inferir são agradáveis não somente para filósofos mas para todos os seres humanos. Na *Poética*, Aristóteles lida com os primeiros princípios e a natureza essencial da *mimesis*, que localiza as raízes da atividade mimética no desejo sentido por todos os seres humanos, seja qual for sua capacidade intelectual, por discernimento e entendimento.

Para Golden, a teoria da purgação da *katharsis* trágica erra ao identificar certas funções claramente subordinadas e auxiliares da *mimesis* musical, discutidas na *Política*, com o objetivo e prazer essenciais da *mimesis*, a qual é definida na *Poética* como “aprendizado e inferência”. Gerald Else afirma sobre a teoria de Bernays:

Sua interpretação, não importa o quão adaptada ou refinada, é inerentemente e indefensavelmente terapêutica. Isto pressupõe que vamos ao drama trágico (inconscientemente, se preferir) como pacientes a serem curados, aliviados, com a saúde mental recuperada. Mas não há nenhuma palavra que sustente isto na *Poética*, nenhuma sugestão de que o final do drama é para curar ou aliviar estados patológicos. Ao contrário, é evidente em cada linha da obra que Aristóteles está pressupondo ouvintes normais, sentimentos e estados mentais normais, experiências emocional e estética normais.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> ELSE, G. F., *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill, 1986, p. 440.

Recordamos que o objetivo e prazer essenciais da *mimesis* foram claramente definidos no capítulo IV da *Poética*. No capítulo I, a tragédia foi definida como uma forma de imitação e, nesse mesmo capítulo, são discutidos os meios lingüísticos através dos quais a *mimesis* trágica é realizada. No capítulo II, lembramos que o objeto da imitação é definido como “homens que praticam alguma ação” e no capítulo III que a distinção é feita entre os modos dramático e épico das imitações apresentadas. As idéias de todo e extensão da ação são abordadas no capítulo IV, mas também a primeira parte da definição de tragédia utiliza os principais conceitos desenvolvidos nos capítulos I-III da *Poética*. Estes conceitos estão relacionados às categorias de objeto, meios e modo da *mimesis*, através dos quais uma análise completa de todas as formas de *mimesis* pode ser feita. No capítulo V, Aristóteles apresenta sua definição da essência da tragédia. É na cláusula final desta definição que ele introduz, sem comentários, o termo *katharsis*. Na definição ele lida com uma série de aspectos da *mimesis* trágica, mas em nenhum outro dos seus comentários refere-se a sua meta e seu prazer; somente a *katharsis* pode ser uma referência a este assunto essencial. Como vimos anteriormente, a *katharsis*, na definição da tragédia, introduz dentro da definição as assertivas presentes no capítulo IV que identifica o prazer intelectual como objetivo da *mimesis*.

A interpretação intelectualista define a *katharsis* da seguinte maneira:

A *katharsis* representa o momento de *insight*, que surge da iluminação intelectual, espiritual e emocional da audiência, representando para Aristóteles tanto o objetivo essencial, quanto o prazer embutidos na arte mimética.<sup>12</sup>

De acordo com a teoria de Golden, a *katharsis* como clarificação intelectual faz parte de uma tradição filosófica cujas raízes remetem ao *Sofista* de Platão. Aristóteles compartilhava com Platão uma visão comum da *katharsis* e da relação desta com a *mimesis*. As concepções de Platão a propósito da *mimesis* são, como vimos anteriormente, o principal ponto de partida para as teorias estéticas de Aristóteles, sendo que “a teoria aristotélica da arte é tanto uma refutação dos aspectos negativos da concepção platonista da *mimesis*, quanto um hábil e revolucionário aprimoramento dos *insights* de seu grande mestre sobre a força

---

<sup>12</sup> GOLDEN, L., *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, p. 2.

positiva da *mimesis*".<sup>13</sup> A *katharsis* da tradição filosófica estabeleceria uma relação entre os capítulos IV, IX e XIV e a definição de tragédia descrita no capítulo VI. Devemos, portanto, olhar para o modelo filosófico de *katharsis* como processo intelectual delineado por Platão no *Sofista* 226e – 231b para iluminar o termo usado por Aristóteles na *Poética*: na conversa entre Teeteto e o Estrangeiro, este afirma que tanto corpos animados quanto inanimados são passíveis de purificação. No que se refere aos corpos animados, distingue entre purificação interna, proporcionada pela ginástica e pela medicina, e purificação externa realizada através do banho. Em seguida, o Estrangeiro acentua a distinção entre as formas de *katharsis* relacionadas ao corpo e aquelas relacionadas diretamente à alma; Teeteto ratifica esta distinção ao responder: “compreendo e concordo que há duas formas de purificação, uma das quais tem por objeto a alma e é perfeitamente distinta daquela que se dirige ao corpo”. Mais adiante, o Estrangeiro obtém a concordância de Teeteto de que a remoção do mal da alma deve ser designada como “purificação”. Ambos concordam, assim, que há dois males fundamentais que podem afligir a alma: a maldade e a ignorância. O Estrangeiro observa que usamos a correção para lidar com a maldade e o ensino para tratar da ignorância, sendo que a pior forma de ignorância é “nada saber e crer que sabe”. O Estrangeiro descreve o processo pelo qual a ignorância é removida:

(...) ela [a alma] não alcançará, do que se lhe possa ingerir de ciência, benefício algum, até que se tenha submetido à refutação e que por esta refutação, causando-lhe vergonha de si mesma, se tenha desembaraçado das opiniões que cerram as vias do ensino e que se tenha levado ao estado de manifesta pureza e acreditar saber justamente o que ela sabe, mas nada além.<sup>14</sup>

O Estrangeiro então declara que a refutação é o que há de mais importante e eficaz na purificação: quem quer que fique impuro “conservará a falta de educação e a fealdade”; e então resume o argumento, afirmando que há uma dimensão catártica na arte de separar, que concerne à alma e envolve ensino e educação.

Para Martha Nussbaum, na época de Aristóteles e no período imediatamente posterior, tal interpretação da *katharsis* tornou-se comum no pensamento filosófico, não apresentando relação nem com “purificação” nem com

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 2.

<sup>14</sup> Cf. PLATÃO. *Sofista* 230 d.



“purgação”. Xenofonte, por exemplo, utiliza a expressão κάθαρος νους, significando “aquele que conhece clara e verdadeiramente”;<sup>15</sup> Epicuro, por seu turno, fala em κάθαρσις φύσικον πρόβληματον, isto é, uma “clarificação das questões complexas da filosofia natural”;<sup>16</sup> em Platão, o sentido das palavras *katharsis* e *katharos* em diálogos como *República*, *Fédon* e *Crátilo*,<sup>17</sup> é o de “clareza”, “ausência de obstáculos”, “livre de ambigüidade”, “demonstrar claramente”;<sup>18</sup> Aristóteles, por sua vez, nos *Primeiros Analíticos*, menciona a necessidade de “examinar e indicar claramente [καθαρός] cada uma dessas questões”.<sup>19</sup> Ainda segundo Nussbaum:

Quando examinamos todo o campo semântico e o desenvolvimento do grupo vocabular, torna-se muito evidente que o significado principal do termo é o de “limpeza” ou “clarificação”, isto é, de remoção de algum obstáculo (sujeira, ou mancha, ou obscuridade, ou mistura) que faz o item em questão menos limpo do que é em seu estado original. Em textos pré-platônicos estas palavras são freqüentemente usadas com relação à água que está limpa, livre de lodo ou ervas daninhas; a um espaço livre de objetos, a grãos peneirados e assim livres do joio; a uma parte de um exército que não está funcionalmente incapacitada de agir; e, significativamente e freqüentemente, com relação a um discurso que não está confuso devido a alguma obscuridade ou ambigüidade (...). O uso médico para designar purgação é uma aplicação especial deste sentido geral: a purgação livra o corpo de impedimentos e obstáculos, limpando-o. E a conexão com a purificação espiritual e com a pureza ritual parece ser outro desenvolvimento especializado, dada a forte relação entre tal pureza e a libertação física de mácula ou sujeira.<sup>20</sup>

Nussbaum, no entanto, vê na tese de Golden idéias platônicas desnecessárias, e propõe uma interpretação diferente para a *katharsis*, traduzindo o termo simplesmente como “clarificação”:

*Katharsis* não significa “clarificação intelectual”. Significa “clarificação” – e acontece que, segundo Platão, toda clarificação é uma questão intelectual. Podemos atribuir a Aristóteles uma concepção mais generosa das maneiras pelas quais chegamos a conhecer a nós mesmos. Antes de tudo, a clarificação, para ele, pode certamente acontecer por meio de reações emocionais, como diz a definição.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Cf. XENOFONTE. *Ciropedia* 8.7.30 *apud* Martha Nussbaum. *The fragility of Goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 389.

<sup>16</sup> Cf. EPICURO. D.L.x.86 *apud* Ibid., *loc. cit.*

<sup>17</sup> Cf. PLATÃO. *Rep.* 533 d 1; *Fed.* 69 c; *Crat.* 426 b *apud* Ibid., p. 389.

<sup>18</sup> Cf. Ibid., p. 389.

<sup>19</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Primeiros Analíticos* 50a 40 *apud* Ibid., p. 389.

<sup>20</sup> Ibid., p. 389.

<sup>21</sup> NUSSBAUM, M., *op. cit.*, p. 390.

O processo de clarificação seria, portanto, um modelo para a experiência de aprendizado da audiência. Nussbaum liga a *katharsis* diretamente à experiência emocional da tragédia que não depende exclusivamente do intelecto: “a função da tragédia é levar a efeito, através da piedade e do medo, a clarificação no que tange a experiências de índole piedosa ou relacionada ao medo”.<sup>22</sup> Ela cita o exemplo da situação de Creonte na *Antígona*, de Sófocles, onde a dor em decorrência da morte de seu filho leva-o a um entendimento verdadeiro da natureza da realidade. Nussbaum afirma que “frequentemente é a resposta emocional, e não a intelectual, o que nos leva a compreender realmente nossos valores”.<sup>23</sup> Assim, as emoções trágicas por excelência, piedade e medo, que na filosofia aristotélica estão conectadas à virtude moral e que devem ser a medida de nossas emoções, não seriam meros instrumentos de uma clarificação que advém de um processo intelectual; seriam, na verdade, o reconhecimento de valores e condições humanas. Todavia, Golden argumenta que é somente quando a audiência analisa racionalmente todas as evidências de uma tragédia é que ela está em condições de reagir emocionalmente a ela.

Na *Poética* IX 1451b5-11, Aristóteles nos indica que o processo mimético possui um objetivo essencialmente intelectual:

Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o 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 a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.

A dimensão filosófica da poesia está na sua habilidade em representar universais que incluem e iluminam vários particulares. O movimento do particular ao universal envolvido na *mimesis* seria o processo que Aristóteles descreve na *Poética* IV 1448b16-17, quando diz “olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’”.

Mais adiante, Aristóteles liga diretamente o prazer da *mimesis* trágica ao prazer da *mimesis* em geral:

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 391.

<sup>23</sup> Ibid., *op. cit.*, p. 390.

Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, esses nada produzem de trágico; porque da tragédia não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão-somente o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções.<sup>24</sup>

Aristóteles exige aqui que o prazer da tragédia surja da “piedade e do terror, provocados pela imitação”. Tal prazer evocado através *mimesis* é, como observamos anteriormente, o prazer em aprender e inferir. Assim, Aristóteles nos diz que a *mimesis* trágica nos guia ao encontro de algum acontecimento particular de piedade e medo à compreensão filosófica da natureza universal da piedade e do medo na existência humana. Recordamos que é a partir deste argumento que leva Golden à conclusão de que a *katharsis* na definição de tragédia no capítulo VI, significa clarificação intelectual. A razão pela qual a *katharsis* é uma atividade mental e alcança um efeito intelectual ou psicológico é porque os meios pelos quais ela alcança seus efeitos são a palavra, falada ou escrita. Golden afirma que nenhum dos estudiosos das teorias da purgação e da purificação foram capazes de demonstrar que palavras possuem a capacidade de afetar diretamente o organismo humano.

Para Golden, as palavras antes que possam alcançar algum efeito, devem ser processadas mentalmente<sup>25</sup> e, para que possamos compreender isso, precisamos conceber a teoria de Aristóteles sobre a *katharsis* tendo em vista a terapia verbal na medicina grega, em um período que vai de Homero a Platão. Em Homero, observamos o uso de uma forma primitiva de psicoterapia verbal, onde palavras persuasivas eram terapias eficazes para depressão psicológica e doença física, e o discurso agradável servia como um auxiliar da terapia médica ao encorajar a mente e o espírito do paciente. Podemos observar isso em *Iliada* 11.638-45, onde Néstor oferece a um ferido Macáone uma poção medicinal para beber e em seguida empenha-se em conversar com ele a fim de melhorar seu ânimo; em *Iliada* 5.390-94, onde Pátroclo, com palavras agradáveis para elevar seu espírito, acompanha a aplicação de drogas medicinais na perna ferida de Eurípilo; já no canto XXIV da mesma obra, Homero descreve o poder curativo e persuasivo da palavra, onde Aquiles faz com que Príamo supere sua tristeza

<sup>24</sup> ARISTÓTELES, *Poética* XIV 1453b8-14.

<sup>25</sup> GOLDEN, L., *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, p. 33.

convencendo-o de que este sofrimento é um exemplo particular do destino universal da humanidade:

Infeliz! Muitas coisas más no coração  
 amargaste! Como é que ousaste vir às naus  
 só, perante o olhar do homem que matou teus filhos  
 valentes – tantos? Tens, certo, entranhas de ferro!  
 Mas senta agora neste trono: aflitos ambos,  
 deixemos que serene a dor no coração,  
 pois do pranto glacial não deriva nenhum  
 proveito. Assim os deuses urdem o fadário  
 dos infaustos mortais: um viver agoniado,  
 sendo os numes incólumes; pois há dois cântaros  
 nos umbrais de Zeus, cheios de dons que ele nos dá,  
 um de ruins, de bons o outro. Mescla-os Zeus fulmíneo  
 e os versa: ora o mal, ora o bem, deparará  
 quem os receba; quando maldosos opróbrios  
 apenas colha, malsinado vagará  
 pela terra divina, famélico, menos-  
 prezado por mortais e deuses.  
 (...)  
 Sofre-os, paciente, e deixa de lamúrias;  
 por teu filho agoniar-te, não fará com que ele  
 ressuscite, mas outro mal pode advir-te, antes.<sup>26</sup>

Avançando no tempo, nos séculos V e VI o falar bem estava relacionado ao saber e ao poder, sendo o bom orador comparado a homens com poderes mágicos, os *epodoi* (cantores de salmos). A palavra *epode* pode significar tanto exorcismo, benzedura, como encantamento, e tinha como objetivo encantar ou seduzir o ânimo das divindades. No período entre Homero e Platão a palavra *epode* passou a ser empregada em sentido metafórico, cuja finalidade seria aumentar a sugestão da palavra em um discurso. Platão desaprova a *epode* enquanto encantamento, mas considera-a filosoficamente aceitável e medicamente eficaz quando atinge a condição de *λόγος καλός* (belo discurso).<sup>27</sup> Conforme Golden, o encantamento terapêutico de Platão está diretamente ligado ao próprio entendimento do filósofo do termo *katharsis*, que pode ser encontrado em cinco diferentes abordagens: primeiro, a limpeza dos objetos materiais; segundo, purificação religiosa; terceiro, purgação médica; quarto, purificação filosófica abrangendo elementos religiosos e intelectuais; e quinto, uma combinação de

<sup>26</sup> HOMERO. *Iliada* 24.518-51. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003.

<sup>27</sup> ENTRALGO, L. *The Therapy of the Word in Classical Antiquity*. Yale University Press: New Haven, 1970, p. 135.

significados éticos, psicológicos e médicos. Para Platão, a alma precisa de purificação porque foi contaminada pelo corpo, sendo que, no *Sofista*, esta contaminação toma duas formas: doença e ignorância. Em *Leis* 156c, Platão critica a preocupação excessiva da medicina hipocrática com o corpo, visto que a saúde requer um equilíbrio de virtudes intelectuais e morais. Em *Cármides* 157b, Platão afirma:

Assim, dizia ele depois de me ensinar a poção e o canto mágico, que ninguém te persuada a tratar da cabeça com este remédio, se não te apresentar primeiro a sua alma para a tratares primeiro com esta encantação. Atualmente grassa entre os homens este erro: é que há quem tente ser médico separando estas duas finalidades: a temperança e a saúde.

Assim, a *katharsis* intelectual que Golden identifica na *Poética* não foi uma invenção puramente aristotélica, visto que Platão já havia usado o termo para designar a força purificadora ou esclarecedora dos argumentos. A inovação de Aristóteles foi aplicar o termo a juízos estéticos. Para Golden, a *katharsis* aristotélica é um refinamento da *katharsis* racional de Platão.

Golden observa que somos capazes de compreender as palavras (orais ou escritas) só quando primeiramente as processamos intelectualmente; às vezes fazemos isso quase que instantaneamente e às vezes reflexivamente, dependendo da ocasião que se apresenta. O espectador precisa determinar por meios racionais se o sofrimento do herói trágico é merecido ou não, e se a conduta do herói foi a de um bom ser humano como nós mesmos, ou então se foi a de alguém moralmente inferior. Somente quando este processo de análise termina é que a audiência está apta a mostrar as respostas emocionais apropriadas de piedade e medo. Em *Antígona*, de Sófocles, por exemplo, o herói Creonte não possuía um real entendimento dos perigos da situação; somente depois das terríveis conseqüências foi forçado a considerar o que aconteceu de errado em sua vida. Assim, emoções dolorosas como piedade e medo servem como incentivos potentes para lutar intelectualmente com suas causas e efeitos. Creonte percebe que cometeu uma *hamartia* pela qual, no fim, ele se responsabiliza. Assim, o acesso dos personagens e da audiência à dimensão cognitiva da emoção se dá através da análise intelectual. Creonte julga ter sido um homem impulsivo e tolo que destruiu as pessoas próximas a ele contra sua vontade; ele vivenciou, e a audiência testemunhou emoções poderosas e destrutivas, emoções essas que

foram o primeiro passo num processo complexo, cujo resultado o levou a um profundo entendimento. Um processo mental precisa intervir antes que o personagem ou a audiência tenham controle suficiente do conteúdo emocional da experiência para aprender a partir dela e, em caso de uma experiência perturbadora ou destrutiva, dominá-la. Uma apreciação do que está acontecendo, e do porque isto está acontecendo, precisa ocorrer antes que sintamos piedade e medo; a experiência trágica leva a audiência a uma espécie de desorientação, a qual é aliviada pela clarificação intelectual da ação trágica proporcionada no momento da *anagnorisis* (reconhecimento): a piedade baseada no nosso reconhecimento de que o infortúnio sofrido pelo personagem é imerecido; o medo que surge com o reconhecimento de que este infortúnio está acontecendo a alguém como nós. Desta maneira, a clarificação intelectual é um pré-requisito necessário para a realização de julgamentos morais. Portanto, no caso do drama trágico, devemos primeiramente processar intelectualmente o fluxo de fatos do qual o início, o meio e o fim, são estruturados pela necessidade e pela verossimilhança. O resultado deste processo intelectual é a aquisição de um novo conhecimento e o aprofundamento de níveis anteriores de entendimento. Em alguns casos, nossa experiência intelectual é enobrecida quando confrontamos figuras trágicas que servem como um modelo de luta mesmo em face do inevitável; em outros, podemos partir somente com a consolação de que nenhuma vã ilusão permanece entre nós e a realidade inexorável. Ou seja, devemos fazer julgamentos sobre quais caracteres e ações são nobres ou baixos, refletir sobre a *hamartia* do herói trágico e, como resultado de nossas deduções, julgamentos e análises, decidir se a piedade e o medo e outras emoções são apropriadas às circunstâncias que testemunhamos; a *katharsis* trágica é, portanto, uma experiência de aprendizado sobre a causa, a natureza e o efeito da piedade e do medo. Aristóteles enfatiza o papel importante executado na *katharsis* pelo reconhecimento (*anagnorisis*), um componente completo de um enredo complexo, a transição da ignorância ao conhecimento, através do qual o espectador se dá conta do que está acontecendo no drama e, conseqüentemente, em sua própria vida. A *katharsis* aristotélica precisa envolver, tanto em termos de percepção imediata e profunda reflexão, a “clarificação” da experiência da piedade e do medo na tragédia, e em cada outra dimensão da condição humana representada por artistas nos gêneros da *mimesis*.

É importante observar que a associação entre piedade e medo também não foi original de Aristóteles, pois pode ser encontrada anteriormente em Homero, assim como em fontes mais tardias como em Górgias e Platão. Górgias, em *Helena* 9-10, fala do “calafrio de terror” e da “compaixão lacrimosa” e “pesar comprazido” de pessoas escutando poesia e ao mencionar encantamentos que enfeitiçavam a alma:

É preciso também por opinião mostrar aos ouvintes: toda poesia eu considero e denomino um discurso que tem metro: nos que a escutam penetra um calafrio de terror, uma compaixão lacrimosa, um pesar comprazido; e diante das ações e dos corpos alheios, com boa sorte e os reveses, um sofrimento que é próprio, por meio das palavras, a alma sofre. Ora vamos! Que eu mude de um discurso para o outro. Os encantamentos inspirados divinamente, por meio das palavras, movem o prazer, removem a dor; conformando-se com a opinião da alma, o poder do encantamento a seduz, persuade e transforma essa alma pelo enfeitiçamento. De enfeitiçamento e magia duas técnicas se encontraram, que são erros da alma e ilusões da opinião.

Mais adiante, em *Helena* 14, a poesia e a retórica são comparadas a fenômenos irracionais que agiam sobre as emoções da mesma maneira que os remédios sobre o corpo:

A mesma palavra tem o poder do discurso perante a disposição da alma e a disposição dos remédios para a natureza dos corpos. Com efeito, como os diferentes remédios expulsam diferentes humores do corpo, e uns cessam a doença, outros a vida, assim os discursos, uns afligem, outros deleitam, outros atemorizam, outros dispõem os ouvintes à confiança, e outros por meio de uma persuasão maligna envenenam e enfeitiçam a alma.

Diante disto, podemos entender os ataques de Platão contra a poesia dramática: colocada junto com encantamentos e remédios, a poesia dramática poderia ser pensada como um encantamento que agia sobre sentimentos irracionais. Aristóteles, ao contrário, mostra o medo não como um simples estremelecimento, mas também e essencialmente como o pensamento da proximidade de um mal ruinoso ou penoso;<sup>28</sup> e a piedade foi relacionada não somente ao pensamento de sofrimento imerecido, mas também, como enfatiza Aristóteles na *Retórica* 1385b13-16, a homens instruídos:

---

<sup>28</sup> ARISTÓTELES, *Retórica* II 1382a21-22; b29-34.

Os que acham que pode recair sobre eles o mal são aqueles que já sofreram algum e escaparam dele: por exemplo, os idosos, devido à sua prudência e experiência; os fracos e, sobretudo, os cobardes; os instruídos, porque são mais calculistas.

Na *Poética*, a tragédia foi associada a duas emoções que estão conectadas à virtude moral e que devem ser a medida de nossas emoções; elas não são somente respostas racionais, mas também determinam os tipos de ações representadas na poesia trágica. Assim, como já dissemos anteriormente, um enredo trágico não pode representar um homem bom sofrendo um infortúnio, nem um homem vicioso vivenciando fortuna, pois em nenhum dos casos as emoções trágicas de medo e piedade vêm à tona. Um homem muito bom passando da boa para a má fortuna não causa, de acordo com Aristóteles na *Poética* 1452b34-1453a1, nem medo nem piedade mas, ao contrário, repugnância; e um homem muito mau passando da má para a boa fortuna não apela nem para a compaixão humana nem para a piedade e o medo.

Aristóteles concebe as emoções trágicas não como ondas esmagadoras de sentimentos, mas como parte de uma reação ao material estruturado no drama: a estrutura para a experiência destas emoções é nada mais do que a compreensão cognitiva da representação mimética da ação humana e do caráter. Assim, a piedade e o medo aristotélicos possuem um claro conteúdo cognitivo, e representam não somente impulsos, mas conseqüências emocionais das percepções de que certas teorias são ou não: que aquele que sofre, ou aquele que provavelmente irá sofrer, é inocente, que ele é suficientemente como nós para simpatizar com a natureza da sua condição, que poderíamos imaginar nós mesmos ou aqueles próximos a nós em uma posição equivalente, e assim por diante. O conteúdo cognitivo das emoções significa que o tragediógrafo pode ter a intenção de evocá-las através da organização e projetos deliberados do seu material. Isto significa também que tal projeto, uma estrutura unificada da ação dramática, é mais importante e efetivo do que elementos individuais ou cenas de sofrimento: por isso a localização do sofrimento físico dentro da teoria de Aristóteles como um componente do qual o tragediógrafo pode fazer uso mais ou menos proeminente, dependendo do padrão total da sua tragédia. Ao explicitar e analisar as condições sob as quais estas emoções são convenientemente sentidas, Aristóteles as coloca em relação próxima às percepções e julgamentos da mente



cognitiva. Piedade e medo, portanto, não devem ser considerados como instintos ou forças incontroláveis, mas como respostas à realidade, que são possíveis para uma mente na qual pensamento e emoção são integradas e interdependentes.

A experiência com a *mimesis* executa a máxima de Aristóteles que “todos os homens, por natureza, tendem ao saber”; ilustra, também, sua afirmativa de que o prazer da *mimesis* é o prazer humano essencial de “aprender e inferir”, proporcionando um alicerce cognitivo a partir do qual pode florescer a resposta das emoções à obra de arte. Assim, ao analisarmos a passagem da *Poética* 1449b22-4, percebemos que tanto a teoria da purificação moral, como a teoria da purgação médica seriam, assim, conceitos estranhos que não se relacionam a nada na *Poética*. No entanto, quando recorremos à *katharsis* como um termo da tradição filosófica cujas raízes remetem ao *Sofista* de Platão, percebemos a deficiência das teorias tradicionais e chegamos à definição da *katharsis* como clarificação. A identificação de Aristóteles da *diagoge* na *Política* como o objetivo mais elevado, o fim em si mesmo da música e da arte em geral, nos diz que a *katharsis* associada a este objetivo deve ser intelectual e não moral ou purgativa. Segundo Golden, a solução para o problema estaria em ver que este não é um conceito com um único significado: a *katharsis* faria parte tanto de uma tradição intelectual na qual esta significaria aprendizagem e clarificação intelectual, quanto de uma tradição médica que significaria purgação. Os processos médico e intelectual são atividades distintas que conduzem a tipos totalmente diferentes de *katharsis*. Na *Política* 1341 b 32-1342 a 15, Aristóteles referiu-se à uma terapia da purgação médica através de melodias orgiásticas como cura para o excesso de emoções. Esta cura deixaria os doentes “como se eles tivessem sido submetidos a um tratamento médico e catártico”. No entanto, o processo de *katharsis* que descreve na *Política* difere do que ele irá discutir como uma finalidade da tragédia; antes, ele nos adverte que usa o termo apenas em sentido geral e nos conduz à *Poética* para discutir mais claramente sobre o termo – uma discussão que não acontece, a não ser, segundo Golden, no argumento interno da *Poética*. Malgrado Aristóteles seja desapontadoramente lacônico a este respeito, temos um argumento no qual o filósofo estabelece a origem, o objetivo e o prazer da *mimesis* no ato de aprender e inferir, reconhecendo sua capacidade filosófica para nos guiar do particular ao universal, e requisitando ao poeta que

“procure apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação”<sup>29</sup> que, para Aristóteles, envolve prazer intelectual:

(...) o aprender e o admirar são geralmente agradáveis; pois no admirar está contido o desejo de aprender, de sorte que o admirável é desejável, e no aprender se alcança o que é segundo a natureza (...) E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objeto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Cf. ARISTÓTELES, *Poética* XIV 1453 b 11.

<sup>30</sup> Cf. Id., *Retórica* I 1371 a-1371 b.

## 4

**As críticas à interpretação intelectualista da *katharsis***

A primeira crítica à interpretação intelectualista da *katharsis* feita por Maria del Carmen Trueba Atienza, afirma que os argumentos de Leon Golden contrários às outras interpretações não levam em consideração a distinção entre fontes externas aristotélicas e não aristotélicas da *Poética*. Para Atienza, a análise de outros textos aristotélicos não quer dizer que a exegese da própria *Poética* deva ser deixada de lado, visto que outros elementos podem ser considerados sem deixar de apoiar-se nos elementos específicos apresentados na obra. Golden incorreria no erro de deixar de lado fontes aristotélicas que estabelecem conexões entre processos psicológicos e as emoções, para privilegiar fontes não aristotélicas, como Platão, Epicuro e Filodemo, desqualificando a interpretação médica da *katharsis*. Afirma Atienza:

Reconhecer que o significado do termo *katharsis* na *Poética* é semelhante ao da *Política* é arriscado e carece de bases seguras, mas ao menos tem a vantagem de partir de algumas analogias presentes nas duas obras do mesmo autor. Ao contrário, assumir que o significado da *katharsis* na *Poética* é o mesmo que em Platão, Epicuro e Filodemo tem um efeito mais ousado e contém, em princípio, um maior risco de erro.<sup>1</sup>

A crítica de Golden ao uso da *Política* VIII pelos que defendem a *katharsis* como purificação ou purgação refere-se à existência de duas contradições: uma, com relação à resposta emocional da audiência à *mimesis* artística; e outra, com relação ao tipo de público presente. Contrária a esta posição, Atienza sustenta que as discordâncias entre as passagens supracitadas ocorrem por se tratarem de duas coisas diferentes, sendo ambas independentes entre si. Na *Política* 1340a22-27, Aristóteles afirma:

---

<sup>1</sup> ATIENZA, M.C.T., “A Interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica”. In: *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*. R. Duarte, V. Figueiredo e I. Kangussu (Org.). Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p. 43.

A tendência para sofrer e deleitar-se com representações da realidade é estreitamente relacionada com o sentimento diante dos próprios fatos (por exemplo, se um homem se deleita na contemplação da estátua de alguém por nada mais que sua beleza, a visão real da pessoa cuja estátua ele contemplou deve ser-lhe igualmente agradável.

Enquanto que na *Poética* IV 1448b19-12, o filósofo afirma:

Nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferozes e de cadáveres.

Segundo Atienza, os objetos da *mimesis* podem ser de tipos diferentes: aqueles prazerosos por si mesmos; e outros em decorrência da imitação artística. Na passagem extraída da *Política*, o prazer é similar ao objeto que serviu de modelo; ao passo que na *Poética* é afirmado que podemos extrair prazer de obras que imitam objetos que na vida real nos causariam repulsa:

Ele [Golden] extrai a segunda passagem de seu contexto original e a obriga a dizer algo diferente, pois o propósito aristotélico aí é, claramente, mostrar que o prazer mimético provém da imitação e da qualidade artística da execução da obra, e não diretamente da natureza do objeto imitado pelo poeta.<sup>2</sup>

Atienza observa ainda que não fica claro em que sentido Aristóteles afirma ser o prazer da *mimesis* uma percepção intelectual envolvida no processo de aprendizagem, não estando, portanto, correta a afirmação de que o prazer sentido ao contemplar objetos repugnantes prove que a *katharsis* seja um processo intelectual. Leon Golden entende o prazer trágico como um prazer mimético ou intelectual que surge da *mimesis* de ações que suscitam piedade e medo:

É tarefa do poeta proporcionar prazer *αποελευκαι φοβουδιαμμησεω*. Claramente o prazer essencial da tragédia é uma função do prazer envolvido na *mimesis* e no prazer mimético. A *mimesis* para Aristóteles é um processo intelectual que envolve aprendizado e inferência através do qual nos movemos da percepção dos particulares ao conhecimento dos universais.<sup>3</sup>

Segundo Atienza, a interpretação intelectualista da *οικειαεδονή* entende o prazer trágico como uma função do prazer mimético, que resulta do aprendizado e

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 43.

<sup>3</sup> GOLDEN, L., “The Clarification Theory of *Kátharsis*” *apud* Ibid., p. 48.

da inferência através dos quais nos movemos da “percepção de particulares” ao “conhecimento dos universais”, e a *katharsis* representaria o ponto culminante do processo de aprendizagem mimético. O problema, segundo Atienza, é que sua interpretação não fornece elementos suficientes para discernir o caráter peculiar da *mimesis* trágica frente a outras modalidades de *mimesis*, assim como do prazer trágico frente a outras variantes de prazer mimético.

Sobre as contradições apontadas por Golden relacionadas ao auditório, Atienza afirma que tais afirmações não apresentam elementos consistentes para deixar de lado a *Política* como fonte de interpretação na passagem da *Poética* VI. Vejamos o que diz Aristóteles na *Política* 1342a18-25, onde afirma que todos os homens obtêm prazer na apreciação de obras miméticas:

E considerando que há duas classes de audiência (uma composta de homens livres e cultos, e outra, vulgar, constituída de artífices, serviçais e demais pessoas do mesmo tipo), também devem ser proporcionadas às pessoas da segunda classe competições e espetáculos para relaxamento; da mesma forma que a alma das pessoas desta classe foi desviada em relação ao estado em relação ao estado natural, as harmonias e melodias em tom mais altos e cromaticamente forçadas também são desvios, mas cada espécie de pessoas encontra prazer naquilo que lhe é naturalmente adequado, e por isto os competidores diante de tais audiências devem ter permissão para usar música de gênero compatível com as mesmas.

De acordo com Atienza, o que Aristóteles está afirmando na *Política* é que o humor da audiência influencia a apreciação das obras musicais, estando o prazer que cada indivíduo sente relacionado com aquilo “que lhe é naturalmente adequado”, e onde a apreciação da obra varia de acordo com o nível de educação de cada indivíduo; assim, Aristóteles estaria, em um caso, referindo-se a diferenças qualitativas, que correspondem ao prazer que experimenta uma platéia diversificada; enquanto que no caso da *Poética*, o filósofo estaria se referindo ao prazer mimético em geral.

Atienza analisa ainda outro argumento usado em defesa da teoria intelectualista da *katharsis*: Golden, citando Laín Entralgo, afirma ser a *anagnorisis* um processo de reconhecimento que esclarece o espectador sobre o sentido do drama trágico:

A *anagnorisis* é uma transição da ignorância ao conhecimento e é através dessa transição, ocorrida na representação, que o espectador chega a compreender o que ocorre no drama e, por isso, em sua própria vida.<sup>4</sup>

Segundo Atienza, Golden não atenta para o fato de que Aristóteles, nos capítulos XIV e XVI da *Poética*, recomenda aos tragediógrafos recontarem os mesmos mitos, já conhecidos do público, de maneiras diferentes. O sucesso do poeta nos concursos dependia, em parte, da originalidade com que as mesmas histórias eram apresentadas:

Os autores trágicos supunham que o espectador comum era suficientemente inteligente para compreender e apreciar a ironia que imprimiam nos caracteres trágicos, em suas palavras e ações. Mesmo admitindo a existência de diferentes graus de complexidade e de distintos níveis de leitura e compreensão dos dramas, havia o peso da aclamação popular e os poetas dificilmente estariam dispostos a perder o favor do público, incluindo nos dramas paradoxos e sutilezas incompreensíveis para os espectadores.<sup>5</sup>

Ouro crítico da tese intelectualista da *katharsis*, Jonathan Lear, afirma que Aristóteles na *Poética* IV 1448b14-17, tem em mente uma forma rudimentar de aprender, o que fica evidente quando afirma que o prazer em aprender é não só para os filósofos, mas para todos os homens, por menor que seja sua capacidade para tanto: “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, ‘este é tal’”.<sup>6</sup> O que uma determinada pessoa aprende é que a pintura de um animal repugnante é uma bela representação do referido animal; sendo que o raciocínio que uma pessoa faz é limitado à percepção de que uma representação artística é uma instância da imagem real. O prazer é precisamente aquele que estaria inalcançável a alguém que nunca viu tal imagem, ou seja, que não seria capaz de reconhecer uma representação como uma representação, estando o seu prazer limitado a apreciar as cores e as formas da pintura. Assim, segundo Lear, “é um erro interpretar essa passagem como sugestão de que o raciocínio em pauta é, sob qualquer hipótese, um raciocínio a respeito da causalidade”.<sup>7</sup> A *Poética* IV, então, versa sobre os prazeres mais elementares que podem ser originados da

<sup>4</sup> GOLDEN, L. *apud* Maria del Carmen Trueba Atienza, “A Interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica”. In: *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético.*, p. 49.

<sup>5</sup> Maria del Carmen Trueba Atienza, *op. cit.*, p. 50.

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *Poética* IV 1448b14-17.

<sup>7</sup> LEAR, J., “Katharsis”. In: *Essays on Aristotle’s Poetics*. Amélie Oksenberg Rorty. New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 323.

*mimesis*. Embora isto seja um primeiro passo para a compreensão do prazer trágico, não dá apoio à tese de que tal prazer é um prazer cognitivo. Assim, da mesma forma que Atienza, Lear também afirma que há dois prazeres distintos a serem originados de animais cuja contemplação resulta agradável: um prazer cognitivo em entender as suas causas, e um prazer mimético em apreciar a habilidade de um artista ao representar com destreza criaturas feias, e é neste prazer mimético que Aristóteles estaria concentrado na *Poética* IV. A razão pela qual ele direciona sua atenção à representação artística de um animal feio é o desejo de diferenciar o prazer originado da *mimesis* do prazer que se possa sentir da beleza do animal em si.

Jonathan Lear se opõe à idéia do prazer trágico ser identificado com o prazer que resulta somente da compreensão. Observa também, que o fato de o prazer trágico exigir uma compreensão adequada da trama e um exercício das faculdades cognitivas, não significa que o prazer proporcionado pelas tragédias provenha diretamente do conhecimento, pois o prazer da tragédia não é um prazer cognitivo, mas mimético, que deriva da identificação ou do reconhecimento do objeto imitado pelo artista ou, no caso do observador não conhecer o objeto em questão, tal prazer surge da admiração com que foi executado pelo artista. Golden afirma que “o movimento do particular ao universal envolvido em toda *mimesis* é um ato de aprendizagem que evoca o prazer intelectual descrito por Aristóteles em 1448b4-19”.<sup>8</sup> Concordando com Lear, Atienza observa ainda que Aristóteles, na mesma passagem, assevera que “se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie”. Ou seja, tal prazer pode ser experimentado mesmo que o indivíduo não reconheça aquilo que foi representado, bastando que o perceba e dele usufrua como algo poético, produzido graças à arte. De acordo com Aristóteles, a poesia é também mais filosófica, ou seja, conduz a uma visão mais profunda que a história. Sua função cognitiva é, portanto, tão importante como seu efeito emocional. Sublinha Atienza:

Na realidade, ambas as coisas são inseparáveis. O lamento diário e cotidiano, o lamento próprio e o compartilhado com os outros, assim como os temores cotidianos da vida, tornam a alma do ser humano algo rígida e estreita. A

---

<sup>8</sup> GOLDEN, L., *apud* Maria del Carmen Trueba Atienza, “A Interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica”. In: *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*, p. 45.

participação numa dor maior e num grande destino suscita esse *pathemata* e alivia ao mesmo tempo a rigidez. Este é o aspecto ‘médico’ da catarse que, com toda razão, volta e meia tem sido ressaltado pelos melhores intérpretes de Aristóteles.<sup>9</sup>

Outro argumento utilizado por Golden é a passagem em que Aristóteles afirma serem os eventos mais maravilhosos quando ocorrem em uma relação inteligível uns por causa dos outros. Tanto na *Metafísica* como na *Retórica*, Aristóteles relaciona o maravilhoso, o admirável, ao nosso desejo de aprender:

De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas sempre maiores, por exemplo, os problemas relativos aos fenômenos da lua e aos do sol e dos astros, ou os problemas relativos à geração de todo o universo.<sup>10</sup>

Como dissemos, todos começam por admirar-se de que as coisas sejam tais como são, como, por exemplo, diante das marionetes que se movem por si nas representações, ou diante das revoluções do sol e da incomensurabilidade da diagonal com o lado de um quadrado.<sup>11</sup>

De igual modo o aprender e o admirar são geralmente agradáveis; pois no admirar está contido o desejo de aprender, de sorte que o admirável é desejável, e no aprender se alcança o que é segundo a natureza.<sup>12</sup>

Segundo Lear, as observações de Aristóteles sobre o maravilhoso não podem ser usadas para sustentar a idéia de que o prazer trágico é um prazer cognitivo, pois a passagem extraída da *Poética* que veremos a seguir está em oposição à passagem da *Metafísica*:

Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os efeitos do acaso e da fortuna (porque ainda entre os eventos fortuitos, mais maravilhosos parecem os que se nos afiguram acontecidos de propósito, - tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento em que a olhava, - pois fatos semelhantes não parecem devido ao acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores, os mitos assim concebidos.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> ATIENZA, M.C.T., “A Interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão crítica”. In: *Kátharsis: Reflexões de um conceito estético*, p. 46.

<sup>10</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica* A 2, 982b12-16.

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*, A 2, 983a12-16.

<sup>12</sup> Cf. *Id.*, *Retórica* I 1371a31-34.

<sup>13</sup> Cf. *Id.*, *Poética* IX 1452a1-10.



De acordo com Lear, enquanto que na *Poética* os acontecimentos estão inteligivelmente ligados uns aos outros através do entendimento, gerando na audiência a experiência do maravilhoso; na *Metafísica*, ao contrário, o maravilhoso é que leva o homem à filosofar, provocando o entendimento. Embora na passagem supracitada Aristóteles associe a inteligibilidade ao maravilhoso, na *Poética* XXIV 1460a12-18 o filósofo também associa o maravilhoso ao irracional:

O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopéia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso. Em cena, ridícula resultaria a perseguição de Heitor: os guerreiros que se detêm e o não perseguem, e Aquiles que lhes faz sinal para que assim se quedem. Mas, na epopéia, tudo passa despercebido. Grato, porém, é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que mais interesse.

Lear afirma que, para Aristóteles, a tragédia e a epopéia imitam ações e caracteres elevados, suscitam emoções de piedade e medo, e são mais filosóficas que a história. No entanto, a definição de Golden da *mimesis* não distingue o prazer trágico do prazer da epopéia. Na passagem supracitada, podemos observar que, ao contrário da tragédia, a epopéia admite a representação de acontecimentos irracionais; o irracional produz o maravilhoso, sendo tal experiência por si só agradável. Portanto, na interpretação de Lear, não é o fato do maravilhoso provocar o entendimento que é agradável, pois no final das contas o irracional opõe-se ao entendimento.

Lear afirma haver pouco suporte textual na *Poética* para a hipótese de que o prazer próprio da tragédia seja um prazer cognitivo. As crianças aprendem ao imitar os adultos e, ao aprender, elas obtêm uma forma rudimentar de prazer cognitivo, mas isto é somente uma explicação de como formas elementares de imitação naturalmente surgem no contato com os humanos, não se tratando, portanto, de uma explicação do prazer próprio da tragédia. Portanto, essas emoções não são, segundo Lear, o efeito da tragédia:

São meramente um passo necessário em direção ao seu efeito próprio. Pois Aristóteles afirma ser através da piedade e do medo que a tragédia produz a *katharsis* das emoções. Conseqüentemente, a apreciação cognitiva da audiência do enredo e o prazer resultante são importantes, mas são antecedentes causais do efeito e do prazer próprios da tragédia.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> LEAR, J., “Katharsis”. In: *Essays on Aristotle’s Poetics*, p. 323.

A preocupação principal de Aristóteles na *Poética* IX se relaciona com a formação de um enredo que produza piedade e medo na audiência. Mas para que a audiência sinta piedade e medo ela precisa enxergar uma certa semelhança entre ela e o personagem na tragédia, e a razão pela qual ela precisa perceber isso é a necessidade de crer que os acontecimentos representados na tragédia podem acontecer com ela. Para uma pessoa sentir piedade e medo, deve acreditar que ela mesma é vulnerável aos fatos que está presenciando. Lear constata ser este o motivo para Aristóteles afirmar que a função da poesia não é representar coisas que aconteceram, mas que poderiam acontecer – e que esses acontecimentos sejam verossimilhantes e necessários.<sup>15</sup> Ao representar acontecimentos verossimilhantes que podem ocorrer de fato, a audiência naturalmente acreditará que estes acontecimentos podem acontecer, sendo este um passo crucial na produção da piedade e do medo. A poesia utiliza universais para o mesmo propósito. Porque a poesia não está imersa no particular, mas está relacionada com determinados acontecimentos que ocorrem com determinados tipos de pessoas, é possível para a audiência imaginar que eles são o tipo de pessoa para a qual este tipo de acontecimento poderia ocorrer. Quando Aristóteles diz na *Poética* IX que a poesia é mais filosófica do que a história porque lida com universais, Golden interpreta esta passagem como se a poesia proporcionasse *insights* mais profundos sobre a condição humana. No entanto, quando Aristóteles afirma que a poesia é mais filosófica do que a história, não quer dizer que a poesia nos proporciona o entendimento da humanidade, mas sim que ela emerge do particular no qual a história está presa e, assim, dá um passo em direção à filosofia. Segundo Lear, se analisarmos o que Aristóteles compreende por universais na passagem em discussão, podemos observar que ele não quer dizer universais que expressam a essência da condição humana, mas que a poesia se absteria em descrever acontecimentos particulares de pessoas particulares e, em vez disso, representaria tipos de coisas que um determinado tipo de pessoa poderia dizer ou fazer. A universalidade que Aristóteles tem em mente quando fala sobre a universalidade da poesia não é a profundidade da condição humana, mas a universalidade da condição humana. No entanto, para Leon Golden, seguido por Martha Nussbaum, o Édipo de Sófocles nos fornece uma profunda

---

<sup>15</sup> ARISTÓTELES. *Poética* IX 1451a36-38; 1451b4-5.

compreensão da condição humana. Mas para Lear, Édipo representaria um tipo humano, encontrando-se aí a sua universalidade. Os personagens trágicos constituem para o filósofo um modelo. Na *Poética* XV 1454b8-13, Aristóteles afirma:

Se a tragédia é imitação de homens melhores do 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.

Lear observa ainda outro aspecto: a tragédia, em certo sentido, possibilita uma educação para as respostas emocionais da vida real e, embora a representação de acontecimentos que causam emoções de piedade e medo deva, até certo ponto, ser como os acontecimentos da vida real que ela representa, segundo Lear,

A *mimesis* para Aristóteles deve ser também, em certos aspectos, distinta de tais eventos, pois é justamente em virtude da *mimesis* ser uma forma de representação que certos tipos de prazeres são uma resposta apropriada para ela.<sup>16</sup>

Segundo Aristóteles, não devemos ser educados nem para buscar a tragédia no dia-a-dia, nem para sentir prazer em acontecimentos trágicos que ocorrem em nossas vidas. Tais prazeres devem ocorrer somente nas representações trágicas dos poetas. Aristóteles vê uma grande diferença entre a *mimesis* e os fatos verídicos que a mesma representa; com efeito, Aristóteles discorda de Platão não sobre se a tragédia pode ser usada como parte de uma educação ética às respostas emocionais apropriadas, mas sobre se a *mimesis* é facilmente confundida com a realidade. Para Aristóteles, embora a resposta emocional apropriada para uma *mimesis* seja inapropriada em um acontecimento real, a *mimesis* é suficientemente diferente de um acontecimento real, de maneira que não há perigo da mesma causar um efeito educacional impróprio na audiência; o filósofo acredita, portanto, que as pessoas têm capacidade de distinguir entre vida real e representação. A tragédia, enfim, pode desenvolver ao máximo as respostas emocionais adequadas, todavia, no que tange aos jovens inexperientes, pode levá-los a confundir representação e realidade. Na *Política* VIII 1336b, o político não exerce grande

<sup>16</sup> LEAR, J., “Katharsis”. In: *Essays on Aristotle’s Poetics*, p. 320.

controle sobre o conteúdo presente na poesia, mas tem obrigação de proteger os jovens de seus efeitos, visto que o filósofo propõe banir qualquer conversação obscena que os jovens possam escutar. Na *Poética* XXV 1460b13-15, Aristóteles afirma que “não é igual o critério de correção na poética e na política, e, semelhantemente, o de qualquer outra arte em confronto com a poesia.”; ou, seja, é dever do político propugnar uma educação na qual os jovens serão educados a reagir apropriadamente aos acontecimentos da vida real; assim como é dever do tragediógrafo evocar piedade e medo através da *mimesis* de tais acontecimentos, e produzir uma *katharsis* das mesmas emoções; e é na *katharsis* de tais emoções que a resposta emocional apropriada à poesia vai além do que é apropriado aos acontecimentos da vida real. Ao assistir um drama trágico, o espectador presencia o sofrimento de personagens que são somente representações; a *mimesis* dramática nos leva a vivenciar a resposta emocional adequada no que tange a seu infortúnio, de modo que esta experiência não nos aporta dano, tal como poderia ocorrer na vida real. E, segundo Lear, somente ao compreender o que a *katharsis* realmente é, que travamos um conhecimento da contribuição especial que a poesia traz à vida.

## 5

### Considerações finais

A tese intelectualista da *katharsis* apóia-se fundamentalmente na *Poética* IV 1448b4-19, onde Aristóteles afirma que a *mimesis* é uma fonte de conhecimento prazerosa: “tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem (μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι, que Golden traduz por “aprendem e inferem”) sobre o que seja cada uma delas, e dirão, por exemplo, ‘este é tal’”. Assim, segundo Leon Golden, o movimento do particular ao universal, presente em toda experiência mimética, é um ato de aprendizagem que evoca o prazer intelectual de aprender e inferir; a dimensão filosófica da poesia está na sua habilidade em representar universais que incluem e iluminam vários particulares.

Aristóteles nos diz que a *mimesis* trágica leva o homem ao encontro de algum acontecimento particular de piedade e medo à compreensão filosófica da natureza universal dessas emoções na existência humana. Segundo Golden, Aristóteles compartilhava com Platão a mesma visão a respeito da *katharsis* e da relação desta com a *mimesis*; sendo, portanto, as concepções de Platão o principal ponto de partida para as teorias estéticas de Aristóteles, as quais, ao mesmo tempo, formulam-se tanto quanto refutação da concepção platônica da *mimesis* como quanto um aprimoramento da mesma. Assim, a *katharsis* como clarificação intelectual faz parte de uma tradição filosófica que remete ao *Sofista* de Platão; a tese intelectualista encontra na conversa entre Teeteto e o Estrangeiro um modelo filosófico de *katharsis* como processo intelectual que esclarece o termo usado por Aristóteles na *Poética*. Martha Nussbaum, citando fontes de Xenofonte, Epicuro, e Platão, afirma que tal interpretação da *katharsis* era comum no pensamento filosófico, não apresentando relação nem com purificação nem com purgação. Portanto, a *katharsis* intelectual que Golden identifica na *Poética* não foi uma invenção puramente aristotélica. A contribuição de Aristóteles foi incorporar um

tema que estava sendo usado para designar a força purificadora ou esclarecedora dos argumentos, aplicando-a aos juízos estéticos.

Na *Metafísica*, Aristóteles afirma que todo ser humano possui o desejo de conhecer. Apesar de a espécie humana compartilhar com os outros animais a capacidade da sensação, somente alguns possuem a faculdade da memória, o que permite o armazenamento da experiência, base da aprendizagem. Contudo, somente os seres humanos possuem a aptidão para as atividades intelectuais mais elevadas, como a arte e o raciocínio. Consoante Golden, a *mimesis* artística é um dos principais expedientes que os homens usam para alcançar o conhecimento verdadeiro; a tendência humana ao conhecimento e ao imitar traz satisfação, e o prazer mimético é aquele que permite dizer que “este é tal”, ou seja, que proporciona o aprendizado e a inferência. Esse prazer associado à *mimesis* surge até mesmo quando contemplamos representações de imagens consideradas repugnantes. Golden compara esta afirmação ao argumento da *Política*, onde Aristóteles afirma que o sofrimento e o prazer que surgem da apreciação de representações da realidade estão relacionados com o sentimento diante dos próprios fatos, e aponta que se julgamos uma imitação bonita em virtude de sua forma, também consideraremos bonito o objeto da imitação. Na *Política*, Aristóteles nos diz que as representações de objetos agradáveis serão agradáveis, assim como as representações repugnantes serão repugnantes; no entanto, na *Poética*, cita exemplos de realidades repugnantes cujas mais acuradas representações nos causam deleite, e afirma na *Poética* que a razão pela qual a *mimesis* de imagens repugnantes é agradável quando vemos representações das mesmas, é porque a interação com representações nos leva ao aprendizado e à inferência, o que é agradável não somente a filósofos mas a todos os seres humanos. Portanto, podemos observar que Aristóteles lida com os primeiros princípios e a natureza essencial da *mimesis*, localizando as raízes da atividade mimética no desejo sentido por todos os seres humanos, seja qual for sua capacidade intelectual, por discernimento e entendimento; por outro lado, na *Política*, a ênfase recai na educação moral dos jovens através do fornecimento de modelos de temperança e nobreza.

A partir da teoria de que o foco central da *Poética* está na experiência fundamental da *mimesis* – ou seja, no prazer intelectual evocado em função de sua natureza essencial como um processo que nos faz aprender e inferir –, Golden

assevera que a teoria da purgação da *katharsis* trágica erra ao identificar certas funções secundárias da *mimesis* musical, discutidas na *Política*, como o objetivo e prazer essenciais da *mimesis*, definidos na *Poética*. O prazer que envolve o aprendizado e a inferência, diretamente análogo ao propósito e função da música como *diagoge*, é reservado na *Política* àqueles que alcançaram a plena maturidade, e envolve o nível mais elevado de atividade e prazer intelectuais. Assim, o prazer intelectual da música como *diagoge* é claramente diferente e superior ao prazer gerado tanto pela música como *katharsis* médica, quanto pela música como educação moral, aspectos da música que recebem grande ênfase na *Política*. Na tragédia, no entanto, que trabalha com a *katharsis* da piedade e do medo, não devemos esperar o mesmo tipo de purgação destas emoções. A *katharsis* trágica é uma experiência de aprendizado sobre a causa, a natureza e o efeito da piedade e do medo; o conteúdo cognitivo dessas emoções significa que o tragediógrafo pode ter a intenção de evocá-las através da organização e projetos deliberados do seu material; isto significa também que tal projeto, uma estrutura unificada da ação dramática, é mais importante e efetivo do que elementos individuais ou cenas de sofrimento; por isso, vale dizer, a caracterização do sofrimento físico dentro da teoria de Aristóteles como um componente discreto do qual o tragediógrafo pode fazer uso mais ou menos proeminente, dependendo do padrão total da sua obra.

Assim, a piedade e o medo aristotélicos possuem um conteúdo cognitivo que devem ser considerados não como instintos ou forças incontroláveis, mas como respostas à realidade, que são possíveis para uma mente na qual pensamento e emoção são integradas e interdependentes; são conseqüências do entendimento do enredo trágico: a compreensão de que aquele que sofre é inocente, que é suficientemente como nós para simpatizarmos com a natureza da sua condição, que poderíamos imaginar nós mesmos ou aqueles próximos a nós em uma posição equivalente. A experiência da *mimesis* proporciona o alicerce cognitivo a partir do qual pode florescer a resposta das emoções à obra de arte. Pode-se dizer que a *mimesis* está enraizada na natureza humana, permitindo-nos apreender as mais elementares lições da vida, assim como as mais profundas verdades da existência, que se revelam durante nossa interação com as grandes obras de arte. Aristóteles afirma na *Poética* que nossas reações a obras miméticas estão intimamente alinhadas com aquelas que sentimos próximas aos elementos equivalentes da

realidade. O filósofo concebe as emoções trágicas como uma reação ao conteúdo elaborado no enredo trágico: a estrutura para a experiência destas emoções é nada mais do que a compreensão cognitiva da representação mimética da ação humana e do caráter. De acordo com Golden, *katharsis* é uma atividade da mente intelectual que utiliza a palavra falada ou escrita para alcançar um efeito intelectual ou psicológico. As palavras devem passar por um processo mental para que possam alcançar algum efeito moral, intelectual e terapêutico; ou seja, os fatos transmitidos verbalmente são compreendidos somente quando processados intelectualmente. Em determinados casos tal processo é instantâneo; em outros, o processo demanda certa reflexão. O resultado deste processo intelectual é a aquisição de novos conhecimentos e o aprofundamento de outros. O prazer essencial da tragédia precisa consistir em uma experiência de aprendizado, uma mudança da ignorância para o conhecimento, um movimento da confusão ao entendimento. Por esse motivo o *mythos* possui um papel importante na teoria aristotélica, pois se trata do conjunto de ações elaboradas que seguem os critérios de necessidade e verossimilhança, assim possibilitando o reconhecimento por parte do espectador.

Na *Poética* XIV 1453b10-13, Aristóteles ao falar sobre o prazer trágico afirma: “ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções”. Assim, o prazer trágico é o prazer que surge através da *mimesis* da piedade e do medo. No capítulo IV da *Poética*, ao falar do prazer da *mimesis*, o filósofo afirma que sentimos satisfação ao ver representações de coisas que seriam repugnantes na vida real, e sendo a piedade e o medo experiências dolorosas, a representação destas emoções na tragédia pode ser agradável somente na medida em que o prazer mimético proporciona um *insight* intelectual. Portanto, o prazer essencial da tragédia precisa consistir em uma experiência de aprendizado. O prazer que o homem experimenta com a *mimesis* é um prazer que ele encontra ao aprender, e o que é agradável na tragédia é a clarificação, a transparência das emoções. O prazer da tragédia, que procede da piedade e do medo, é a transformação da pena em satisfação inerente a essas emoções, cujos efeitos dolorosos são clarificados pela *katharsis*, e disso deriva o deleite que a audiência da tragédia sente; tal prazer é de natureza cognitiva, ou seja, os efeitos próprios da tragédia, piedade e medo, proporcionam prazer porque



as emoções trágicas passam pelo processo de *katharsis*, entendido como clarificação, compreendendo-se assim tais tribulações.

## 6

**Referências bibliográficas****Obras de Aristóteles**

ARISTÓTELES. **The Complete Works**. Vols. I e II. Edited by Jonathan Barnes. The Revised Oxford Translation. Princeton University Press. New Jersey, USA, 1998.

\_\_\_\_\_ **De Anima**. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. Editora 34. São Paulo, Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_ **Ética a Nicômaco**. Apresentação, tradução e notas de Mário da Gama Kury. Ed. Universidade de Brasília. Brasília, Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_ **Metafísica**. Ensaio Introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Trad. para o português de Marcelo Perine. Ed. Loyola. São Paulo, Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_ **The Physics**. Translated by P. H. Wicksteed and F. M. Cornford. Harvard University Press Loeb Classical Library”, no. 228. Cambridge, Massachusetts, USA, 1980.

\_\_\_\_\_ **Aristotle’s Poetics: A Translation and Comentary for Students of Literature**. Translation by Leon Golden and commentary by O. B. Hardison. Florida State University. Florida, USA, 1982.

\_\_\_\_\_ **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices, Eudoro de Souza. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, Portugal, 2003.

\_\_\_\_\_ **Poética**. Edición trilingue, grego, latim e espanhol, por Valentin García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, Espanha, 1974.

\_\_\_\_\_ **Poetica**. Introduzione, testo e commento di Augusto Rostagni. G. Chiantore. Torino, Italia, 1945.

\_\_\_\_\_ **Poetics**. Introduction, text and translation by Stephen Halliwell. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1995.

\_\_\_\_\_ **La Poétique**. Texte grec, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Collection Poétique. Éditions du Seuil. Paris, France. 1980.

\_\_\_\_\_ **Politics**. Introduction, text and translation by T.A. Sinclair. Penguin Classics. London, England, 1992.

\_\_\_\_\_ **Retórica**. Prefácio, introdução, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Cunha. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, Portugal, 2006.

### **Obras de autores antigos**

AESCHYLUS, SOPHOCLES, EURIPIDES, ARISTOPHANES. **Great Books of the Western World**. Translated by G.M. Cookson, Sir Richard C. Jebb, Edward P. Coleridge and Benjamin Bickley Rogers. Encyclopaedia Britannica. The University of Chicago. Chicago, USA, 1952.

DIÓGENES LAÉRCIO. **Vidas e Doutrinas dos Filósofo Ilustres**. Trad. Mário da Gama Kury. Ed. UNB. Brasília, Brasil, 1977.

ÉSQUILO. **Teatro Completo**. Trad. Virgílio Martinho. Editorial Estampa. Lisboa, Portugal, 1975.

\_\_\_\_\_ **Os Persas**. Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1992.

\_\_\_\_\_ **Orestéia**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. FAPESP - Iluminuras. São Paulo, Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_ **Prometeu Acorrentado.** In: *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo; *Ájax*, de Sófocles e *Alceste*, de Eurípides. Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1999.

EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito e As Troianas.** Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1991.

\_\_\_\_\_ **Ifigênia em Áulis, As Fenícias e As Bacantes.** Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1993.

\_\_\_\_\_ **As Bacantes.** Trad. Trajano Vieira. Perspectiva. São Paulo, Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_ **Hécuba.** Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 2000.

HOMERO. **Ilíada.** Trad. Haroldo de Campos. ARX. São Paulo, Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_ **Odisséia.** Trad. Donaldo Schüler. L&PM. Porto Alegre, Brasil, 2007.

PLATÃO. **Oeuvres Complètes.** Vols. I et II. Textes traduits, présentés et annotés par Leon Robin. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France, 1950.

\_\_\_\_\_ **Banquete, Fédon, Sofista, Político.** Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João da Cruz Costa. Os Pensadores. Abril Cultural. São Paulo, Brasil, 1972.

\_\_\_\_\_ **República.** Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal, 1996.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana.** Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_ **Tragédias do Ciclo Troiano. Ájax, Electra e Filoctetes.** Trad. Padre E. Dias Palmeira. Livraria Sá da Costa Editora. Lisboa, Portugal, 1973.

### **Obras e artigos da crítica moderna**

ATIENZA, M.C.T. “A interpretação intelectualista da catarse. Uma discussão

crítica”.

BERNAYS, J. **Aristotle on the effect of tragedy**. Trans. J and J. Barnes from *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama* (Berlin, 1880, first published Breslau, 1857) In BARNES, J.; SCHOFIELD, M. & SORABJI, R. (edd.) **Articles on Aristotle 4, Psychology and Aesthetics**. Duckworth, London, England, 1979: 154-165.

BERTI, E. **As razões de Aristóteles**. Trad. Dion Davi Macedo. Loyola. São Paulo, Brasil, 2002.

BURKERT, W. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal, 1993.

DETIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 1988.

ELSE, G. F. “Addendum”, **Classical Philology 13-4**, 1958.

\_\_\_\_\_ “Imitation” in the Fifth Century. **Classical Philology 13-2**, 1958.

ENTRALGO, P.L., **The Therapy of the Word in Classical Antiquity**. Yale University Press. New Haven, EUA, 1970.

FORTENBAUGH, William W. **Aristotle on Emotion**. Duckworth Publishers. London, England, 2002.

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

GOLDEN, L. **Aristotle on Tragic and Comic Mimesis**. Scholars Press. Georgia, USA, 1992.

\_\_\_\_\_ “Aristotle and the Audience for Tragedy”. *Mnemosyne* 29 (1976): 351-59.

\_\_\_\_\_ “Aristotle on Comedy”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (1984): 286-90.

\_\_\_\_\_ “Catharsis”. *Transactions of the American Philological Association* 93 (1962): 51-60.

\_\_\_\_\_ “The Clarification Theory of Katharsis”. *Hermes* 104 (1976): 437-52.

\_\_\_\_\_ “Comic Pleasure”. *Hermes* 115 (1987): 165-74.

\_\_\_\_\_ “Plato’s Concept of Mimesis”. *The British Journal of Aesthetics* 15 (1975): 118-31.

\_\_\_\_\_ “The Purgation Theory of Catharsis”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973): 473-79.

GOLDSCHIMIDT, V. **Temps physique et temps tragique chez Aristote**. Commentaire sur le Quatrième Livre de la “Physique” (10-14) et sur le “Poétique”, Vrin, Paris, 1982.

HALLIWELL, S. **Aristotle’s Poetics**. The University of Chicago Press. Chicago, USA, 1998.

\_\_\_\_\_. “Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle’s *Poetics*”. In RORTY, A. O. (ed) **Essays on Aristotle’s Poetics**. Princeton University Press. Princeton, USA, 1992: 221-240.

JAEGER, W. **Aristotele**. La Nuova Italia. Firenze, Italia, 1947.

\_\_\_\_\_ **Paideia: a formação do homem grego**. Herder. São paulo, Brasil, 1936.

KAUFMANN, W. **Tragedy and Philosophy**. Princeton University Press. Princeton, USA, 1979.

LEAR, J. **Aristóteles: o desejo de entender**. Discurso Editorial. São Paulo, Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_ “Katharsis”. In A. O. Rorty (ed) **Essays on Aristotle’s Poetics**. Princeton University Press. Princeton, USA, 1992: 315-340.

LESKY, A. **A Tragédia Grega**. Perspectiva. São Paulo, Brasil, 2003.

LESSING, G.E. **De Teatro e Literatura**. Ed. Herder. São Paulo, Brasil, 1964.

MACHADO, R. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

NUSSBAUM, M. **The fragility of goodness. Luck and ethics in greek tragedy and philosophy**. Cambridge University Press. Cambridge, 1995.

PUENTE, F.R. “A Kátharsis em Platão e Aristóteles”. In *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. R. Duarte, V. Figueiredo e I. Kangussu (Org.). C/Arte. Belo Horizonte, 2002.

RICOEUR, P. “Entre retórica e poética: Aristóteles”. In **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. Loyola. São Paulo, Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_ “O tecer da intriga: uma leitura da Poética de Aristóteles”. In **Tempo e narrativa**. Tomo I. Trad. Constança Marcondes César. Papirus. Campinas, Brasil, 1994.

\_\_\_\_\_ “Uma retomada da Poética de Aristóteles”. In **Leituras 2 – A região dos filósofos**. Trad. Marcelo Perine e Nicolas Nyimi Campário. Loyola. São Paulo, Brasil, 1996.

ROSS, D. **Aristóteles**. Trad. Luís Filipe S. S. Teixeira. Dom Quixote. Lisboa, Portugal, 1987.

SOMVILLE, P. **Essai sur la Poétique d’Aristote**. Et sur quelques aspects de sa postérité. Vrin, France, 1975.

SÖRBOM, G. **Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic**. Svenska Bokförlaget Bonniers, Uppsala, 1966.

VELOSO, C. W. **Aristóteles Mimético**. FAPESP - Discurso Editorial. São Paulo, Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_ “Depurando as interpretações da *kátharsis* na *Poética* de Aristóteles”. **Síntese**, Belo Horizonte, v. 31, n. 99, 2004.

VERNANT, J.-P.; NAQUET, V. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** Perspectiva. São Paulo, Brasil, 1999.

WOODRUFF, P. "Aristotle on Mimesis". In A. O. Rorty (ed) **Essays on Aristotle's Poetics.** Princeton University Press. Princeton, USA, 1992: 73-95.

YATES, V. A sexual model of catharsis, **Apeiron** 31. 1, 1998.