

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
NÍVEL MESTRADO

ANDRÉ LUÍS SUSIN

MIMESIS E TRAGÉDIA EM PLATÃO E ARISTÓTELES

Porto Alegre, maio de 2010.

ANDRÉ LUÍS SUSIN

MIMESIS E TRAGÉDIA EM PLATÃO E ARISTÓTELES

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Kathrin H. L. Rosenfield.

Porto Alegre, maio de 2010.

ANDRÉ LUÍS SUSIN

MIMESIS E TRAGÉDIA EM PLATÃO E ARISTÓTELES

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Carlos Baracat Júnior

Prof. Dr. José Pertille

Prof. Dr. Raphael Zillig

AGRADECIMENTOS:

Gostaria de expressar meus agradecimentos aos membros da banca examinadora, Professores José Carlos Baracat Júnior, José Pertille e Raphael Zillig.

Gostaria de expressar minha gratidão aos colegas de mestrado, principalmente aos amigos Paulo Seixas e Andréia Meinerz.

Desde sempre pude contar com a colaboração e o apoio, em todos os sentidos, de meus pais, Dalvi e Marinês, assim como dos meus irmãos, Gustavo e Eduardo, aos quais gostaria de expressar minha profunda gratidão.

Nos momentos mais inquietantes e desalentadores da redação desta dissertação sempre pude me refugiar no amor e companheirismo de Lucimaura, a quem agradeço de uma maneira especialmente carinhosa.

Agradeço, de modo especial, à professora Kathrin Ronsenfield, pois esta dissertação não poderia ter sido escrita sem as preciosas lições de suas aulas, seus iluminantes comentários sobre a *Poética* de Aristóteles e a leitura cuidadosa das trágédias gregas.

Gostaria de expressar meu agradecimento ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – que me forneceu bolsa de estudo durante o desenvolvimento deste estudo.

RESUMO

A presente dissertação visa analisar os conceitos de *mimesis* e tragédia nas diferentes abordagens dos filósofos Platão e Aristóteles. O problema principal que condiciona a análise é a relação entre, de um lado, as obras de arte e, de outro, a realidade e os juízos morais. Esse problema é estudado através de uma análise dos principais textos nos quais os respectivos filósofos elaboraram suas reflexões sobre o tema, a saber, os livros II-III e X da *República* de Platão e *A Poética* de Aristóteles. Nessas diferentes obras vemos progressivamente a elaboração da primeira reflexão ocidental sobre a atividade artística em geral, com ênfase especial sobre a poesia trágica. A polêmica platônica em torno da *mimesis* e da tragédia tem por objetivo servir de pano de fundo para a compreensão da tese aristotélica de que a ação poética é distinta da ação tal como estruturada na vida, e, isso, em função da prioridade “ontológica” concedida à ação trágica com relação aos caracteres. A tese platônica relativa à arte, é de que a *mimesis* está na origem da perversão da alma intelectiva e racional capaz de estabelecer a verdade a partir da rememoração da Forma transcendente. Como a tragédia é a imitação da aparência visível das coisas, o que o poeta faz é absorver a coisa sensível em uma imagem parcial, isto é, um pequeno pedaço da coisa, visto que ela, quando sustentada unicamente pela posição do olhar do artista, estilhaça-se em uma multiplicidade cambiante de imagens que essa mesma coisa pode fornecer. É apenas a Forma transcendente que pode bloquear essa proliferação incessante de imagens que distorcem a imagem absoluta das virtudes e da verdade. Ao contrário, em Aristóteles, não vemos nada dessa redução da intriga (*mythos*) trágica aos conceitos discursivos ou aos valores estáveis éticos. Ao estabelecer o *mythos* como princípio formal da tragédia, Aristóteles subordina as demais partes constituintes da tragédia à ação enquanto disposição dos fatos em sistema. Assim, caracteres, discursos racionalmente articulados, espetáculo, etc., situam-se em uma posição secundária e subordinada correspondente ao princípio material, deixando-se, dessa maneira, determinar-se pela estrutura simultaneamente lógica e emocional da tragédia. Isso tem como consequência interditar a redução e a imobilização da tragédia em juízos morais enfáticos.

Palavras-chave: Mimesis. Tragédia. Aristóteles. Platão. Mythos.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the concepts of *mimesis* and tragedy in the different approaches of the philosophers Plato and Aristotle. The main problem which makes the analysis is the relationship between, on one hand, works of art and, on the other, reality and moral judgments. This problem is studied through an analysis of texts in which their philosophers developed their thoughts on the subject, namely, books II-III and X of Plato's *Republic* and Aristotle's *Poetics*. In these various works gradually we build the first Western reflection on the artistic activity in general, with special emphasis on the tragic poetry. The controversy around the Platonic *mimesis* and tragedy aims to serve as the backdrop for understanding the Aristotelian view that the action as structured in life is distinct from the poetic action, and this, according to the priority "ontological" given the tragic action in relation to the characters. The Platonic theory on art is that *mimesis* is the origin of the perversion of the intellect and rational able to establish the truth from the transcendent form of remembrance. As the tragedy is the imitation of the visible appearance of things, what the poet does is absorb the sensible thing in a partial image, ie, a small piece of it, since she sustained only when the position of the artist's eye, shatters into a multiplicity changing images that that same thing can provide. In the transcendent Form is assigned the role of this interdict ceaseless proliferation of images that distort the image absolute virtues and truth. In contrast, in Aristotle, we see nothing that reduction of the tragic plot (*mythos*) to the concepts or discursive ethical values stable. In establishing the *mythos* as a formal principle of tragedy, Aristotle makes the other constituent parts of the tragedy to action as the facts available in the system. Thus, characters, speeches rationally articulated, performance, etc., lie in a secondary and subordinate position corresponding to the material principle, leaving themselves in this way be determined by the tragic structure both logical and emotional. This has the effect of banning the reduction and immobilization of the tragedy in emphatic moral judgments.

Keywords: Aristotle. Plato. *Mythos*. *Mimesis*. Tragedy.

SUMÁRIO:

1 INTRODUÇÃO	07
2 MIMESIS E TRAGÉDIA EM PLATÃO	11
2.1 O CARÁTER MIMÉTICO DA POESIA E SEUS EFEITOS SOBRE A ALMA	11
2.2 UMA VELHA RIVALIDADE: POESIA <i>VERSUS</i> FILOSOFIA	18
2.3 A ANALOGIA ENTRE POESIA E PINTURA	22
2.4 TRAGÉDIA E CORRUPÇÃO DA ALMA	37
2.5. PLATÃO COM <i>RICARDO II</i>	41
3 A NOÇÃO DE <i>MIMESIS</i> E <i>TECHNE</i> NA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES	47
3.1 <i>Fis.II</i>: RELAÇÃO ENTRE NATUREZA E TÉCNICA	48
3.2 A <i>MIMESIS</i> POÉTICA	65
3.2.1 OS MEIOS DA <i>MIMESIS</i>	80
3.2.2. SOBRE OS OBJETOS DA <i>MIMESIS</i>	86
3.2.3. SOBRE OS MODOS DA <i>MIMESIS</i>	98
4 AÇÃO E CARÁTER NA TRAGÉDIA	100
4.1 A DEFINIÇÃO DA TRAGÉDIA	100
4.2 <i>POÉTICA</i> 13: “QUALIDADES MORAIS” E A AÇÃO TRÁGICA	136
4.3. O <i>MYTHOS</i> COMO FORMA PRÓPRIA DA TRAGÉDIA	159
5 CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS	173

1 INTRODUÇÃO

A divergência entre Platão e Aristóteles com relação à compreensão da tragédia está fora de dúvida. A maioria dos comentadores modernos reconhece essa divergência fundamental que afasta Aristóteles das considerações platônicas pejorativas atribuídas à atividade dos poetas e, principalmente, à tragédia.

Essa divergência traça uma linha divisória que separa radicalmente a compreensão aristotélica da tragédia daquela explicitada por Platão. Ela diz respeito principalmente, por um lado, à redução da estrutura da ação poética à estrutura da ação na vida, no mundo ético e prático, inscrito no conceito platônico de *mimesis* enquanto reprodução ou imitação fiel e acurada da realidade material; e, por outro, da confusão, logicamente implicada na determinação da poesia como pura imitação, entre juízos morais e representações poéticas, ou seja, a determinação da estrutura própria e intrínseca da intriga trágica a partir de conceitos éticos, das disposições estáveis de caráter elevados a categoria de modelos exemplares da virtude. Tal era a proposta platônica, exposta de maneira mais detalhada nos livros II-III e X da *República*, que limitava a atividade do poeta a simples imitação de modelos instaurados pela sabedoria do filósofo, sujeito capaz de contemplar as virtudes em sua perfeita imobilidade e identidade ideal. A ausência dessa diferenciação entre a estrutura da ação poética e a ação ética – explicitada de modo claro pelas observações do livro 8 da *Poética* sobre a diferença entre a ação centrada na unidade do agente e da ação que possui uma unidade decorrente de sua estrutura formal específica – nas análises platônicas da tragédia, termina por reduzir a atividade poética a uma prática meramente referencial, subordinada à estrutura real dos objetos e dos conceitos que são discursivamente seus correspondentes. A *mimesis* platônica não previa, não procurava estabelecer uma diferença com relação ao *logos*, ao discurso epistêmico que tem a função de dizer a verdade, fazendo assim, do objeto poético, um simples reflexo adulterado das aparências sensíveis dos objetos que compõem o nosso mundo. Desse modo, ao reduzir a *mimesis* ao *logos*, todo o conteúdo específico do objeto poético precisaria coincidir com o conteúdo objetivo e inteligível da própria coisa real, da Ideia ou Forma transcendente, em que o perceptível e a forma inteligível se identificam, sob pena da poesia ter o seu direito de cidadania negado na nova polis. Portanto, pretendemos mostrar, principalmente no primeiro capítulo, que a análise platônica implica na subordinação da representação poética, da estrutura da ação trágica, ao pensamento conceitual e abstrato,

apagando a distinção entre o conteúdo específico do objeto poético e aquele que caracteriza o conhecimento teórico com seus procedimentos e notas características que determinam a relação de conformidade entre o discurso e a estrutura mesma do objeto na realidade. Essa subordinação, servindo como um horizonte da pesquisa servirá, posteriormente, para acentuar as diferenças da análise aristotélica que se esforçam por resguardar uma certa autonomia ao objeto mimético.

O contraste com essa abordagem negativa e subordinante da tragédia e da atividade dos poetas aos conceitos abstratos e à realidade material e contextualizada da *polis* idealmente organizada, permite mostrar com maior clareza as diferenças específicas que apartam a análise da *Poética* da sujeição da estrutura da ação poética aos conceitos e aos juízos morais, tal como pretendia o projeto platônico de expulsão da poesia e dos poetas. Essa diferença permite e deixa aberto ao poeta o espaço para a composição de um objeto que possui uma estrutura própria e específica e, em consequência disso, que tenha um conteúdo inteligível e objetivo primeiro com relação a nós e independente de nossas considerações de ordem ética, desvinculando a tragédia do pensamento abstrato e conceitual e das referências dependentes e redutoras da arte ao contexto histórico, político e religioso.

Na medida em que, para Aristóteles, a *techne* pode imitar os métodos e processos da natureza (*physis*) sem a consequência indesejada de que os seus produtos necessitem ter o mesmo conteúdo descritivo – o que implicaria na mera reprodução da realidade dada – tal como a estrutura dos objetos da natureza estão realmente dispostos, isso permite que ele compreenda a técnica artística como sendo mimética – imitativa no sentido de possuir um conteúdo representacional, assemelhar-se ou estar no lugar de algo ausente, para retomar a definição de J.P.Vernant (2005, p.216) – e, a despeito dessa caracterização, ser produtora de objetos fundamentalmente originais, ao invés de simples reproduções ou cópias de uma realidade. De modo similar e paralelo, isso permite a exclusão do *logos*, do discurso epistêmico e verídico, do interior da *mimesis*, do objeto poético que possui uma certa autonomia tanto com relação ao mundo tal como ele é, tanto com relação à ordem moral e política que lhe é imposta.

Como se verá no primeiro capítulo desse trabalho, Platão reduz o objeto mimético a um pequeno pedaço da coisa sensível sustentado unicamente pelo olhar ou pela fantasia do poeta ou pintor. A tragédia, assim como os poetas, é excluída da cidade ideal na medida em que ela é essencialmente incapaz de se vincular à Ideia ou Forma transcendente.

Na arte, e aí está o problema para Platão, as propriedades atuais e positivas da multiplicidade de objetos empíricos não podem ser reduzidas a um núcleo íntimo e essencial que designa a sua “verdadeira realidade”. O que Platão constata na sua crítica ontológica, epistemológica, moral e psicológica da poesia, é que não há, para o poeta, nenhuma Ideia que preceda e garanta a unidade da forma poética.

Para Platão, a Forma precede todos os objetos do mundo sensível. O traço fundamental dessa tese é que o valor de um objeto sensível, a sua dimensão essencial, depende necessariamente do preenchimento do lugar instaurado pela Forma. Em outras palavras, uma coisa particular só adquire seu estatuto ontológico na medida em que assume a posição da Forma, o que é o mesmo que dizer que está em relação com ela. O aspecto da “relação” apenas indica que a coisa empírica nunca pode se identificar completamente, ela jamais será idêntica à Forma, pois somente esta é por si mesma. O resultado que podemos retirar disso é o de que uma coisa empírica não possui propriedades positivas por si mesma, mas apenas enquanto ela está em relação com a Forma. O que a atividade poética faz, portanto, é esvaziar o objeto empírico de sua substancialidade conferida pelo fato dele ocupar o lugar destinado pela Forma em si mesma. O objeto passa a preencher este espaço em branco aberto pela *mimesis*, cuja consistência é a de uma aparência sustentada apenas por uma certa maneira de olhar e que retira seus efeitos de realidade da ideia de que há algo que ela esconde. É importante termos em mente que, para Platão, um objeto não possui qualidades intrínsecas que lhe conferem sua substancialidade, sua dignidade de objeto sustentado pela Forma. No caso da atividade poética, as qualidades positivas de uma coisa são conferidas pelo lugar que ela ocupa na forma própria da coisa mimética. O perigo que Platão constata no caso da pintura e, principalmente da tragédia, diz respeito a este esvaziamento que é posto em movimento pela atividade da *mimesis*.

Mas a partir de Aristóteles a coisa passa a assumir novos termos. Vemos surgir uma diferença entre a postura platônica e a aristotélica com relação à atividade poética. Essa diferença se deve ao caráter mais restrito e menos amplo da noção de *mimesis* do que aquela utilizada por Platão, o que permite apagar o tom pejorativo e negativo de que ela foi eivada pelo uso platônico irrestrito. Aristóteles não condena a poesia em razão dos produtos da técnica estarem triplamente afastados da realidade cujo estatuto ontológico é o de cópia das aparências sensíveis de objetos que participam da realidade de originais transcendentais. Além disso, os produtos da arte poética,

em Aristóteles, não insinuam, nem carregam um sentido de ilusão, engano ou produção falsificadora de algo: uma mesa pintada não é uma mesa ilusória, mas a pintura de uma mesa.

O segundo capítulo da dissertação tem por objetivo mostrar, assim, de que maneira Aristóteles aprofunda as diferenças de compreensão da técnica e da *mimesis* com relação ao seu mestre. O esvaziamento metafísico da noção de *mimesis* enquanto participação dos objetos sensíveis na Ideia, passa pela analogia entre natureza e técnica esboçada no livro II da Física. *Mimesis* passa a significar o fato de que a natureza e a técnica são similares no que diz respeito aos seus métodos e processos pelos quais seus respectivos objetos adquirem existência. O resultado disso é a identidade na constituição imanente entre forma e matéria constitutiva tanto das substâncias sensíveis quanto dos artefatos técnicos. Dessa maneira, com relação à técnica artística, seus produtos passam a adquirir uma autonomia constitutiva, um conteúdo específico próprio que não é dependente da referência com as coisas da realidade dada e estabelecida implicada pelo seu estatuto propriamente mimético: os seus produtos possuem um conteúdo representacional que advém da relação de semelhança com os objetos do mundo, mas sem que eles lhes estejam inteiramente subordinados.

O terceiro capítulo, em face disso, visa demonstrar a diferença crucial para a inteligência precisa das novidades aportadas pela *Poética*. Toda a insistência de Aristóteles com respeito à prioridade da ação sobre os caracteres tem como função desvincular e evitar a confusão entre conceitos de ordem ética e a estrutura poética da ação trágica. Enquanto o conteúdo descritivo das ações éticas é determinado pelo fato de que eles são atributos de um agente humano, em que há uma adequação entre as ações e o seu caráter ético como aquilo que define o seu fim próprio, o conteúdo descritivo da ação trágica depende de seu caráter estrutural e qualitativo próprio centrado em uma causa impessoal, que foge ao controle do saber e dos princípios éticos do agente. Dessa forma, Aristóteles atribui à tragédia o estatuto de um objeto em si mesmo inteligível e objetivo, cujo caráter cognitivo não depende da alma do espectador ou do poeta, mas é correlativo das regras e princípios que orientam a arte.

O objetivo do trabalho, portanto, é, através da análise dos conceitos de *mimesis* e tragédia em Platão e Aristóteles, mostrar de que maneira cada um dos filósofos resolve os problemas da relação entre as obras de arte com a realidade e os juízos morais.

2 MIMESIS E TRAGÉDIA EM PLATÃO

A análise de Platão, na *República*, gravita em torno da tentativa de excluir a expressão mimética – o “simulacro” performático dos atores e poetas – do Estado. Em Platão, a *poiesis* mimética é lida como o desfiguramento da verdade e dos valores morais. A descrição de Platão da *mimesis* como apresentação de um *eidolon* (imagem) na qual o Ser não se apresenta em si mesmo, estabiliza-se na unidade da Forma transcendente, em oposição ao *eidos* (no qual ele emerge real e verdadeiramente), fornece, na *República*, uma razão suficiente para a rejeição dos miméticos. Nesse sentido, toda a análise platônica visa reduzir a poesia à verdade e à univocidade dos juízos morais.

2.1 O CARÁTER MIMÉTICO DA POESIA E SEUS EFEITOS SOBRE A ALMA.

No livro X da *República* Platão retoma os argumentos contra a poesia. No preâmbulo de *Rep.X*, Platão reafirma sua posição com relação à poesia. Neste ponto, ele diz que o objeto de sua condenação não é a totalidade da poesia, mas apenas “*a parte da poesia de caráter mimético*” (595a). A razão que ele aporta para tomar esta atitude depende do fato de que a tragédia, assim como todas as obras dessa espécie (imitação de ordem poética), “*se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de todos quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza*” (595b)¹. Mesmo que de modo incipiente vemos desabrochar o mote de todo o restante da discussão acerca da poesia: para saber como se defender dos efeitos maléficos da poesia devemos ter em mãos o remédio adequado, produzir o antídoto que neutraliza as consequências perigosas do *mythos* sobre a parte racional dos espectadores. Para isso, Platão precisa explicitar qual a verdadeira natureza da *mimesis* (imitação).

¹ *Rep.*, trad. Maria Helena da Rocha Pinheiro. Devemos observar que o objeto aqui é apenas a poesia (e não todas as formas de imitação, como, por exemplo, a pintura). Contudo, A.NEHAMAS (1982) parece estar equivocado quando afirma que essa passagem sugere que Platão não pretende oferecer dois argumentos contra a poesia: (i) que ela é imitativa (595c-602b) e (ii) que ela faz mal para alma (602c-606d). Ao contrário disso, para ele, a discussão geral sobre a imitação e a demonstração de que a poesia constitui uma de suas espécies, faz parte de um único argumento contra a poesia já anunciado no início do livro. Resta saber, entretanto, justamente o que permite Platão estabelecer uma ponte entre o passo (i) e o (ii) de sua argumentação, ainda que seja correto afirmar que por ser mimética a poesia é corruptiva.

Nesse preâmbulo de *Rep.X* estão esboçados os principais temas que conferirão à tragédia, mediante a determinação do que é a atividade do poeta, seu caráter perverso e perigoso para a uniformidade e imutabilidade do Estado platônico: a dimensão mimética “*destrói a parte racional*”, os poetas rivalizam com a filosofia, eles fornecem apenas imagens da excelência moral que não possuem nenhum parentesco com a verdadeira e genuína excelência.

Platão parte de uma acusação estritamente de ordem metafísica – o fato de que as obras de arte estão triplamente afastadas da realidade das Ideias ou Formas – para justificar, em última instância, sua rejeição do ponto de vista ético, a saber, que estas obras confundem, deformam o nosso julgamento racional e corrompem nossas almas. Aqui entra uma outra ordem de razões que parece sustentarem a acusação que parte de considerações éticas, aquelas que dizem respeito ao fortalecimento das partes irracionais da alma através dos efeitos ilusórios da poesia. Platão deixa bem claro que a necessidade de rejeitar a poesia imitativa está fundamentada na sua teoria da tripartição da alma estabelecida nos livros anteriores. O que se deixa perceber nestes argumentos que visam à expulsão da poesia da cidade ideal é a forte correlação entre a definição das partes que constituem a alma e os efeitos deletérios provocados pelo caráter mimético da poesia. Isto parece evidenciar que Platão toma como ponto de partida para sua acusação a posição subjetiva do espectador diante das obras de arte².

Apesar disso, não é fácil compreender a conexão entre as duas ordens de argumentos, a vinculação necessária entre as acusações éticas e metafísicas. Nós vemos a relação entre elas de uma maneira bastante tênue: a atividade dos artistas miméticos está concernida ao âmbito das imagens que não mantêm nenhuma relação com a verdade sobre as coisas que eles representam

² Platão sempre se queixa da dificuldade de determinar os gêneros das coisas simplesmente pelo fato de que eles são capazes de se revestir de uma multiplicidade de aparências que frequentemente enganam o “*juízo ignorante das multidões*” – cf. *Sof.*216d. H.JOLY (2001, p.194) chama a atenção para o interesse de Platão, na *República*, pelo “quadro” da caverna e pela “linha” que constitui o original. Esse interesse consistiria em propor “*uma concepção geométrica da figuração e uma teoria ótica da visão*”. O tema da linha colocaria o problema da passagem das artes às ciências, assim como aquele da operação de conversão da visão, modificação esta que constituiria a verdadeira *paideia*. Parece-me, aqui, que H.Joly aplica o método dialético hegeliano da passagem da consciência para a autoconsciência, ou seja, o fato de que o sujeito percebe que há algo, uma essência transcendente, por trás da aparência e que, em um segundo momento, reconhece que é o próprio olhar do sujeito que o mira do outro lado. A introdução da experiência fenomenológica descrita por Hegel ao mito da caverna, permitiria a H.Joly estabelecer uma passagem análoga que teria como ponto de partida o âmbito das imagens pictóricas e que, graças ao procedimento de figuração das ciências geométricas que trata as coisas como imagens, tornaria possível a passagem da coisa à Ideia. Portanto, para que o processo fenomenológico obtivesse sucesso – ou seja: efetivar a passagem das artes às ciências – a arte imitativa não poderia permanecer presa ao fluxo incessante de aparências que desfilam sobre as paredes da caverna e enganam o “*juízo ignorante das multidões*”, mas precisaria fixá-las em sua referência com um modelo, um original com o qual ela não se confunde mas que guarda certas semelhanças. Teremos que voltar mais adiante a estas afirmações para retirar todas as suas consequências.

(596a-598b); as multidões ignorantes não conseguem distinguir com clareza a imitação da realidade e assim aceitam os artistas miméticos como sábios e fontes confiáveis de educação moral (598c-602b); a imitação, ao apelar às partes inferiores da alma desligadas da verdade, tem como consequência o seu fortalecimento (602c); os encantos da imitação têm o poder de seduzir mesmo os melhores cidadãos (605c-607a). Contudo, quando buscamos precisar em que consiste a ordem desses argumentos somos tomados de frustração, pois Platão jamais explicita a vinculação necessária entre a condição metafísica da imitação e as acusações referentes aos prejuízos éticos causados por ela. Como isso não bastasse, a partir da metade da discussão contra a arte (603c) detalhada pelo do livro X, vemos o progressivo abandono das considerações metafísicas e sua substituição por argumentos que visam as tragédias e as obra de Homero. Estes argumentos estão baseados no objeto imitado e nos efeitos psicológicos que sua representação produz.

O conteúdo desses poemas diz respeito à representação de pessoas que se comportam de uma maneira excessiva, imoderada, em suma, de uma maneira indigna com aquilo que deveria ser o seu verdadeiro comportamento, aquele condizente com a verdade de seu caráter. Já os efeitos sobre a alma estão relacionados às lamentações e as lágrimas provocadas no público que o levam a identificar-se com o comportamento das personagens em cena e, assim, subvertem a hierarquia e a ordenação verdadeira das partes da alma. O problema aqui surge quando percebemos o silêncio de Platão com relação às acusações de ordem metafísica, ou seja, aqueles argumentos que mencionam o duplo afastamento da imitação com relação à verdade, à essência transcendente das coisas por trás de suas aparências.

O espanto ganha proporções ainda maiores quando tentamos compreender de que modo as considerações metafísicas sobre a imitação operam ao nível da argumentação, isto é, quando observamos a dificuldade de aplicar a definição da imitação – que estabelece a pintura como paradigma e a operação ótica que nela está em jogo – à tragédia. Aquilo que Platão pretende dizer com o uso da noção de *mimesis* é “ilustrada” através da discussão sobre a pintura. A pintura, mais do que um simples exemplo, uma mera figura da *mimesis*, desempenha a função de modelo para a construção do conceito. Na sua experiência da pintura³, Platão observa que o pintor pode ser designado um imitador na medida em que ele opera uma cópia de objetos materiais tais como

³ A extrema sensibilidade de Platão com relação às formas mais gerais da arte, seu emprego, seguro e preciso, da linguagem dos pintores, do vocabulário técnico dos *ateliers*, indicaria não só o fascínio que a arte exerceu sobre ele na sua juventude, mas mesmo a possibilidade de que o próprio Platão tenha se aventurado nesta forma de arte; conforme SCHUHL (1952, p.XI-XII).

camas, sapatos, freios e rédeas. Entretanto, o problema não reside neste ato de cópia, na transposição de certos objetos para outros planos, mas os efeitos óticos que a ela estão ligados. Para que isto fique mais claro, Platão reprova na imitação o fato do pintor copiar os entes naturais na sua materialidade contingente ao invés de se deter na sua Forma essencial. Como se isso não bastasse, ele realiza uma cópia destes objetos não tais como eles realmente são, mas tais “*como parecem ser*” (598a). Em outras palavras, a cópia toma como objeto não aquele que está em uma relação direta com a Forma transcendente, mas a aparência sustentada por um certo olhar, uma determinada maneira de ver o objeto⁴.

A analogia da pintura com a poesia, que o argumento de *Rep.X* mobiliza a partir de 603c, levanta questões concernentes tanto ao seu objeto – o que corresponde à cama na tragédia, por exemplo – e sobre o sentido em que o poeta copia as coisas tais “como aparecem” enquanto ele não trabalha sobre um meio visual e plástico tal como o pintor ou o escultor⁵. Além disso, resta saber – ainda que concedamos que a poesia seja de alguma forma análoga à pintura e que disto resulta tanto a definição de seu aspecto mimético quanto o fato de que os seus produtos estão triplamente afastados da essência verdadeira – de que modo isso tornaria a poesia prejudicial ao caráter dos cidadãos.

O que mais impressiona na acusação metafísica é a consequência retirada por Platão: por que uma coisa que está duplamente distante da verdade não poderia, apesar desse afastamento progressivo, manter uma certa similaridade com ela? Mais do que isso, em que consiste este afastamento do objeto mimético, o fato dele ser a “*cópia de uma cópia*”, com relação à verdade? De uma maneira maliciosa mesmo, somos tentados a voltar a própria ironia contra Platão fazendo usos dos meios tecnológicos de reprodução contemporâneos. Suponha-se que alguém passa pela

⁴ Parece-me ser neste sentido que H.Joly refere-se à “*autêntica paideia*” do olhar, isto é, à modificação da visão que deixa de se enganar pela multiplicidade de aparências em que uma mesma coisa surge diante de nós, para uma visão que vê a coisa em si mesma, como ela realmente é – privada de sua imagem? É justamente neste ponto que H.Joly mostra a necessidade de um endereçamento sempre da Ideia à uma imagem. Contudo, devido ao processo geométrico de figuração, a imagem a partir da qual o pensamento pensa, é uma imagem “desmaterializada”, privada de seus conteúdos sensíveis: uma pura figura.

⁵ É importante neste momento ressaltar que o que está em jogo aqui é o fato de o pintor não visar à igualdade e harmonia verdadeiras, absolutas, mas somente aquelas relativas ao olhar; o mesmo vale para os escultores de colossos que buscavam estritamente as proporções aparentes a fim de criar a ilusão de harmonia ao olhar, no lugar de atribuir-lhe dimensões de valor absoluto que seriam completamente inúteis; a razão para isso é que as obras não aparecem tais quais são quando se as posiciona em uma altitude elevada, perdendo deste modo o efeito que elas visavam provocar; ao contrário dos Egípcios, em que as dimensões de sua estatuária estavam vinculadas a um cânone de medidas, as técnicas gregas procuravam estabelecer as proporções das estátuas de acordo com a maneira com que o olhar as representa: de acordo com a posição subjetiva do olhar.cf. P.-M.SHUHL (1952). Para uma distinção entre a arte que localiza, presentifica as potências sobrenaturais, ao invés de representá-las, e uma arte que imita os aspectos visíveis das coisas, ver J.-P.VERNANT (2005).

vitrine de uma loja de tênis esportivos e resolve tirar uma foto de um daqueles que estão expostos. Para isso, ele utiliza o zoom de sua máquina digital, escolhendo um certo ângulo do tênis. Chegando em casa ele envia um e-mail, com a fotografia anexada, para a sua mãe que mora em outra cidade, pois ela lhe informara que os tênis lá estão em liquidação. Munida com a foto do tênis ninguém tem dúvidas de que ela encontrará o mesmo tênis reproduzido pela fotografia (talvez, se o filho esqueceu-se de fornecer o número, ela não terá como deduzir o tamanho do tênis pela foto). Em que nessa “*cópia de uma cópia*” a relação com o objeto verdadeiro desapareceria? Em que medida a foto de Sócrates (considerando-se que a fotografia seja uma mera reprodução da realidade) escaneada para o computador ou enviada por e-mail em um outro arquivo digital não continuaria a reproduzir o próprio Sócrates e isto apesar da distância com relação ao Sócrates de carne e osso? De que forma ainda o retrato de Sócrates poderia ser prejudicial à parte racional da minha alma? Certamente não interessa a Platão os problemas que a reprodutibilidade técnica impõe à arte contemporânea e o problema da imitação encontra-se em outro lugar. Mas ainda assim é-nos permitido propor o problema, nem que seja apenas para mostrar que a questão da imitação enquanto triplo afastamento com relação à verdade não é tão transparente assim como geralmente se pensa. Isso apenas evidencia que não há necessidade alguma de que o produto da poesia e da pintura, determinado simplesmente como “*cópia de uma cópia*”, não mantenha, apesar disso, uma certa semelhança com a verdade.

Tratar-se-ia, então, de pressupor que Platão estaria interessado no fato de que a noção de imitação carregaria consigo a ideia de uma usura, de um desgaste que a cópia acarreta sobre o seu modelo? Deste modo em cada etapa do processo de reprodução, os detalhes e a exatidão com o modelo iriam progressivamente desaparecendo, aos poucos se apagando como uma pegada na areia. Contudo, é difícil dizer em que uma cama pintada guarda menos semelhança com a ideia de cama do que a cama produzida pelo carpinteiro. E se pudéssemos ainda distinguir, apesar da debilidade dos contornos, algo da cama ideal, não poderíamos devolver o argumento, multiplicado em sua força, contra o próprio Platão? E isto porque apesar do caráter desgastado e enfraquecido da poesia em retratar os caracteres e os eventos humanos, a imitação poética ainda assim poderia servir como uma ferramenta – e não como um inimigo – para a educação moral dos cidadãos na medida em que são capazes de fornecer algo de relevantemente parecido com a verdade sobre os assuntos humanos.

Uma terceira interpretação desse afastamento poderia estar baseada no valor de uso desses objetos: enquanto a cama feita pelo carpinteiro pode ser usada para dormir, ninguém pode se deitar em uma cama pintada. Nesse sentido o pintor apenas reproduziria os aspectos exteriores do objeto imitado. Isso iria ao encontro do que Platão diz em *Leis* 817b-c, em que ele afirma que os habitantes da cidade são os verdadeiros trágicos, pois eles vivem a verdadeira vida. Assim, a tragédia não só imitaria modelos viciosos de vida, incompatíveis com o verdadeiro caráter da virtude, mas, mais grave ainda, suas imitações seriam apenas sombras das verdadeiras vidas viciosas, vidas que são mero faz-de-conta.

Entretanto, nenhuma dessas interpretações parece captar aquilo que está verdadeiramente em jogo. Platão nunca acusa a arte de ser a “*cópia de uma cópia*”. O que Platão diz em *Rep.X* é que o artesão produz seus artefatos com os olhos voltados para a Forma, o que não é suficiente para estabelecer que a relação entre o produto e a Forma seja de caráter mimético, pois isso justificaria a expulsão dos próprios sapateiros, carpinteiros e demais artesãos de sua cidade.

O texto jamais implica que a relação entre a obra de arte e o seu modelo está no mesmo nível da relação entre a coisa sensível e a sua Forma. O fato é que a Ideia da cama não pode ser imitada da mesma maneira com que a cama empírica é imitada pelo pintor. A relação da Ideia com a cama produzida pelo carpinteiro não é homóloga à semelhança desta última com a imagem do pintor. Ao contrário, ele afirma que o poeta “*produz imagens*” (599a); de maneira similar em 605e, ele caracteriza os poetas como “*imitadores de imagens*”, descrevendo Homero mesmo como um “*produtor de imagens*” (599d). O que permanece dessa assimetria entre o modo como o carpinteiro “*imita*” a Ideia e o modo como o pintor imita a cama empírica é o problema da interpretação desse afastamento entre a aparência e a Ideia.

Rep.X impõe uma outra dificuldade de interpretação que diz respeito à elucidação do vínculo entre os aspectos ontológicos da definição de *mimesis* e os seus aspectos propriamente psicológicos e morais. Esse problema foi claramente identificado em um artigo escrito por Nehamas (1982, p.251), em que encontramos a seguinte afirmação do autor: “*Que apenas a poesia seja banida, embora a pintura sob seus olhos também seja considerada mimesis (imitação), sugere que ser imitativa não é em si mesmo razão suficiente para a sua exclusão da cidade*”. O caráter mimético da poesia não é condição suficiente, ela não explicita em si mesma

as razões que exigem o seu desterro, visto que a pintura também é uma forma de imitação e nem por isso Platão demanda sua exclusão⁶.

O que encontramos em *Rep.X* é uma clara assimetria no tratamento dedicado às duas distintas práticas miméticas, mesmo que o argumento contra a poesia seja construído a partir de uma série de analogias com a pintura que a estabelecem como o paradigma privilegiado da imitação. Contudo resta ainda determinar de que maneira a acusação de ordem moral da corrupção da alma produzida pelas obras de poesia é dependente da definição dos aspectos ontológicos que caracterizam as obras imitativas. Será neste ponto que encontraremos o motivo que levará Platão a excluir também um certo tipo de pintura, aquela que busca o efeito de ilusão que barra a passagem da imagem para a coisa propriamente dita.

Compreender a relação de dependência entre os aspectos metafísicos e éticos ou psicológicos da crítica platônica contra a poesia é importante para apreendermos as razões que levam Platão ao gesto de rejeição da tragédia e da poesia épica de Homero. Além disso, essa elucidação passa pelo esclarecimento do sentido em que Platão faz uso da noção de *mimesis*. A determinação do conceito de *mimesis* auxiliará igualmente na solução da aparente contradição entre os livros II-III e aquilo que é afirmado em *Rep.X*: enquanto aí Platão condena a poesia imitativa como um todo, naqueles primeiros livros seria condescendente com um certo tipo de imitação, a saber, aquela que imita os caracteres virtuosos. E ainda mais, como Nehamas mostra, haveria uma contradição no próprio interior do livro X que termina finalmente admitindo os hinos aos deuses e os elogios aos homens virtuosos (607a).

Por isso é importante compreender a relação entre os aspectos ontológicos da crítica e aqueles éticos para compreender em que consiste a condenação da poesia. Mas é a partir da analogia com a pintura que as distinções que Platão faz entre a realidade e as aparências permitirá mostrar de que maneira o ataque à poesia está intimamente vinculado aos pressupostos centrais da metafísica e da ética platônicas.

⁶ Entretanto, como H.Joly demonstra, a pintura não precisa ser excluída da cidade enquanto ela se deixa vincular ao procedimento geométrico que transforma a noção de imagem em figura, ou seja, quando ela é purificada de seu caráter ilusório e deformador.

2.2 UMA VELHA RIVALIDADE: POESIA *VERSUS* FILOSOFIA

Platão nunca deixa de observar que há uma disputa muito antiga entre poesia e filosofia. Esta disputa aparentemente está calcada sobre o caráter exclusivamente prazeroso da poesia que parece ser completamente inútil para o bem das cidades e da vida humana. Nas *Leis*, encontramos os poetas trágicos aproximarem-se dos legisladores e lançarem a questão da possibilidade de sua poesia ser admitida na cidade. Os legisladores respondem que também são poetas, e, por isso, colocam-se como seus rivais na produção dos mais belos dramas. O drama que eles compõem é a cidade, “*uma imitação da melhor e mais bela vida*”. A razão da rivalidade entre poetas e legisladores está no fato de que ambos procuram modelar a vida humana. Aqui vemos como a subordinação da poesia ao âmbito político e moral persiste mesmo nos últimos diálogos platônicos.

Mas em que consiste esta disputa ancestral entre poesia e filosofia⁷? Nos livros II e III da *República*, Sócrates se compromete a descrever em detalhes qual a melhor educação, aquela que seria a mais adequada para formar corretamente o caráter dos guardiães, cuja função preponderante seria a de conservar e manter a cidade justa e perfeita contra seus corruptores. Após discorrer sobre as disciplinas que constituíam a *paideia* tradicional – “*a ginástica para o corpo e a música para a alma*”(376e) -, Sócrates retoma algumas objeções à maneira tradicional de ensinar a música às crianças. Ora, é nesse ponto que a poesia irrompe como um problema: a “literatura” está incluída na música, isto é, uma de suas partes consiste justamente no discurso poético. Sócrates prossegue alertando sobre os perigos de contar fábulas (*mythos*) às crianças, visto que “*no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades*”(377a). Essa caracterização da poesia enquanto fábula, *mythos*, permite-nos uma primeira aproximação de qual é a disputa que está em jogo⁸ nesta primeira abordagem platônica.

Trata-se aqui de uma separação entre dois discursos, dois *logos*, sendo um falso e outro verdadeiro. Da perspectiva do discurso do *mythos*, ele nada mais faz do que contar mentiras, as

⁷ E.AMISS (1996) chama a atenção para o ataque à poesia exercido por outros poetas e pensadores antes mesmo de Platão. Xenófanes e Heráclito já condenavam o modo como os poetas retratavam os deuses. Além disso, os próprios Sofistas se colocavam como herdeiros dos poetas. Protágoras mesmo se considerava o cabeça de uma geração de sofistas que promulgava ter aberto uma brecha no edifício da educação tradicional dos gregos, inserindo na vida cotidiana deles um método prosaico de crítica e ataque aos poemas. Concomitantemente a isso, buscavam plasmar os efeitos encantadores que eram atribuídos à poesia ao uso prosaico da linguagem.

⁸ Mais adiante pretendemos mostrar que esta rivalidade encontra-se também ao nível da ontologia e da distinção entre aparência e essência, Ideia e imitação, etc.

histórias narradas, “*fábulas fabricadas ao acaso*”, são um conjunto de falsidades. Somente da perspectiva do discurso filosófico o *mythos* não deixa igualmente de encerrar algumas verdades, verdades estas totalmente estéreis para os fabuladores visto que seu desconhecimento, sua ignorância, sua carência de *techne* não permite trazê-las à luz. O primeiro aspecto da rivalidade diz respeito, portanto, à distinção entre duas espécies de discurso, sendo que uma delas – o *logos* filosófico – possui um acesso privilegiado à verdade, enquanto a outra, está imersa em sombras e falsidades. O *logos* filosófico - aquele que procede por meio de uma linguagem unívoca, técnica e precisa, mediante um método demonstrativo que conduz à pesquisa da inteligibilidade – está autorizado a revelar essa realidade mais verdadeira que se esconde além das aparências, sob uma tela ou uma cortina que oculta uma realidade secreta e invisível para o pensamento mítico. Ao tomar para si este objeto supra-sensível, ao “*se prevalecer desse ser invisível contra o visível, do autêntico contra o ilusório, do permanente contra o fugaz, do certo contra o incerto, a filosofia substitui, à sua maneira, o pensamento religioso*”⁹. E se Platão se serve do *mythos* é justamente com vistas a tornar imediatamente visível, delinear os contornos de uma realidade quase inatingível, este mundo de pura invisibilidade, descerrando as poucas “verdades” que o *mythos* encerra sem saber¹⁰.

A *República*, na prática, já é uma reescritura – em forma narrada, comentada e controlada por um censor que conduz a interpretação do significado correto – de importantes episódios e mitos presentes nas obras dos poetas, principalmente de Hesíodo e, claro, de Homero. Para Platão, os poemas devem ser considerados exclusivamente pelo seu significado manifesto (378d), pois o intelecto ainda imaturo é incapaz de distinguir “*o que é alegórico do que não é*”. Platão alerta que jamais se deve contar histórias mentirosas (*mythos*) para aqueles que ainda não têm a sua disposição os sábios métodos de exegese alegórica: apenas de posse da verdade os poemas homéricos poderão, com fundamento e não mera inspiração ou oportunismo retórico, ser compreendidos adequadamente.

⁹ J.-P. VERNANT (1990, p.381).

¹⁰ O *mythos*, em Platão, sofre um processo de completa reescritura. Trata-se de um procedimento de apropriação e reformulação dos mitos recebidos da tradição de Homero e Hesíodo; nesse processo, ele sobrepõe, muitas vezes, os mitos aos personagens históricos, e os episódios míticos – como a descida de Odisseu ao Hades para receber os sábios conselhos do adivinho Tirésias – aos argumentos filosóficos. Nesta aproximação Platão acaba contaminando outras realidades com significados que antes disso elas não possuíam. Nesse sentido, o mito da caverna não seria uma refabulação do episódio da descida de Odisseu ao Hades, transformando, com essa aproximação inusitada, o âmbito político em um mundo de mortos, de sombras errantes que fazem como Aquiles e vituperam toda a fama e honra que desse mundo possa advir? A caracterização da política como imagem, sombra, fantasma sem substancialidade, anula o espaço público que definia a sociedade grega de confrontação, da reciprocidade do olhar.

No segundo livro da *República*, trata-se unicamente de saber se os poemas homéricos podem ser utilmente inscritos no programa de educação dos guardiães da cidade ideal: o que é decisivo nesta primeira abordagem da poesia, anterior ao estabelecimento da Teoria das Ideias, é o ponto de vista prático, as “razões de Estado” que determinam a validade dos *mythos*. A poesia, aí, é uma atividade de sábios anciãos dirigida para criancinhas e jovens guerreiros¹¹.

A rivalidade, entretanto, não se reduz apenas a este aspecto. Ela também diz respeito ao papel crucial na transmissão e criação de valores éticos. As amas e mães educavam as crianças por meio da contação destas fábulas, capazes de moldar duradouramente as almas desses rebentos. Homero e Hesíodo, nesse sentido, são culpados por delinear de maneira errada o ser dos deuses e heróis, prescrevendo valores equivocadas às crianças que, desde cedo, escutam tais história pela boca das mulheres. Como contar, por exemplo, para crianças uma tal fábula de Urano e Cronos em que o filho mutila e destrona impiedosamente o próprio pai? Como incentivar as meninas ao adultério, contando-lhes o caso de Afrodite e Ares?

A disputa encontra-se também aí, no papel da arte na educação e formação dos jovens guardiães que serão responsáveis pela cidade ideal. Na perspectiva platônica, a alma do jovem é extremamente maleável, o que a torna propensa a receber inúmeras modelações das mãos dos seus dirigentes. É esse caráter plástico das almas juvenis que exige, na cidade ideal, a regulamentação das artes e técnicas produtivas. Esta é a razão que o leva a se deter principalmente sobre o conteúdo plasmado nas cenas e caracteres que a poesia contém.

O problema de confiar unicamente na poesia como instrumento de educação moral reside no seu caráter essencialmente ambivalente, nas cenas violentas e terríveis que ela é capaz de fabricar. A poesia, na sua maior parte, é ambígua, levando, como consequência, ao debate insolúvel sobre o significado correto daquilo que é dito (*Prot.339a-347a*). Mesmo a melhor poesia comporta falsidades, ambiguidades ou opiniões contraditórias sobre a virtude. Por isso, as artes só podem ser úteis quando elas forem submetidas aos rigorosos critérios de valor provindos de fora dessas atividades mesmas. A *República*, assim, se caracteriza por impor uma impiedosa censura, um severo policiamento em torno das obras de Homero e dos poetas trágicos. Nesse sentido, o censor deve estar atento a certos conteúdos que são deformadores da alma dos jovens, ele não deve permitir que os poetas contem histórias sobre um filho que algema a própria mãe, ou de um filho que é lançado pelo próprio pai do alto de um grande monte quando queria acudir a

¹¹ Conforme V.GOLDSCHMIDT (1948, p.22).

mãe que estava sendo espancada por ele. Os deuses e heróis não devem ser representados como covardes, mentirosos, desesperançados, governados por seus impulsos.

Mas daí se deveria concluir que uma boa ficção é aquela que representa corretamente a realidade e imprime um bom caráter em sua audiência? Uma representação fiel e acurada da maneira como os homens se comportam nas batalha ou no amor é interdita? A representação verdadeira ou o seu efeito ético que é o critério supremo para estabelecer o que aceitável e o que deve ser suprimido? A “boa ficção” – se é que realmente existe uma – deveria ainda tomar seus parâmetros narrativos da poesia tradicional ou ela deveria se conformar aquela outra poesia, a dos legisladores que modelam o melhor e mais belo Estado a partir da ficção de suas leis? O que sabe-se ao certo é que Platão, nesta discussão acerca da função pedagógica da poesia, visa a instauração de um indivíduo nobre e virtuoso governado unicamente pela razão que se coloque como um modelo, um ideal que a arte parece ser incapaz de representar. O que interessa para Platão é instaurar um modelo de virtude, aquele que exerce o domínio de si através da verdade, a busca de uma representação verdadeira apenas como um caráter-tipo paradigmático exigida pela educação de seus guardiães¹². Por isso, a função do filósofo, nesse ponto do debate, é construir “*moldes*¹³ segundo os quais os poetas devem compor as suas fábulas, e dos quais não devem desviar-se ao fazerem versos”, acrescentando, contudo, que não é sua tarefa elaborar tais histórias(379a).

Um outro aspecto desta disputa entre poetas e filósofos, é a proximidade com que Platão enxerga as relações entre sofística e poesia, principalmente na figura dos rapsodos. No diálogo *Ion*, Platão discorre principalmente sobre a noção de *techne*. Aí Sócrates afirma que os poetas são divinamente inspirados para produzir suas obras. O objetivo do diálogo é refutar a tese do premiado rapsodo Ion de que ele se sai bem tanto na recitação quanto na análise dos poemas de

¹² Conforme C.JANAWAY (2006, p.190).

¹³ Como os moldes “criados” pelos filósofos tem uma certa semelhança com as próprias Ideias, me parece que aqui encontramos a razão que leva Platão a precisar sua abordagem da arte em *Rep.X* – e que não está em contradição com os livros II e III. Aqui Platão esquiva-se da tarefa imposta por Adimanto de também compor tais fábulas. Como ele ainda não desenvolveu, neste ponto, a sua Teoria das Ideias, resta-lha apenas caracterizar o que são estes “moldes” que o poeta supostamente deveria imitar, no caso aqui, o molde teológico por excelência: Deus. “*Por conseguinte, Deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos, e nem ele se altera nem ilude os outros, por meio de aparições, falas ou envio de sinais, quando se está acordado ou em sonhos*”(383a). Ou seja, grande parte do conteúdo que forma a parte mais substancial da poesia é completamente rejeitada pela força desses paradigmas que se estabelecem como leis da composição poética. Platão mesmo acentua o caráter insípido e curioso de uma tal poesia que se limitasse a imitar tais moldes. Do mais, como uma coisa que é sempre a mesma, que não carece de nada e é totalmente consistente poderia vir a assumir várias formas? Só aquilo que falta, que é estranho, que não é completo e que é inconsistente pode adquirir uma multiplicidade de formas e aparências (381c). Os paradigmas têm a função, portanto, de interditar a composição poética tradicional.

Homero devido ao conhecimento que ele possui sobre eles. Contrastando com esta afirmação, Sócrates apresenta as figuras gregas que são consideradas detentores de uma *techne*: médicos, generais, matemáticos, artesãos. Por essa noção grega, Sócrates entende o conhecimento do objeto específico de sua atividade, conhecimento este que eles podem transmitir em um discurso unívoco e técnico, compreendendo os princípios ou regras gerais que eles aplicam a todos os casos que pertencem ao seu domínio. Essa compreensão de princípios permite que eles forneçam uma explicação racional dos sucessos de suas práticas¹⁴.

Com base nisso, Platão nega o estatuto de *techne* à poesia. Para Platão o rapsodo é incapaz de determinar os princípios racionais que são a causa do sucesso da arte, sendo apenas aquele que é capaz de discernir o que há de belo e agradável na poesia de Homero. No entanto, ele não faz isso a partir de princípios generalizáveis, visto sua incapacidade de discorrer convincentemente sobre os demais poetas. Além disso, ele não é conhecedor de nenhum assunto ou objeto específico, pois sua performance está calcada na familiaridade com a beleza dos poemas de Homero. Em suma, o poder da poesia é meramente divino, uma prática que só funciona em virtude da inspiração das Musas¹⁵.

2.3 A ANALOGIA ENTRE POESIA E PINTURA

Como já foi assinalado, o ataque platônico à poesia, especialmente à tragédia, depende da instauração da pintura como paradigma da imitação. Essa comparação não é tão óbvia assim como parece à primeira vista. Estamos habituados a estabelecer uma relação imediata entre os objetos representados em um quadro pelo pintor e os seus respectivos objetos no mundo real que serviriam como seu modelo. Contudo, o emprego da noção de *mimesis* não estava restrito ao campo dos fenômenos visuais e plásticos; essa vinculação imediata não era tão evidente assim aos olhos dos gregos do tempo de Sócrates e Platão. Antes de se referir ao âmbito plástico e

¹⁴ No diálogo *Górgias* Platão segue a mesma linha argumentativa: a retórica e a tragédia, atividades por definição persuasivas, não são *technes* visto que elas têm por finalidade agradar, causar prazer no seu público ao invés de torná-los melhores. Sócrates ressalta a ausência de princípios gerais relativos ao que agrada e dá prazer às massas. O êxito da poesia e da retórica é obtida unicamente mediante truques sedutores, através da adulação, e não com base em algum conhecimento ou em princípios racionais. Assim, “*porque visa o prazer sem o bem, digo que não é arte (techne) mas uma prática, pois não tem nenhum fundamento para oferecer sobre as coisas que diz, nem sabe qual é a natureza delas, de modo que não pode dizer a causa de cada uma. Eu não chamo de arte aquilo que é irracional!*” (*Gorg.*455a).

¹⁵ *Ion*, 534b.

visual consagrado pelos dois filósofos, ela era aplicada tradicionalmente aos contextos da poesia e da dança. Esse sentido mais “originário” da *mimesis* se faz sentir, ele ressoa fortemente nas passagens em que Platão fala da imitação própria aos Guardiões da *polis* ideal. Nesse contexto, “imitação” tem um sentido emulativo, ela significa *agir* ou *atuar como um outro*. A própria definição platônica do gênero imitativo, em contraste com os gêneros narrativos, move-se no âmbito desse sentido primário. A. Nehamas (1999, p.206) explicita as razões da analogia entre poesia e pintura da seguinte forma:

“Imitação”, como ela era aplicada tradicionalmente à poesia, ao discurso e à dança, significava primeiramente *agir como* [acting like] algum outro. Esse significado não levava consigo a conotação de imitação apenas como aparência enquanto oposta à realidade do objeto imitado ou a noção associada de engano e contrafação. De fato, o papel crucial que a poesia desempenhou na educação parece ter dependido precisamente da combinação entre aparência e realidade. Platão, entretanto, quer argumentar em *República X* que os poetas, mesmo quando suas imitações são bem sucedidas, não podem fazer nada mais do que imitar a aparência visual [look] das coisas e não sua natureza. Para tornar consistente esta questão controversa, para argumentar que a poesia realmente não é somente imitação no sentido de *semelhança* [likeness] mas imitação da *aparência*, Platão apela para a pintura, que pode facilmente ser como uma imitação da aparência visual [look] dos seus objetos, considerada como representativa de toda imitação, e aplicar suas características também à poesia. (*Ibid.*, tradução nossa)

Aqui o autor reforça o fato de que o sentido primeiro da imitação era aquele concernente ao âmbito da dança, do discurso e da poesia (tomada aqui como poesia encenada, teatral¹⁶) e que tinha o significado próprio de atuar no lugar de um outro ou agir como se fosse um outro. Esse sentido não é eliminado de maneira alguma pelas considerações platônicas sobre a imitação, mantendo-se sempre implícito na análise platônica da imitação a partir da analogia com a pintura. Isso explicaria a oscilação das abordagens que Platão realiza em torno da poesia: ora ela é aquilo que se detém somente ao domínio das aparências, relegando a coisa mesma, ora ela é aquilo que faz agir como se fosse um outro, inculcando-nos o caráter correspondente do que é imitado pelo indivíduo. Contudo, essa aproximação tem um precedente. Ela não se deve exclusivamente a Platão, pois podemos encontrá-la em um trecho dos *Memoráveis III* de Xenofonte em que

¹⁶ As passagens que servem de referência e suporte para essa interpretação da *mimesis* enquanto *agir como um outro* – que claramente oscila entre um sentido emulativo e um simulativo – são retiradas principalmente de peças teatrais dos trágicos (como as *Coéforas* de Ésquilo, v.564) e outros textos literários como o *Hino à Apolo* v.163. É bom ressaltar, contudo, que mesmo que originalmente a palavra estivesse limitada ao âmbito específico da música e da dança, indicando o poder expressivo da *mousikè* - em seguida estendendo-se a outros âmbitos, como o da pintura – não se pode deduzir, sem mais, que o seu significado central fosse o de “*representar através da dança*” como Koller pretende.

Sócrates está a dialogar com o pintor Parrásio. Nos *Memoráveis*, Sócrates dirige-se à Parrásio e ao escultor Clapton, reprovando-os o fato de excluírem a representação da alma (poderíamos dizer a essência mesma) de seus modelos:

Diz-me lá, Parrásio, a pintura não é a representação das coisas que vemos? Porque vocês, pintores, imitam, através da cor, o que está longe e o que está perto, o que é escuro e o que é luminoso, o que é duro e o que é suave, o que é áspero e o que é liso, corpos jovens e corpos velhos. – É verdade o que dizes. – E, certamente, se quiserem representar formas totalmente belas, como não é fácil encontrar um único homem com todos os requisitos, vão buscar aos vários modelos o que cada um deles tem de mais belo e compõem corpos que possam parecer belos no seu todo. – Sim, é assim que fazemos. – E também imitam a essência da alma no que tem de mais sedutor, mais amigável, mais desejável, mais louvável? Também é possível representar essa essência ou não? – Mas de que modo, Sócrates, é que se poderia representar o que não tem medida, nem cor, nem nenhuma das propriedades de que falaste antes, algo que nem sequer se vê? – Sim, mas, quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio? Sim, parece-me que sim. – E não é possível imitar esses sentimentos na expressão do olhar? – Sem dúvida. (*Memoráveis* III, 10)

Nesta passagem o pintor ilusionista Parrásio concorda facilmente com Sócrates de que a pintura é a “*representação das coisas que vemos*”. Ele insiste ainda que tudo aquilo que pode ser representado ou imitado, o objeto próprio da imitação são estas aparências visuais e não o verdadeiro caráter das pessoas. A passagem da aparência para a essência depende necessariamente da operação de privação de todas as propriedades sensíveis do objeto empírico reclamada por Parrásio: só encontramos a alma da pessoa quando despimo-la de tudo o que diz respeito à medida, às cores e principalmente à perspectiva (“*o que está longe e o que está perto*”), retratando apenas este olhar enquanto ele está fixado em outro plano, aquele do mundo supra-sensível. Por mais que Parrásio seja finalmente persuadido e admita a possibilidade da imitação do caráter, isso só é possível sob a condição de que a sua alma-essência seja aquilo “*que nem sequer se vê*”, que está por trás da superfície do rosto e das dimensões corporais. Essa caracterização da pintura como limitada ao âmbito das aparências visuais continuará tendo efeitos sobre a operação de “transformação” do significado da *mimesis* levada a cabo por Platão em *Rep.X*.

Contra esta interpretação frequentemente é afirmado, tanto pelos oponentes quanto pelos defensores da visão platônica sobre a arte, que não é necessário que os artistas imitem exclusivamente objetos sensíveis, que a imitação se restrinja ao domínio da reprodução das aparências visuais, mas que eles possam, de alguma maneira, imitar diretamente as Ideias ou Formas. Essa ideia tem como fonte tardia Plotino. Muitos argumentam que essa interpretação é

compatível com a visão platônica da arte como imitação, enquanto outros defendem que Platão realmente acreditava que a arte imita as Formas¹⁷.

Uma abordagem mais acurada dos textos, mostra que ambas as versões se equivocam em alguns pontos essenciais. Um dos textos ao qual se faz apelo é a passagem 402b-c de *Rep.*III:

Muito bem!, digo do mesmo modo, pelos deuses, que não seremos músicos, nem nós nem os guardiães que pretendemos educar, antes de sabermos reconhecer as formas da temperança, da coragem, da generosidade, da grandeza d'alma, das virtudes suas irmãs e dos vícios contrários em toda parte onde estejam dispersas; antes de percebermos sua presença onde quer que se encontrem, elas ou suas imagens, sem descuidar nenhuma, seja nas pequenas seja nas grandes coisas, convencidos que são objetos da mesma arte e do mesmo estudo. – É inteiramente necessário – reconheceu ele. – Logo – continuei – o homem que reúne, ao mesmo tempo, belas disposições na alma e no exterior traços que se parecem e acordam a tais disposições, porque participam do mesmo modelo, constitui o mais belo dos espetáculos para quem o possa contemplar¹⁸. (402c-d; trad. J.Guinsburg)

Com razão Nehamas mostra que a simples menção da noção de formas das virtudes não é suficiente para estabelecer a tese de uma possível imitação das Formas pela arte, visto que Platão ainda não introduziu neste ponto a sua teoria das Ideias¹⁹. Não se trata de forma alguma do músico perceber as ideias e suas imagens, mas de recorrer ao conhecimento do filósofo da coisa em si mesma para estabilizar o fluxo das imagens. Além disso, as formas (*eidos*) enunciadas aí estão presentes nos objetos sensíveis e não separados deles como requereria a teoria das Ideias. O próprio fato de que encontramos aí “as formas” no plural (*eide*) contrasta com a ênfase dada por Platão sobre a unidade de cada Forma. A implicação disso é a de que o artista realiza suas cópias a partir da vivência do mundo material e não a partir do mundo inteligível. Além do mais, do fato de que Platão pensa que os artistas estão confinados a reproduzir as aparências apenas das coisas que realmente existem, não se segue que uma vez pintando um homem mais belo que qualquer pessoa existente ele deveria, por isso mesmo, estar imitando a Forma.

Não se trata, na passagem citada, de imitação das formas da virtude através da arte; mas de conhecer estas formas de modo que não sejamos enganados pela dispersão de vícios e virtudes que nos rodeiam por toda parte. Todos nós já experimentamos aquela sensação de que uma

¹⁷ Conforme A.NEHAMAS (1982).

¹⁸ Uma outra passagem que é evocada para corroborar a tese da compatibilidade ou de uma cópia direta da Forma é *Rep.* 500c-501e; mas aí “imitação” está em um sentido propriamente emulativo, ou seja, em imitar o filósofo como modelo: “convivendo com o que é divino e ordenado, tornar-se-á divino e ordenado até onde é possível a um ser humano”. No mais, Platão está usando o pintor como uma simples metáfora para ilustrar como se deve dar a instituição do Estado Ideal.

¹⁹ J.Guinsburg, na sua tradução da *República*, em uma nota de rodapé, chama igualmente a atenção para o fato de que a palavra *eidos* “não parece assumir aqui o sentido metafísico que Platão lhe atribuirá a partir do livro VI”.

mesma ação ou um mesmo objeto, quando olhados de outra maneira, modificam completamente seu sentido²⁰: o que antes era sublime, torna-se repulsivo; o que tínhamos como puramente bom e virtuoso, transforma-se na mais pérfida maldade. É contra essa dispersão das imagens do bem e do mal, contra a apreensão das coisas a partir da “*multiplicidade das aparências*” que Platão impõe a Ideia como aquilo que tem o poder de estagnar, de interromper este fluxo incessante. A aposta platônica é nesta coincidência – tanto quanto possível – entre aquilo que está para além dos fenômenos (a essência Ideal) e os aspectos exteriores da coisa (sua aparência visual). A concordância entre as “*belas disposições na alma*” e os “*traços exteriores*” é garantida, não pela cópia direta da Forma, mas pela semelhança que conserva com o modelo. Em outros termos, a cópia não se perde na corrente de imagens fugidias enquanto ela é elevada, ainda que precariamente²¹, à condição da Forma. Portanto, é a “participação”, o fato de não se perder de vista a relação entre a imagem e o original entre a cópia e o modelo que está para além dela que constitui o primeiro passo em direção do Um.

É preciso ter em mente que nada é mais antiplatônico do que confundir a imagem com a Ideia. Como no diálogo entre Sócrates e Parrásio, não é suficiente misturar os traços mais belos retirados de uma variedade de modelos para alcançar a Ideia do Belo. A Ideia do Belo não se confunde com um belo semblante ou belas mãos, ela não pode ser maculada pela carne; a obra dos artistas não está mais próxima, mas muito mais distante da Ideia do que os objetos sensíveis: a cama pintada é uma imitação da cama construída pelo carpinteiro, que ele mesmo nada mais faz que reproduzir a cama ideal.

Entretanto há algo que de certa maneira não deixa de corroborar uma interpretação, não de que Platão aceite de maneira irrestrita uma possível imitação das Formas e não das aparências,

²⁰ Pensamos aqui, principalmente, no experimento do desenho em que podemos ver tanto um pato quanto um coelho conforme GOMBRICH (1986); ou seja, trata-se de um desenho que comporta ou a visão de um pato ou a visão de um coelho, sendo impossível a visão simultânea de um pato-coelho. Nesse desenho o pato se transforma em coelho na medida em que mudamos a posição de nosso olhar. Algo precisa ser excluído do nosso campo de visão (a mancha que se transforma na boca do coelho e opera a modificação daquilo que era o bico do pato em orelhas do coelho) para que possamos ver algo, isto é, identificar a forma de um coelho ou a de um pato. É como se tivéssemos (para usar a terminologia kantiana) que afirmar a antinomia como irredutível, isto é, como se estivesse inscrita no próprio fenômeno. Ou melhor ainda, como se a entidade transcendente que pressentíssemos por trás dos fenômenos e que decidisse qual a aparência (no caso platônico) é a verdadeira ou está numa relação direta com a verdade (qual é a ação virtuosa em cada caso) estivesse radicalmente inscrita na própria coisa em si mesma, impedindo a interrupção do fluxo das aparências em uma aparência privilegiada e transcendente.

²¹ O demiurgo é ao mesmo tempo artista e artesão. Para tornar sua obra ainda mais semelhante ao modelo, o demiurgo, que não pode lhe conferir a eternidade – um mundo criado não pode ser eterno assim como uma imitação não pode jamais ser idêntica ao modelo –, faz uma imagem móvel da Ideia, isto mesmo que chamamos de tempo (*Timeu*, 37d-39b).

quando ele se refere às imagens das letras, seu reflexo na água ou nos espelhos, e as letras elas mesmas, desprovidas de seu suporte sensível. De certa forma, neste exemplo Platão está mobilizando a mesma imagem que irá operar mais tarde no mito da caverna: nós só reconhecemos que aquilo que está refletido, na superfície das águas ou de um espelho, se trata das imagens das letras porque conhecemos anteriormente as letras em si mesmas, independente de seu reflexo como suporte. Estamos aqui novamente diante da mesma “autêntica *paideia*” da visão, que no momento em que fixa nosso olhar na estabilidade da Forma pura, todas as demais perspectivas são neutralizadas, a “multiplicidade de aparências” que perverte o juízo e que flui na parede da caverna como sombras é anulada quando a coisa assume a posição da Forma, ou seja, está em relação mediada com a Ideia imutável. É o mesmo processo de “geometrização” de que fala H.Joly: as imagens são despidas de suas propriedades acessórias, acidentais, puramente ligadas à matéria (as dimensões, as cores, as formas particulares, a perspectiva) de modo a transformarem-se em figuras que servem de suporte para o pensamento.

Platão deixa lacunas para compreender o objeto da atividade do artista de duas maneiras. O objeto da imitação pode ser descrito como imitação da aparência enquanto esta significa algo que existe no mundo precedendo o próprio trabalho do artista, como aquilo que o artista encontra à sua disposição para copiar ou representar em alguma superfície. Nesse caso específico, a aparência estaria vinculada, ela constituiria uma parte do próprio objeto sensível que serviria de modelo para o artista. Por outro lado, o objeto da *mimesis* poderia ser descrito diferentemente: ao contrário de imitar de modo neutro as imagens que perambulam independente de seu olhar ou de sua atividade, ele poderia ser pensado como um produtor de imagens – em 599a Platão designa os poetas de “*produtores de fantasmas e não de realidades*”; nesse sentido preciso a aparência surge como o produto da imitação, como algo que assume o seu ser como efeito da atividade do artista, como o resultado da representação artística. Estranhamente Platão não assinala esta distinção entre a aparência enquanto objeto e enquanto produto da imitação, mas sugere estar pensando como se tratasse de um mesmo objeto. Temos a impressão que para Platão o pintor toma a superfície do objeto como o seu ponto de partida e, em seguida, o transpõe para dentro da pintura. Isto é indicado em 598a quando Platão afirma que a arte “*toca apenas uma pequena parte de cada coisa, a qual não é, aliás, senão uma sombra/aparição*”, ou seja, a imitação atinge apenas uma imagem que é ao mesmo tempo a superfície do objeto e o produto do trabalho do pintor.

No entanto, o próprio diálogo *Crátilo* (440a-d) pode nos fornecer uma distinção metafísica crucial para entendermos o que está em jogo na característica da imitação feita por *Rep.X*. Platão argumenta a favor das Formas ao afirmar que os perceptíveis particulares estão em constante fluxo, enquanto o conhecimento requer a estabilidade do universal, ou seja, entidades que estão fora desse fluxo incessante de aparências. Do mesmo modo, só podemos estabilizar o fluxo constante de imagens enquanto elas são reportadas a um ponto fixo, a um fundamento transcendente que está para além dessa multiplicidade de aparências. Nesse caso, dado o contraste implicado pela mudança de nossas percepções, Platão é levado a separar os universais dos particulares, os objetos de suas imagens, os modelos de suas cópias, estabelecendo, como consequência, o contraste entre a incessante mutabilidade dos entes perceptíveis no mundo do devir e a existência de Formas eternas no imutável mundo do Ser.

Isso permite vislumbrar que Platão não está pensado na *mimesis*, em *Rep.X*, unicamente nestes termos, ou seja, aqueles em que uma imagem é definida como “*aquilo que acompanha cada coisa*”²² no sentido de algo precário e carente. A pintura faz mais, para Platão, que cortar os laços que ligam a imagem à coisa e, desse modo, transpô-la para uma outra superfície. Essa diferença ontológica que é mobilizada para caracterizar a poesia se deixa apanhar mais claramente na seguinte passagem:

Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade? – Da aparência. – Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma *porção de cada coisa*, que não passa de uma aparição. (598b; trad. Maria Helena)

Em um primeiro momento, quando Platão se refere a esta “*pequena parte de cada coisa*” que seria o objeto da imitação do pintor, ele parece claramente estar mobilizando a definição da imagem como um duplo incompleto de algo, como aquilo que é uma imagem somente enquanto não possui todas as propriedades que caracterizam o original. O objeto da imitação seria assim uma aparição, um fantasma que é inerente à coisa e que ela mesma produz sem a intervenção do olhar do pintor. Entretanto, basta aqui assinalar a distinção que Platão parece ter em mente, a saber, a distinção entre, de um lado, os objetos particulares na sua materialidade e, de outro, suas aparências. Antes disso, a análise da imitação começa com a premissa de que para cada classe de

²² *Sof.*266c.

objetos há uma única Forma que, de certa maneira, se assemelha com que esse conjunto de objetos.

Para escapar da dificuldade em saber se Platão admite a existência de Formas produzidas (como no caso da produção da cama Ideal), tomemos como exemplo o “ser saudável” de algo. Platão primeiro compreende que o “ser saudável” de algo (no caso aqui, um ser humano) não se reduz à saúde das pessoas empíricas, isto é, em que toda a saúde que existe é a saúde das pessoas. Caso fosse assim, alguém que investigasse aquilo que é “ser saudável” para Sócrates jamais poderia chegar à conclusão de algo que fosse saudável para todas as pessoas e não só para um indivíduo. Alguém que se forma em medicina em Atenas, analisando apenas a saúde dos homens atenienses, pode muito bem aplicar a mesma medicina aos homens da Macedônia. O que Platão pretende mostrar aqui é que a saúde de alguém pertence ao “ser saudável” enquanto uma categoria universal e abstrata. O passo seguinte, dado que tudo o que existe não pode ser a saúde de um determinado grupo particular de pessoas, enquanto há algo além disso, é a pressuposição da existência em separado de uma tal coisa como o “ser saudável” que é o próprio objeto da ciência médica.

O mesmo vale para o caso da cama: se não existisse uma entidade abstrata e universal para além das camas ordinárias, o “ser cama” se reduziria à multiplicidade de camas sensíveis e todo viajante que pernoitasse em outra cidade, quando alugasse um quarto, jamais encontraria sua cama e teria que dormir em pé! O importante aqui é o problema da semelhança: o conjunto das camas reais – e que pertence, de alguma maneira, à entidade transcendente que é a Forma da cama (a única e verdadeira cama) –, mantém um certo grau de parentesco, de similaridade, com a cama formal; do mesmo modo, a pintura de uma cama, a imitação da aparência visual de uma cama particular, também guarda uma certa semelhança com a verdadeira cama. Aqui novamente surge a pergunta: o que impediria que o pintor, ignorando as camas produzidas pelo carpinteiro, alçasse os olhos na mesma direção em que os olhos do carpinteiro estivessem dirigidos e captasse ele mesmo, sem intermediários, a cama reluzindo na sua idealidade? Aqui novamente nos deparamos com a figura da *paideia* da visão; mas o que H.Joly silencia é a razão que explica porque o pintor precisa ocupar essa posição “histórica” e moldar seu olhar a partir do olhar do carpinteiro, como se o olhar do pintor fosse sempre o olhar do outro: por que o pintor está restrito a copiar a imagem que, digamos, parasita a coisa (ou teremos que esperar pela arte abstrata que “geometriza” a imagem)? Pois o que impede a imagem mimética (mas toda imagem não seria já

desde sempre mimética?) de se movimentar no mesmo nível de semelhanças que aquele da cama material com relação à cama verdadeira é a distinção entre a aparência (sem ainda resolver se ela é criada ou simplesmente reproduzida) e a própria coisa.

Essa caracterização evita a determinação da pintura, como já dissemos, como a “cópia da cópia”, ou a “semelhança da semelhança” com o original, ou qualquer outra dessas formulações, “*afastada três graus da natureza*”(587e). A questão é que, do mesmo modo que a beleza em si mesma não se confunde com a multiplicidade de aparições da beleza²³, a pintura de uma cama não é idêntica à cama em si mesma. Por mais que o problema da semelhança persista aqui, ela não é tão relevante assim para o propósito do nosso argumento²⁴: mesmo que a imagem de Crátilo se assemelhe muito ao Crátilo de carne e osso – e, principalmente, alma – eles são ontologicamente distintos, ou seja, sua diferença não reside apenas no fato de que Platão não possa dirigir perguntas à imagem de Crátilo, pois que estas permaneceriam sem resposta. A distinção de níveis ontológicos, correlata da distinção de objetos, modifica radicalmente o sentido e a função que a categoria de semelhança desempenha enquanto o índice que estabelece a relação entre a Forma imutável e as coisas particulares e mutáveis. Assim, sob certo aspecto – aquele da relação de participação que confere existência a algo; ou, então, que atribui as propriedades que os objetos físicos possuem enquanto eles participam da Forma – a pintura de Crátilo é semelhante ao Crátilo empírico (certos traços que estão em relação de participação com a “forma” de Crátilo e que permitem identificá-lo como sendo ele e não Sócrates, por exemplo). As Formas podem ser ontologicamente independentes de seus participantes, mas, por outro lado, os participantes dependem das Formas para ser o que eles são. No entanto, sob outro aspecto – aquele que diz

²³ Nenhum carpinteiro pode produzir a cama absoluta, aquela que permanece intacta e a mesma por gerações e gerações! A multiplicidade das formas particulares da beleza não é idêntica à própria Beleza, mas apenas se assemelha a ela. Por exemplo, a beleza “da estátua” ou a beleza “das mãos” contrasta com a Beleza sem mais, sem complemento, em si mesma.

²⁴ Certamente, para Platão, as Ideias existem à maneira de paradigmas ou modelos; as coisas sensíveis se lhes assemelham como simples cópias, consistindo a participação das Ideias com relação às coisas em razão dessa semelhança que elas conservam. Em outras palavras, é pela modalidade da semelhança que as coisas participam da Ideia. Não nos interessa aqui o problema da semelhança entendida no sentido de uma cópia pintada que guarda certa similaridade com a Ideia da própria coisa que serve de modelo para o pintor; nesse sentido, o problema da semelhança tem duas implicações claras: (i) não há nada que justifique o banimento da poesia (caso a única razão para isso for o fato de suas cópias ocuparem uma posição triplamente distante da Ideia), pois suas cópias, manteriam algum grau de verdade; (ii) se o problema fosse apenas de enfraquecimento progressivo das semelhanças com o modelo primeiro, nada impediria que o poeta procurasse imitar a própria coisa ao invés de sua aparência. Contudo a distinção de objetos diferentes para a atividade do imitador, para aquela do produtor e para aquela do usuário (ou do sábio) instaura uma distinção de níveis ontológicos em que a semelhança passa a desempenhar uma função mais fraca. No desenrolar do argumento pretendo analisar as outras conseqüências da função que desempenha a categoria da semelhança.

respeito ao objeto da pintura –, ela é completamente dissemelhante, a imagem de Crátilo nada mais é do que uma pequena porção dele mesmo, algo puramente parasitário e contingente.

É necessário, portanto, apreender em que consiste esta diferença ontológica que faz com que – ainda que a aparência ou a imagem conservem traços semelhantes ao modelo (e que passemos da imagem para o modelo ou que permaneçamos somente ao nível da imagem) – o olhar do pintor esteja preso ao domínio dos simulacros, das aparições fantasmagóricas. O problema fundamental a ser respondido é: o que funda esta barreira intransponível que barra o olhar do pintor na direção da Forma, que impede que ele pinte a Ideia sem intermediações, sem a necessidade de um modelo? A estratégia platônica parece ser aqui dupla: em primeiro lugar, ao insistir, mesmo que à revelia nesse caso, sobre a semelhança entre imagem e modelo, cópia e original, Platão submete a atividade do pintor a um referente que permite a passagem da imagem para a coisa – uma ponte entre a pintura e a coisa mesma (tudo aí amarrado à “*paideia* da visão”); em segundo lugar, ele visa bloquear a produção de sombras que estilhaçam a coisa em mil pedaços (é possível ler a imagem definida como “*pequeno pedaço da coisa*” justamente no sentido da palavra pedaço, isto é, como uma imagem parcial da coisa que simula sua totalidade), ou seja, que uma mesma coisa seja vista de lado, de frente, de perto, de maneira oblíqua, etc. A imagem aqui é um fragmento, um pedaço separado da coisa e ao mesmo tempo uma das fatias da coisa, sendo que cada uma dessas pequenas porções nos proporciona uma visão distinta da mesma coisa. Nesse segundo movimento da estratégia platônica contra arte, trata-se de manter um certo vínculo entre o âmbito das aparências e o âmbito das Formas. Nesse caso, as aparições não perambulam soltas por aí assombrando-nos no fundo da caverna, mas permitem estabelecer uma Ideia como fundamento primeiro.

A imitação poética não reconhece que há algo por trás das aparências, algo que fixa o fluxo constante das imagens que desfilam sobre a superfície da caverna, não devolve nosso olhar para o fundamento das coisas. Para os poetas, segundo Platão, a Beleza estaria reduzida à multiplicidade de coisas belas, o que ele não pode admitir. É porque Platão pensa a beleza como uma substância, como uma entidade que em si mesma é bela e que assim irradia sua beleza parcial para os demais objetos, que ele se vê obrigado a supor uma Beleza em si mesma. Em Platão a beleza tem a função de impedir a redução da noção de beleza às belezas particulares e sensíveis.

O mesmo vale para a imitação: o objeto só adquire o sentido adequado de participação com a Forma – perdendo, portanto, seu estatuto mimético – enquanto o filósofo fixa a multiplicidade de aparências na coisa mesma. A noção de *mimesis* está implicada exclusivamente na descrição da atividade do pintor; ela é usada para referir-se à relação entre os objetos sensíveis e suas imagens. Em outras palavras, a simples imitação da multiplicidade de aparências vinculadas extrinsecamente a uma mesma coisa, sem poder referir-se a sua Forma estável e idêntica, não se sustenta na sua relação com a coisa mesma, mas simplesmente pelo olhar enganado por esta aparência. O pintor, ou o artista em geral, jamais pode fixar a multiplicidade de aparências de uma coisa em uma Forma, jamais pode remeter a imagem à estrutura abstrata que informa a coisa a qual a própria imagem é uma pequena parte. Ele se agarra a este olhar que confere e assimila toda a (in)consistência dessa coisa em sua imagem.

Estas parecem ser as razões que levam Sócrates a insistir sobre uma distinção ontológica de objetos que pode ser extraída pela comparação com a pintura:

...com relação ao pintor: parece-te que o que ele tenta imitar é cada uma das coisas que existem na natureza ou as obras dos artífices? – As obras dos artífices. – Mas tais como elas são, ou como parecem? Define ainda este ponto. – Que queres dizer? – O seguinte: se olhares para uma cama de lado, se a olhares de frente ou de qualquer outro ângulo, é diferente de si mesma, ou não difere nada, mas parece distinta? E do mesmo modo com os demais objetos? – É como dizes: parece diferente, mas não é nada. – Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade? – Da aparência. – Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. (598a-coisa; trad. Maria Helena)

O pintor aqui é caracterizado como produtor de aparências e não de realidades. Como alerta A.Nehamas (1982), é necessário estabelecer o modo adequado de compreender a relação entre as Formas e a *mimesis*, tal como é esboçada nesta passagem. Antes de tudo, Platão não assume que a relação da pintura com a cama é a mesma que a da cama com a Forma; a última descreve a relação de participação, enquanto a primeira contrasta a imagem de uma coisa com a coisa real, pois Platão nunca diz que a pintura é a “imitação de um imitação”. O pintor produz cópias de camas particulares, aquelas feitas pelo carpinteiro, e não a Forma da cama. O ponto que Platão quer estabelecer é o de que o produto da pintura é uma imagem, que, quando comparada com a cama real e com a Forma da cama, está a dois estágios afastada da realidade, e que fazer

uma tal imagem não requer nenhum conhecimento da natureza da coisa real da qual é feita a imagem.

Platão não só nega que a atividade mimética tenha suas próprias leis e princípios, quanto o mesmo vale para as demais *technes*, como a do carpinteiro. O que diferencia o pintor do carpinteiro não são as distintas regras do fazer de cada um, mas os seus respectivos objetos. A condição para a constituição de uma atividade não é fornecida pela atividade produtiva tomada em si mesma, nem pelas regras que a guiam, mas pelos distintos objetos instaurados pela diferença ontológica implicada nos graus de realidade de uma coisa. A imitação, assim, é correlata do objeto imitado: a diferença entre a “imitação” do carpinteiro e a “imitação” do pintor está em que enquanto aquele imita “olhando para” a Forma, o último apenas toca uma pequena parte da coisa denominada, por Platão, de imagem. Nesse ponto repousa a inadequação da posição do pintor na *polis* ideal: o pintor não é excelente em apenas uma atividade, mas ele modela todas as coisas em virtude de atingir somente este pequeno fragmento.

A atividade do pintor está limitada a esta “*pequena porção de cada coisa*”, o que mostra de que maneira a via para uma imitação direta da Forma está interdita. Ainda que Platão use a noção de *mimesis* para referir-se à relação de participação entre objetos sensíveis e as Formas, o que interessa à Platão aqui é determinar em que consiste o caráter propriamente mimético da poesia. Mesmo que o carpinteiro fabrique camas “olhando para” a Forma, isto, por si só, não é condição suficiente para estabelecer que a relação entre a cama material e a Forma é uma relação de imitação tal como é a relação entre a imagem e o ente sensível²⁵. Como afirmamos, há uma relação de semelhança absolutamente assimétrica entre imagens e objetos particulares, e estes com as Formas, que torna necessária e irremediável a interdição de uma imitação das Formas por parte do pintor ou do poeta. O artista não pode fabricar imagens “*olhando para as Formas*”, tal como o carpinteiro faria, pois, por definição, uma imagem depende da perspectiva, ela é um fragmento da coisa visível. Ora, se o pintor não fabricasse mais imagens, buscando desatar as amarras que o prendem à caverna e dirigindo seu olhar para a “imitação” das próprias Formas, ele deixaria imediatamente de ser pintor: ou se tornaria um carpinteiro e, portanto, produziria camas materiais, ou, no caso do poeta, se tornaria legislador ou filósofo, adquirindo o conhecimento sobre a verdadeira virtude.

²⁵ Conforme A.NEHAMAS (1982, p.261).

A caracterização do objeto da imitação como sendo esta pequena parte que inclui o olhar do imitador (e barra um olhar objetivo e intrínseco à coisa que possa captá-la em sua totalidade) impede que o produto da imitação seja assimilado a uma duplicação. Por mais que o produto da atividade do imitador se aproxime o máximo possível das propriedades do objeto natural, que seja maximamente “realista”, ele sempre é uma deformação, uma distorção que está três graus afastado da verdadeira realidade. Não importa o que o pintor faça, o seu produto é sempre a assimilação da coisa a um seu fragmento, uma sombra, uma aparição sem outra consistência que não seja o seu próprio olhar relativo. A imagem é sempre um produto incompleto, parasitário, carente de consistência ontológica que cria a ilusão de totalidade: o que vemos é sempre um ângulo da coisa e a coisa sob um certo ângulo.

No entanto, a carência ontológica da imagem não significa que ela não tenha uma certa autonomia. O que é próprio da atividade mimética é justamente esta multiplicação, esta fragmentação de uma mesma coisa em uma infinita variedade de aparências, de imagens que a assimilam completamente. Uma imagem, nos diz Platão, se sustenta apenas no seu ser visto, sem nenhuma verdade para além. O jogo de imagens, a assimilação do objeto a um pequeno fragmento que dele se descola, questiona a própria identidade da coisa consigo mesma. Platão procura vincular a identidade da imagem com a semelhança que ela conserva com o modelo. Seria essa semelhança com aquilo que ela parece ser que constituiria a identidade da imagem e não pelas propriedades que ela propriamente possuiria. Contudo, essa ausência de substancialidade da imagem é justamente o que aborrece Platão. Por adquirir consistência estritamente em seu ser visto, a aparência da coisa – aquilo visto de diferentes ângulos –, do mesmo que é dependente da coisa com a qual ela se assemelha, é algo que adquire existência no seu ser visto, ao incluir a visão de um outro. Nesse sentido, a imagem é constituída pelo olhar que prescinde de qualquer referente exterior em virtude dessa assimilação completa da coisa pela aparência. Platão nunca consegue anular esse sentido que está implícito e que torna sua análise do objeto mimético ambivalente. A partir da imagem penetramos em um modo de ver que não apenas modifica a coisa, como questiona onde está a verdadeira realidade, em que consiste a identidade da coisa: não é justamente isso que Platão condena na poesia: assumir um outro olhar e uma outra voz?

A premissa principal da *mimesis* é que o pintor copia camas particulares e não a Forma da cama. Contudo, como Sócrates ressalta, resta determinar se a cópia é da coisa mesma ou da

“aparência, tal como ela aparece” pois esta distinção é fundamental para os propósitos da argumentação (598a). A distinção justifica-se pela seguinte experiência relatada por Sócrates: enquanto nos movemos em torno da cama, vendo-a sob diferentes ângulos, a cama aparece sob diferentes modos, ainda que ela permaneça a mesma, continue a não diferir em nada dela mesma. A distinção realçada por Platão não significa a diferença entre duas maneiras distintas de considerar o mesmo objeto, isto é, como a coisa é em si mesma e como ela aparece de acordo com uma perspectiva particular. Caso se tratasse de duas maneiras distintas de apreender uma mesma coisa, nada impediria que o pintor deixasse de lado as aparências e se detesse exclusivamente sobre sua essência. A diferença aqui reporta-se antes à distinção entre dois objetos, a saber, a cama em si mesma e suas aparências. O pintor copia, assim, não o que é, a cama em sua materialidade, mas algo diferente, isto é, o que aparece: a pintura é a imitação de uma imagem, de uma sombra, de um fantasma e não da verdade (598b). O que o pintor captura é um “pequeno pedaço” da coisa, ou seja, nada mais do que uma imagem (*eidolon*). É a aparência da cama – o objeto próprio da pintura – que está afastada da verdade enquanto ela é uma cama pintada. O que mais chama a atenção é a ausência de distinção, ao nível ontológico, entre as aparências da cama e a imagem produzida pelo pintor. Platão refere-se, tanto às aparências que o imitador copia, quanto as imagens que ele produz, como simples simulacros e imagens. O argumento visa a distinção ontológica, não entre imagens e aparências, mas entre a cama em si mesma e as aparências da cama. O resultado disso é que, ao copiar uma imagem, o pintor falha em copiar a própria cama. É estritamente inerente à atividade mimética este “equivoco”, esta falha que toma um pequeno fragmento da coisa pela coisa mesma. Isso, contudo, não interdita a semelhança da aparência com a cama física, pois a semelhança diz respeito precisamente aos seus aspectos visíveis, a imitação da aparência daquilo de que é o fantasma.

Além disso, Platão acrescenta o fato de que a aparência não somente é diferente como ela é qualitativamente distinta da cama, pois a cama continua sempre idêntica mesmo quando observada a partir de diferentes ângulos: o que varia é apenas a aparência em virtude de ser um fragmento da coisa que inclui o olhar do observador. No livro V da *República*, Sócrates faz uma observação similar, mas agora sobre a distinção entre a Beleza em si mesma e as belezas particulares:

...esse honrado homem que não acredita que exista algo de belo em si na ideia do belo absoluto que se mantém sempre da mesma maneira, mas entende que há muitas coisas

belas – esse amador de espetáculos que não consente de modo nenhum que alguém diga que o belo é um só, e o justo, e do mesmo modo as outras realidades. Ora, dentre estas coisas, meu excelente amigo, diremos que, das muitas que são belas, acaso não haverá alguma que não pareça feia? E, das justas, uma que não pareça injusta? E, das santas, uma que não seja ímpia? [...] – E as coisas grandes e pequenas, leves ou pesadas, não lhes cabem mais estas qualificações que lhes damos do que as inversas?(479a-b; trad. Maria Helena)

A Forma da beleza é um puro inteligível que não pode ser confundida, nem identificada à multiplicidade de coisas belas que são percebidas sob um aspecto como belas, sob outro como feias. O problema que as ações e as imagens que os amantes de espetáculos impõe – pois Platão sempre analisa a poesia ora sob o aspecto dos efeitos produzidos sobre audiência, ora sob a perspectiva das virtudes morais do agente – é saber qual a verdadeira beleza, como distinguir a própria realidade das múltiplas aparências que ela é capaz de revestir.

Nesse caso, como naquele da cama, o que aparece é sempre conflitante, variado e mutável, enquanto, de outro lado, o real é estável, uniforme e consistente. Há uma reciprocidade entre as duas abordagens: as muitas coisas percebidas como belas estão para a beleza em si mesma, como as múltiplas aparências da cama estão para a cama material. E ao assimilar as aparências às imagens, Platão localiza elas conforme o modelo da linha, remetendo-as ao mais baixo nível, aquele das sombras e reflexos. Portanto, as aparências são qualitativamente diferentes das realidades imutáveis que estão para além delas, visto que, enquanto as realidades são estáveis e uniformes, as aparências são mutáveis e conflitantes. A consequência disso coincide com a descrição platônica da atividade do pintor: ele copia as aparências de um certo objeto material, e não sua realidade (aquilo que é conforme as suas “reais proporções”) porque ele pinta o que aparece, isto é, mediante um certo olhar que deforma a coisa. Em outras palavras, uma pintura sempre assimila a própria coisa a um fragmento dela, ela é sempre um ato de deformação que interdita o acesso à verdade, à essência do objeto. Isto fica ainda mais claro nos casos de ilusão ótica aportados por Sócrates para defender sua tese em *Rep.X*:

E os mesmos objetos parecem tortos ou direitos, para quem os observa na água ou fora dela, côncavos ou convexos, devido a uma ilusão de ótica proveniente das cores, e é evidente que aqui há toda espécie de confusão na nossa alma. Aplicando-se a esta enfermidade da nossa natureza é que a pintura com sombreados não deixa por tentar espécie alguma de magia, e bem assim a prestidigitação e todas as outras habilidades desse gênero(602c-d; trad. Maria Helena).

Platão repudia estas misturas de cores que criam uma ilusão visual, esses “sombreados” e manchas que sustentam a consistência da imagem e que fora delas o olhar não distingue forma alguma. Mesmo uma pintura que se proponha “realista”, o *trompe-l’oeil*, não escaparia aqui dessa deformação. Na verdade, ela é a forma de pintura mais detestável, pois ludibria “*as crianças e os insensatos*” dando a aparência de se tratar da verdadeira coisa e não de um seu simulacro. Ela continua a retratar os objetos, não como eles são, mas como eles parecem. A arte sempre deixa de lado a realidade, pois é intrínseco dela copiar as aparências, aquilo que é mutável e conflitante, deformando a coisa mesma. Apenas o *logos* filosófico, aquele que tem acesso às realidades imutáveis e uniformes, pode endireitar o olhar ao nos fornecer uma figura plena e total da coisa.

Ao referir-se ao caráter enganador da imitação, Platão não está pensando que o artista nos engana enquanto cria duplos das coisas ao invés de suas imagens, mas enquanto ele leva o público a pensar que ele é um conhecedor de todos os objetos que ele imita. É nesse sentido que Sócrates se serve da distinção entre o imitador, o produtor e o usuário. Para cada coisa há três espécies de pessoas: aquele que usa, aquele que produz e aquele que imita. O usuário é o único que realmente possui o conhecimento sobre o objeto, é aquele que sabe propriamente o que é bom para cada coisa; o produtor, conduzido pelo saber do usuário, tem uma opinião correta que permite que ele fabrique a coisa. Por outro lado, o imitador é aquele que não possui nem conhecimento da coisa, nem opinião correta. Isso porque a essência do objeto, aquilo que ele é, não está vinculado a nenhuma aparência, ela não depende do olhar do pintor que imita exclusivamente os aspectos visíveis da coisa. O artista desconhece o que faz a excelência da coisa, pois ela está para além das aparências. O que ele nos dá é a aparência dessa excelência, o simulacro de uma boa flauta ou de uma boa mesa. Liberada das amarras da verdade e da opinião correta, a flauta e a cama imitadas flutuam livremente para nos assombrar sem ter o belo e o bem em si como lastros, como pontos de sutura.

2.4 TRAGÉDIA E CORRUPÇÃO DA ALMA

É necessário, por último, determinar o modo como a descrição da imitação a partir da pintura deve ser aplicada à poesia. O objeto da imitação pela poesia trágica é definido em 603c:

A poesia mimética imita homens entregues a ações forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas as circunstâncias (trad.Maria Helena).

Dessa maneira, podemos dizer, que a ação está para o poeta, como a cama está para o pintor. Nessa analogia, o que o poeta faz não é uma imitação da ação enquanto conduzida pelas qualidades que definem a virtude, mas pela aparência de uma ação. Ele captura apenas a aparência e não a realidade da ação humana; ele imita uma ação que não apreende os princípios morais que estão por trás daquelas aparências e que constituem a verdadeira realidade. O que poeta imita é somente os aspectos exteriores da ação humana que verte em uma multiplicidade de aparências²⁶. Portanto, o poeta copia a ação tal como ela aparece, restando ainda precisar o que esta expressão significa.

A partir da analogia com a pintura e com as três espécies de homens que relacionam-se com um objeto, é possível explicar de que modo a poesia, e especialmente a tragédia, corrompe a alma na medida em que está triplamente afastada da realidade e da verdade. Assim como o pintor copia a aparência, o poeta copia fragmentos da excelência humana, simples aparências no sentido de que o poeta apresenta-nos homens viciosos que aparecem belos e bons apenas para a multidão de ignorantes que não tem acesso à verdade. Mas em que sentido devemos compreender essa aparência da excelência e da virtude? As simulações poéticas da virtude humana diferem da genuína excelência do mesmo modo como as imagens da cama são diferentes da própria cama: caracteres conflitantes e mutáveis, que comportam aspectos selvagens e divinos, aparecem excelentes e virtuosos, enquanto que a verdadeira virtude consiste na estabilidade e uniformidade da parte racional que exerce o domínio da alma sobre as demais partes inferiores. Platão está justificado, portanto, em concluir que a poesia imita “*imagens da excelência*”, simples aparências de caracteres virtuosos que na realidade contêm todos os vícios possíveis. Platão queixa-se dessa característica geral da poesia em que caracteres que não se deixam apanhar em considerações de ordem moral, são objetos de nossa admiração e respeito.

O objeto da imitação poética nada mais é do que uma ação humana assimilada à uma imagem deformadora da excelência e da virtude. Fica claro, mediante o prolongamento da analogia, que tal como o pintor imita as aparências da cama no lugar da própria cama, o poeta imita imagens da excelência, ao invés da verdadeira excelência que está para além dessa

²⁶ Isso permite vislumbrar uma primeira possibilidade de resolução da vinculação entre a acusação metafísica e a psicológica e ética.

multiplicidade de aparências. O poeta faz com que certos indivíduos apareçam belos e bons sem na realidade serem. Assim, Homero e seus seguidores ludibriam seu público dissimulando-se como professores de excelência moral, quando na verdade nos fornecem imagens distorcidas. Desse modo, eles fazem com que tomemos a aparência pela coisa mesma: um verdadeiro herói, um filho dos deuses, não pode aparecer chorando e lamentando-se pela morte de um amigo querido e ao mesmo tempo praticar ações de extrema coragem e audácia guerreira. É contra esse caráter ambivalente da ação poética e do caráter que nela está engajado que Platão se revolta.

Essa caracterização do personagem trágico, que ora regozija-se por sua felicidade, ora lamenta sua má sorte, que age sem controlar as paixões e as causas de sua conduta, contrasta e não se adequa à descrição do caráter virtuoso:

Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. Porquanto essa imitação seria de um sofrimento que, para eles, é estranho. (604e; trad. Maria Helena)

Desse modo Platão realiza a distinção entre a verdadeira virtude moral e os traços admirados pela platéia e que não passam de uma multiplicidade confusa e deformante de aparências da excelência moral. A virtude é definida como um estado harmonioso e ordenado da alma, em que não há conflitos nem tensões. O caráter virtuoso é estável e uniforme, permanecendo sempre idêntico a si mesmo e jamais se entregando às partes múltiplas e variadas da alma que são objeto da imitação poética.

Essa descrição do caráter virtuoso é completamente incompatível com a imitação produzida pelo poeta. O caráter que a filosofia platônica instala como o modelo da imitação é absolutamente estranho à atividade do poeta, ao gosto do público reunido nos teatros. O caráter “*sensato e calmo*” não se assemelha em nada ao herói trágico e épico, com os valores de que ele é portador. O caráter trágico, ao contrário, aquele que é fácil de imitar, é descrito como irascível, tempestuoso, repleto de conflitos, sujeito a vários sentimentos e paixões que se modificam constantemente. Um tal caráter, na verdade, é o exemplo de vício e não de virtude. Por isso, pela sua absoluta estranheza, o caráter virtuoso está para além de qualquer imitação, pois a verdadeira excelência moral difere completamente de sua imagem. A poesia imitativa copia irremediavelmente a virtude tal como ela parece ser, uma aparência da virtude que se apresenta

em seu caráter múltiplo, cambiante, conflitante e perturbador. Desse modo, ao nos oferecer modelos que apenas parecem ser virtuosos, mas que, na verdade, são deformações da virtude, a poesia acaba adulando as partes inferiores da alma, justamente aquelas que são múltiplas, conflitivas e inconstantes. A consequência disso é o enfraquecimento do governo da razão correlato da parte superior da alma, aquela que lida com os inteligíveis.

A conciliação entre a acusação de ordem ontológica e aquele de ordem moral e psicológica se compatilizam a partir dessa abordagem. A poesia, enquanto é completamente imitativa, atinge e mobiliza as piores partes da alma humana na medida em fornece modelos distorcidos da excelência moral, meras aparências da virtude que em nada se assemelham à verdadeira e genuína excelência. Assim, as imitações necessariamente se enderaçam às partes irracionais da alma, aquelas que são alheias ao cálculo e à razão, acreditando erradamente que as coisas são tais como elas parecem ser. Do mesmo modo como um palito direito parece torto ou quebrado quando mergulhado na água, um caráter multicolorido e mutável parece belo e bom – ou a morte de um filho parece mais importante do que realmente é – quando na verdade não passam de simulacros da virtude, caracteres que são antes exemplos de vício do que de virtude: elas induzem o sujeito a se comportar de maneira vil, fraca e covarde. Ao adular exclusivamente as partes inferiores, ela anula a capacidade do sujeito de usar a parte calculadora e racional da alma e assim determinar o que as coisas realmente são. A tragédia interdita o julgamento racional, suspende a parte racional que lida com a estrutura abstrata e universal das coisas, e fortalece as outras partes que visam apenas aparências e deformações. A deformação produzida pela atividade do poeta interdita o pensamento ético de deslindar o que é bom ou mau, o que é conforme o vício ou a virtude, nos acontecimentos que são retratos pela poesia (a morte de um amigo, de um filho, etc; 604c-d): a aparência, sem a posse da verdade, não permite distinguir onde está o vício ou onde está a virtude, pois que a realidade só se torna nítida a partir dessa máscara, a realidade, no caso da tragédia, depende desse olhar do personagem que estilhaça a ação em uma multiplicidade de aparências, em uma sucessão constante de significados sobrepostos (“*pensam ser...*”, 603c).

A simulação de sabedoria, que caracteriza os poetas, tem um efeito perverso sobre a alma da platéia. O argumento que justifica a expulsão da poesia em *Rep.X* volta-se agora para os efeitos da poesia sobre a alma, tal como já estava esboçado nos diálogos mencionados acima. A aparência de sabedoria que os poetas assumem tem como consequência a corrupção da parte racional da alma, aquela responsável pela apreensão da verdade. Novamente, para demonstrar

essa tese, Platão retoma a analogia com a pintura. Assim, tal como o pintor produz imagens que são aceitas sem contestação pelo público, do mesmo modo toda imitação faz apelo às partes irracionais da alma. Desprovida de critérios racionais, como o cálculo, a medida e o peso, a pintura produz o seu efeito a partir de uma ilusão de ótica provocada pela mistura de cores que faz com que o objeto apareça deformado, distorcido por esta visão (602c-d). As partes inferiores da alma são seduzidas pelas aparências que são aceitas como se fossem as próprias coisas: seu efeito é o de bloquear a parte calculadora da alma que pode restituir as aparências às suas verdadeiras proporções, impedindo que se tome a realidade pela sua aparência deformante. É porque as imagens apresentadas pelo pintor nunca concordam com a realidade transcendente que está por trás delas, que os simulacros são prejudiciais à alma.

Do mesmo modo, a poesia mimética não cria nada além de distorções das qualidades que definem a virtude: a coragem, a temperança, a justiça e a sabedoria. Isso porque ela olha apenas para aquilo que os homens efetivamente fazem, ela mostra as ações humanas com suas crenças, opiniões, sentimentos e paixões em seu movimento contrastante e tenso sem nenhuma Forma imutável que os ampare em suas trajetórias.

2.5. PLATÃO COM RICARDO II

O que Platão percebeu – mesmo que seja somente implicitamente e à revelia – é que a *mimesis* instaura a fronteira entre o que podemos chamar de “duas substâncias”, uma fissura que separa a coisa mesma que aparece claramente do ponto de vista objetivo da Ideia e a coisa mimética que pode ser vista apenas do ponto de vista distorcido da aparência; é a mesma diferença que Aristóteles estabelece com relação à *mimesis* trágica: os eventos que ocorrem no drama não têm lugar, eles não são dotados de propriedades positivas, mas eles são o próprio lugar, a superfície vazia, como o palco, em que os acontecimentos surgem, aparecem e desaparecem, ganham uma certa dimensão que não é a mesma da coisa.

Nesse ponto, propomos um pequeno desvio para fazermos uma incursão em um contexto distinto que talvez possibilite esclarecer alguns aspectos ocultos e implícitos na abordagem platônica da *mimesis* e da tragédia.

Há uma curiosa semelhança entre o que Platão afirma em *Rep.*X 598a sobre as diversas maneiras de olhar para uma mesma cama, a diferença inscrita no objeto a partir da perspectiva, (assim como na própria definição da tragédia em 603c) e o seguinte diálogo entre Bushy e a Rainha no drama de Shakespeare, *Ricardo II*:

BUSHY – A essência da tristeza emite vinte sombras que com a tristeza se parecem, sem que o sejam, contudo, porque os olhos do desgosto, cegados pelas lágrimas, dividem cada corpo em mil objetos. Como se dá com os quadros que, mirados de frente, não revelam coisa alguma, mas permitem, de viés, ver a pintura: do mesmo modo Vossa Majestade, considerando de viés a ausência de vosso esposo, vê formas de agruras mais para lastimar do que ele próprio, as quais, vistas de frente, se revelam como sombras, tão-só, de coisa alguma. Não choreis, pois, graciosa soberana, mais do que a ausência dele, que só vedes isso, tão-só. Mas se outras coisas virdes, por acaso, é certeza estardes vendo pelos olhos da dor que, de ordinário, chora apenas o fato imaginário.

RAINHA – É possível, embora me convença do contrário o imo peito. Esteja tudo como devera estar, deixar não posso de revelar-me triste e, de tal modo, que, se em nada eu pensar, o pensamento desse nada me tira, quase, o alento.

BUSHY – Pura imaginação, graciosa dama.

RAINHA – Não; a imaginação sempre é gerada por tristeza anterior. Mas no meu caso tal não se dá. Ou nada foi a causa da angústia que me oprime, ou alguma coisa gerou o nada que me deixou triste. Minha dor me pertence de direito. O que ela seja, ninguém sabe ainda; é dor sem nome, creio, que não finda.

Fazendo uso da metáfora da anamorfose tirada da pintura, Bushy busca convencer a Rainha que a sua tristeza não tem nenhuma razão de ser, que ela funda-se no nada. O essencial dessa passagem é o modo como Bushy acaba dizendo o que não quer, o modo como a sua tentativa de consolação acaba deslizando para um sentido totalmente oposto e imprevisto daquela que era sua intenção inicial. Em um primeiro momento, ele recorre à distinção tradicional entre a própria coisa tal como ela é em si mesma – com suas propriedades positivas independentes do modo como a concebemos – e suas sombras, ou seja, um conjunto de impressões subjetivas que tem como causa a tristeza e a dor. Bushy aqui nada mais faz do que repetir a bem estabelecida sabedoria dos monstros que somos capazes de criar fundados em uma perturbação subjetiva. Todos nós já experimentamos aqueles estados de grave preocupação ou tristeza que disparam uma sucessão de imagens desalentadoras e apavorantes, em que os menores e mais insignificantes detalhes assumem uma dimensão desproporcional, tal como um espelho rachado que multiplica as imagens de uma mesma coisa. Nesses casos, os objetos aparecem diante de nós muito piores do que são na realidade. Assim, ao contrário de ver a própria substância, o que vemos no seu lugar é uma grande quantidade de sombras. Contudo, isso parece produzir um efeito exatamente contrário: não existem momentos em que só conseguimos enxergar bem

quando deixamos de olhar diretamente para a coisa e modificamos nossa perspectiva? Ou então, reinserindo a metáfora no seu contexto pictórico: um detalhe da pintura, quando olhado de frente, não aparece como algo indistinto, só assumindo uma forma clara quando nos posicionamos de modo transversal, miramos de um ângulo oblíquo? A metáfora utilizada por Bushy é profundamente ambígua, pois na medida em que aceitamos esta perspectiva, as coisas só assumem sua forma clara e distinta a partir dessa posição. Na perspectiva da anamorfose, é justamente quando olhamos a coisa diretamente que a perdemos de vista. Apenas mirando indiretamente é que ela reaparece.

A comparação de Bushy pode ser tomada nesses dois sentidos que se sobrepõe, que passam de um lado para outro sem se deter; ou melhor: a escuta da rainha fixa um dos sentidos, justamente aquele que não era visado por Bushy. É como se a própria metáfora se voltasse contra o que o Bushy pretende dizer enredando-o no próprio discurso, pois na posição transversal que a Rainha assume, ela vê o significado das palavras de Bushy anamórficamente, desvelando um sentido que só pode ser detectado nessa perspectiva. Assim, a Rainha – a partir da lógica da anamorfose na qual o seu olhar foi capturado – toma literalmente a comparação estabelecida por Bushy, pois que é precisamente olhando de revés, indiretamente, que as coisas aparecem clara e distintamente, em contraposição ao olhar de frente que vê apenas indistinta confusão (o próprio desenrolar do drama confirma os sinistros e “infundados” pressentimentos da Rainha, atestando a veracidade do olhar anamórfico). A Rainha acaba mostrando que o olhar de frente, direto, faz a coisa desaparecer, ela deixa ver que a própria coisa na realidade não é nada em si mesma. Certamente Bushy não queria dizer isso, sua intenção era dizer exatamente o oposto.

O importante aqui são as duas metáforas mobilizadas pela fala de Bushy: a de um espelho translúcido através do qual vemos a coisa tal como ela é privada das sombras que nossa subjetividade atormentada projeta e a da anamorfose referida à perspectiva na pintura. No nível do sentido visado pelas palavras de Bushy, a metáfora do espelho tem precedência sobre a metáfora da anamorfose: o que ele pretende dizer é que, porque seu olhar é distorcido pela dor e pela tristeza, a Rainha encontra causas para se preocupar, vê mais do que realmente há para ver; mas se ela despir-se dessas fantasias sem fundamento que distorcem sua visão, aproximando-se da própria coisa na sua transparência ela confirmará que não há nada para temer. A fantasia da Rainha instaura uma divisão na própria coisa em que ela deixa de ser vista nela mesma, de uma perspectiva objetiva, e passa a ser vista de um modo distorcido. Mas aqui dá-se o passo seguinte:

esse fantasma não faz com que a Rainha perca de vista a “verdade” da coisa, ela não a retira da pista certa, mas é através dessa aparência, desse fantasma, desse olhar desviado, que a Rainha pode ter uma acesso à própria realidade. O que abre-se diante de nós são as duas realidades, as “duas substâncias”²⁷. No nível da primeira metáfora temos a realidade cotidiana vista como uma substância dividida em “vinte sombras”, como uma coisa dividida em uma multiplicidade de reflexos a partir de uma perspectiva subjetiva; em poucas palavras, como a realidade substancial distorcida pela nossa subjetividade. Se olhamos a coisa da maneira correta, o que vemos é a realidade tal como ela é (*“essa realidade que você quer que eu veja não é nada; e mesmo quando penso no nada, não deixo de ter motivos para permanecer triste”*), enquanto o olhar desconcertado por nossos desejos e angústias nos fornece uma imagem vaga e imprecisa. No nível da segunda metáfora, a relação é exatamente o oposto: quando olhamos a coisa diretamente, de um ponto de vista objetivo e desinteressado, nós nada vemos senão formas indistintas. O objeto só assume uma forma distinguível na medida em que é suportada, permeada e distorcida pela perspectiva interior, pela aparência que inclui a posição do olhar e assimila completamente a realidade.

Isso descreve esse pequeno pedaço da coisa que é a imagem: um objeto em que sua posição depende, em certa medida, do olhar, da perspectiva e da aparência. O paradoxo dessa imagem é a de que ela posiciona-se retrospectivamente sobre a coisa mesma, ou seja, a “realidade” só pode ser apreendida através dessa deformação, uma realidade que logo desaparece quando “olhamos para” a sua essência. Ora, o objeto – a cama ou a ação heróica – é, por definição, percebido de uma maneira distorcida, ele é ontologicamente carente, isto é, em si mesmo ele não é nada. Contudo, não há outra maneira de apreensão fora dessa distorção: sua precária e parasitária consistência depende dessa distorção da perspectiva, da incorporação da coisa em um pequeno pedaço dela – fora dessa deformação, o objeto mimético não existe. Em outras palavras, o objeto mimético é a materialização, a corporificação dessa distorção, a inclusão do olhar, da perspectiva do sujeito naquilo que chamamos de realidade objetiva: quando a cama ou a ação são vistas de lado, de frente, ou de qualquer outro ângulo (transversalmente, por que não?) é que ela passa a ter existência, que ela assume os contornos de algo.

²⁷ Não queremos dizer com esta expressão que Platão considera a imagem uma substância; ao contrário, falta ser para a imagem. Nossa intenção é mostrar que a “substancialidade” da aparência depende, certamente também da semelhança com o modelo, mas, principalmente, da perspectiva do sujeito.

Na arte, e aí está o problema para Platão, as propriedades atuais e positivas da multiplicidade de objetos empíricos não podem ser reduzidas a um núcleo íntimo e essencial que designa a sua “verdadeira realidade”. O que Platão constata na sua crítica ontológica, epistemológica, moral e psicológica da poesia, é que não há, para o poeta, nenhuma Ideia que preceda e garanta a unidade da forma poética.

O Céu platônico, esta reduplicação ideal do mundo empírico, funciona como uma instância de determinação do significado objetivo de cada ação e evento. Para Platão não existe um objeto que não esteja diretamente vinculado à sua Forma; o fato de que as figuras da retórica e da poesia não seguem este modelo implica uma rachadura nessa relação imediata e transparente. Nesse ponto é que o protesto platônico contra a ilusão, provocada pela pintura, torna visível sua verdadeira motivação. O fato não é o de que a pintura cria um ilusório equivalente do objeto, como parece muitas vezes o que Platão está dizendo; mas, ao contrário, a ilusão suscitada pela pintura pretende ser alguma outra coisa do que aquilo que realmente é. O problema para Platão é que a coisa pictórica consiste inteiramente em sua aparição, isto é, por trás da aparência não há nada. Assim, a pintura não visa competir, ela não toma como seu rival a aparência, mas compete com aquilo que Platão designa para além da aparência como sendo a Forma ideal.

O que a *mimesis* e a tragédia ilustram, assim, é o estatuto paradoxal da aparência e da imagem (poderíamos dizer da ilusão do sujeito) que precisamente por ser uma visão distorcida da realidade, a constitui propriamente: se a perspectiva sobre a realidade é subtraída da própria realidade, o que nós perdemos é a própria realidade. É como no efeito produzido pela *skiagrafia*²⁸: a realidade só permanece discernível de um certo ponto de vista; quando nos

²⁸ Se esta analogia entre Platão e *Ricardo II* poderia ser objeto de reprovação pelo fato de que a anamorfose era uma técnica pictórica desconhecida dos gregos (a própria perspectiva em pintura esperaria o Renascimento para ser inventada), nem por isso eles desconheciam problemas de perspectiva na pintura; além disso, conheciam um procedimento muito parecido com a anamorfose que era a *skiagrafia*, o fato de um quadro ou mural que, quando visto de perto, transformava-se em uma mancha indistinta e apenas quando observada sob certa distância surgia em toda a sua clareza e distinção criando a nítida ilusão de profundidade e relevo. A *skiagrafia* consistia em uma técnica pictórica usada em decorações ou quadros onde o jogo de sombras e de cores reproduzia as aparências e dava, apenas de longe, a ilusão da realidade; ela era análoga às sombras projetadas sobre os muros da caverna no mito da *República*: “pela primeira vez, vê-se reproduzir sobre uma superfície plana o mundo exterior, com sua profundidade e coloração”; conforme M.-P.SCHUHL (1952, p.9). No *Sofista*, Platão fala-nos de pintores que mostram suas obras de longe, de quadros que produzem uma impressão diferente segundo o lugar de onde se os observa, de grandes conjuntos que “*deixam de parecer belos se nos é dada a faculdade de contemplá-los adequadamente*” (*ibid.*, p.10; *Sof.* 236b). Portanto, na *skiagrafia*, nosso olhar é enganado apenas quando está longe: a coisa imitada só é distinguida de longe, passando a ser indistinta, um amontoado de manchas e cores, quando vista de perto. Cf. também *Teeteto*, 208e; *Leis II*, 663c: um quadro tomado de longe, ele forma uma unidade homogênea, mas se se aproxima, tudo se dissolve: estes não passam de massas que não se assemelham a nada (*ibid.*, p.11).

aproximamos da tela ou do mural, aquilo que era visto como possuindo contornos nítidos, transforma-se num aglomerado indiscernível de linhas e cores que em nada lembram o que fora visto antes. No caso da realidade simulada pela *mimesis*, ela envolve nosso olhar, ele já está incluído na cena que estamos olhando.

3 A NOÇÃO DE *MIMESIS* E *TECHNE* NA POÉTICA DE ARISTÓTELES

Não há dúvida que Aristóteles dá um passo para além das considerações sofisticas e platônicas da poesia e da *mimesis*. Ele não aceita que as medidas da coisa sejam fornecidas pelo sujeito; ao contrário, é a própria coisa que fornece suas regras, seus princípios e suas medidas adequadas. Enquanto para os sofistas e Platão a poesia é um simples discurso com metro e ritmo, Aristóteles confere propriedades positivas e próprias ao objeto poético.

A *mimesis* em Aristóteles não é uma simples imitação da aparência, a cópia dos aspectos exteriores que identificam determinada realidade ou objeto. A *mimesis* é um processo de arranjo de certos eventos em uma estrutura determinada, isto é, uma atividade condicionada por uma forma que é regulada por princípios que são próprios do objeto que é seu produto. Ao contrário de Platão, o produto do fazer mimético não é um objeto parasitário, carente de ser: sua identidade não depende das propriedades que definem a coisa que serve como seu modelo. Além disso, a ação trágica, produto por excelência da *mimesis*, não é tributária da alma do espectador, ela não está em uma relação de dependência com o olhar do sujeito que sustentaria sua realidade.

O objetivo dos dois próximos capítulos é mostrar de que maneira a abordagem aristotélica da *mimesis* e da tragédia se situa com relação e se caracteriza por uma plena ruptura com a análise platônica. Contudo, para isso, não basta dizer que Aristóteles não descreve a *mimesis* como uma imitação da aparência para se afastar definitivamente do sentido pejorativo e negativo que Platão atribui à prática poética e ao seu produto. É necessário estabelecer qual o estatuto formal e a finalidade tanto da *techne* quanto do seu produto para evitar a caracterização da *mimesis* como imitação da aparência e da tragédia como imagem deformadora e distorcida das virtudes do caráter, da excelência da ação humana – distorção e monstruosidade estas que são o resultado da inconformidade do olhar à Forma do bem e belo em si mesmos: a transformação platônica do ideal de *paideia* e de *kalogagathia* tradicionais.

O presente capítulo é dividido em duas partes: a primeira aborda a concepção aristotélica de *mimesis* a partir da analogia das técnicas produtivas com a natureza. Após essa primeira delimitação dos aspectos gerais da noção de *mimesis*, é necessário ver de que modo ela é especificada de maneira a definir um gênero particular de artes, aquelas como a pintura, a dança, a música e, principalmente, a poesia. Por último, procuramos caracterizar o estatuto poético da *mimesis* a partir dos três critérios distintivos dos meios, dos objetos e dos modos.

3.1 *Fis.II*: RELAÇÃO ENTRE NATUREZA E TÉCNICA

Antes de tudo, para elucidar a concepção aristotélica de uma arte mimética, é necessário começar explicitando o sentido da noção geral de *techne* e da expressão “*a técnica (techne) imita a natureza*”, presente em *Fis.II*. A importância dessa elucidação repousa no caráter fundamental da noção de *techne* (que pode ser traduzida pelos termos cognatos em português de “técnica” e “arte”) para a *mimesis*. A compreensão correta do modo como Aristóteles pensa a *techne* previne-nos de cometer o anacronismo de entender a atividade técnica sob nossas noções modernas que a tomam enquanto produtos da ação humana, isto é, entre uma distinção entre o mundo natural e o mundo criado pelos homens.

A noção grega de *techne* designa tanto a habilidade prática quanto um conhecimento ou experiência sistemática que a sustenta¹. O âmbito de aplicação desse termo na cultura grega é amplo, cobrindo um grande espectro de atividades que vão desde aquelas relativas à carpintaria, edificação, construção de navios e outras artesanias manuais, até às habilidades e práticas dos oradores e sofistas a partir do século V. O termo é também usado para denotar um tratado que contém a exposição dos princípios de uma técnica particular. Diante desses fatos, não é de causar estranheza a proximidade desses usos da palavra “*techne*” aplicada igualmente ao contexto do fazer dos poetas. Isso fica ainda mais claro quando tomamos em consideração o cruzamento de significados entre a noção de *techne* e o uso do termo para designar a atividade produtiva, a saber, *poiesis*, que veio a ser, posteriormente, empregado especificamente para designar a poesia.

O sentido de *techne* e *poiesis*, originalmente limitado ao domínio da artesanaria técnica orientada para a confecção de certos artefatos materiais, ampliou-se a fim de designar uma esfera mais larga de atividades produtivas, aquelas que denotavam um tipo característico de disposição intelectual assim como uma espécie particular de produtos. *Techne*, assim, passa a implicar método e consistência prática, o que representa uma parte considerável da habilidade técnica e intelectual do homem em oposição às demais forças da natureza e à inspiração. Aristóteles admite que poesia, pintura, dança e música são todas formas particulares de técnicas. Contudo, o termo *techne* abarca um domínio muito maior de atividades do que aquelas que incluímos no âmbito das “belas-artes”.

¹ Sigo aqui os comentários de S.HALLIWELL (1998) sobre as noções de *techne* e *poiesis*.

Para compreender, portanto, o estatuto da poesia enquanto *techne* é preciso explicitar o modo como essa noção é elaborada no interior das pressuposições da filosofia aristotélica. Na *EN* 1140^a8-10, Aristóteles descreve a técnica como uma “*capacidade produtiva que envolve raciocínio correto*”. Ela requer, assim, um correto alinhamento no interior da distinção entre ato e potência na atividade produtiva dos seres humanos. A técnica produtiva diz respeito aos meios inteligíveis pelos quais certos objetos são introduzidos na comunidade humana, objetos estes que dependem da atividade de um produtor. Essa caracterização tem como resultado imediato a necessidade de critérios objetivos e racionais que pertencem ao modo próprio de operação das técnicas: sem critérios que tornem inteligível o modo como determinado produto adquire existência, não é possível o estabelecimento de uma verdadeira técnica, de seu ensino e de sua produção regular. Uma segunda implicação diz respeito à mudança de ênfase com relação à concepção tradicional de *techne* – marcadamente produtiva – para aquela de uma habilidade potencial para certo tipo de atividade:

Techne é a capacidade de agir de acordo com procedimentos racionais a fim de produzir certos resultados: a regularidade e estabilidade racionais significam que é possível abstrair a teoria de sua prática, e é nessa teoria, que constitui a forma do conhecimento, que o lugar primário da *techne* pode ser situado: o filósofo está, de fato, algumas vezes preparado para tratar a *techne* e o conhecimento como virtualmente sinônimos (S.HALLIWELL, p.47, tradução nossa).

Isso sugere que a *Poética* – antes de ser um manual técnico para aspirantes à dramaturgia, e ainda que ela pressuponha a possibilidade de um ensino poético baseado nos princípios e procedimentos próprios à técnica que ela é – pode ser aceita como um tipo especial de ciência. De imediato, essa caracterização da *Poética* como uma ciência pode contrastar com o cuidado que Aristóteles tem em distinguir a *episteme* da subserviência aos fins práticos e produtivos de certas atividades². Entretanto, como a *Poética* é um tratado individual, tendo um objeto peculiar e distinto analisado em termos dos seus próprios princípios, isso significa que ela não faz parte, não pode ser incluída como parte de algum outro tratado – uma parte da *Ética* ou da *Política* enquanto se tratando da investigação de um tema particular caro a ambos, como, por exemplo, a educação moral dos sentimentos. A *Poética* pode ser encarada como um tipo particular de ciência, pois Aristóteles diferencia as ciências de acordo com seus objetos distintos, mas não com respeito aos seus métodos de investigação. Na *Poética*, Aristóteles está comprometido em estabelecer

² cf. *Met.* I 2, 982^a5-19.

distinções no domínio da arte imitativa, sendo que seus critérios são derivados do seu próprio campo de investigação sem o apelo a nenhuma referência extrínseca. Estas distinções primeiras realizadas por Aristóteles são análogas aos primeiros princípios de uma ciência, pois trata-se de distinções fundamentais retiradas do objeto próprio em torno do qual a investigação orienta-se. Assim, o aparato metodológico usado para analisar a poesia é organizado em virtude dos princípios que pertencem ao seu próprio objeto de conhecimento; sendo que aquilo que pertence essencialmente ao objeto de uma ciência particular é reservado exclusivamente para o tratamento nesta ciência. A ciência não pode se dissociar da referência ao seu objeto, o qual a define fundamentalmente. Assim, a unidade de cada ciência decorre e é determinada pela unidade do seu gênero-objeto.

Embora essa caracterização da arte poética, pareça contradizer a separação aristotélica entre as diversas ciências, ela pode ser facilmente suprimida quando compreendemos a natureza dessa separação. A divisão e a sistematização das ciências fundam-se na própria natureza dos objetos. Nesse sentido a tripartição das ciências em teóricas, práticas e produtivas corresponde a uma divisão que diz respeito à própria natureza dos objetos em teóricos, práticos e produtivos. Assim, dizer que uma ciência é teórica, prática ou produtiva significa que elas se determinam pela relação aos seus respectivos objetos.

Parece-nos que duas objeções principais se apresentam contra a caracterização da *Poética* como uma ciência teórica antes que produtiva: em primeiro lugar, o objeto do tratado não é necessário, mas concerne ao domínio da contingência³, ou seja, aquilo que pode ser de outra maneira. Conforme a caracterização da *EN* que opõe as ciências teóricas às práticas e produtivas, não existe uma técnica (*techne*) que não seja uma disposição (*hexis*) produtiva acompanhada de razão, tal como não há nenhuma disposição dessa natureza que não seja uma técnica, então a técnica ou arte só pode ser idêntica a uma disposição produtiva acompanhada de razão verdadeira. Com relação às partes da alma racional, o conhecimento das coisas necessárias corresponde a parte científica, cuja virtude está na sabedoria, enquanto o conhecimento das coisas contingentes corresponde à parte calculadora ou opinativa cuja virtude é a sabedoria prática ou prudência. A prudência não é ciência uma vez que o objeto da ação é contingente e concerne as coisas particulares, pois é sua tarefa principal a boa deliberação que diz respeito às coisas que

³ cf. *EN* VI, 2, 1139^a27-28

podem ser diferentes⁴. Do mesmo modo, a produção persegue um fim que, embora não seja imanente à atividade produtiva, comanda o intelecto poético, pois que ele é em vista de algo. A outra objeção diz respeito aos fins visados pelos diferentes tipos de saberes. Nesse sentido, o fim da ciência teórica é a verdade que não está subordinada a fins práticos ou produtivos; já o fim da ciência prática é a ação, “*pois os homens práticos, embora considerem o modo de ser das coisas, não estudam o eterno e sim o que é relativo e está no presente*”⁵. Essa passagem torna claro que o filósofo não é o mesmo que o homem prático; o que nos leva a uma distinção entre dois níveis distintos de objetos. De um lado, há o objeto enquanto ele pertence ao domínio do necessário, do frequente ou do contingente. Nesse nível, o objeto pode não ter outro fim que o conhecimento – como é o caso da matemática que é puramente teórica –, ou pode ter como fim a ação e ser prática tal como o homem na vida ética, ou ainda ter como fim fazer algo e ser produtiva tal como uma técnica. Mas o filósofo que estuda estes objetos ao nível teórico e conceitual pode analisar estes objetos sem ter um fim prático ou produtivo, mas estudá-los teórica e objetivamente, tal como o físico. Assim, ao nível do objeto empírico, certamente o objeto da arte poética pertence ao domínio da contingência, do que pode ser diferente: cada poeta cria sua própria intriga. E, sem dúvida alguma, os dramaturgos e demais artistas não têm outro fim que não seja a produção de dramas ou obras de artes: eles não visam o conhecimento de maneira desinteressada. É por isso que a *Poética* precisa ser considerada um tratado teórico, tendo como finalidade a investigação teórica da intriga (*mythos*) sob seu aspecto estrutural e qualitativo; ela não pode ser encarada como um manual ou código direcionado aos aspirantes à dramaturgia e

⁴ cf. *EN*, VI, 7, 1141b10-11

⁵ cf. *Met.* II, 1, 993^b20-23; mas também cf. *EN* II, 2, 1103^b26-1104^a9: “*Como a presente disciplina não visa ao conhecimento, como as outras visam (pois inquirimos não para saber o que é a virtude, mas para tornar-nos bons, dado que, de outro modo, em nada seria útil), é necessário investigar o que concerne às ações, como devemos praticá-las, pois são elas que determinam também que as disposições sejam de certa qualidade... [T]odo discurso de questões práticas tem de ser expresso em linhas gerais e de modo não exato, como dissemos igualmente no início que os discursos devem ser exigidos conforme a matéria; o que está envolvido nas ações e as coisas proveitosas nada têm de fixo... O discurso geral sendo deste tipo, ainda menos exatidão tem o discurso sobre os atos particulares, pois não cai sob nenhuma técnica ou preceito, mas os próprios agentes sempre devem investigar em função do momento, assim como ocorre na medicina e na arte de navegar*”. Essa advertência aristotélica pode parecer paradoxal, pois, neste capítulo da *EN*, trata-se de investigar o que é a virtude moral, e isto é uma investigação teórica, e não prática. Além disso, Aristóteles distingue entre o prudente, ao qual cabe encontrar soluções práticas, e o filósofo moral cuja tarefa é realizar análises conceituais. Essa contradição pode ser resolvida a partir de uma distinção de dois níveis de objetos. Obviamente, não pretendemos acrescentar mais uma ciência teórica às três clássicas: metafísica, matemática e física.

artistas em geral. E mesmo que ela contenha alguns conselhos, eles são marginais, não pertencem à natureza própria da investigação⁶.

Os princípios e critérios da arte poética, em Aristóteles, assumem uma completa independência e autonomia com relação à moralidade, à retórica e ao discurso científico. E isso porque a arte poética está inserida no contexto da filosofia geral de Aristóteles, inscrita e analisada pelos conceitos e métodos oriundos da filosofia do ser e pelos princípios e critérios que são próprios à natureza do objeto de investigação. Contra Platão, Aristóteles afirma que a poesia não está submetida a normas extrínsecas, a uma avaliação em termos de critérios acidentais éticos, políticos ou retóricos. E é justamente em virtude disso que devemos compreender a *Poética* como um tratado com fins puramente teóricos que toma como seu objeto o produto da arte dos poetas. Assim, a especificidade da *Poética* está vinculada ao caráter distintivo e peculiar do objeto que ela visa descrever, e não enquanto ela está subordinada a fins produtivos ou práticos.

Estabelecida a distinção entre estes dois níveis, aquele referente ao objeto na sua vinculação aos fins práticos e produtivos e aquele que diz respeito ao objeto ligado aos princípios que lhe são próprios, devemos tentar compreender a relação existente entre o caráter peculiar da técnica mimética e do seu objeto correlato, o *mythos*, e a inscrição mais geral da técnica na natureza. Para isso, é necessário atacar a expressão da *Fis.II* que constitui a diferença mais geral entre natureza e técnica.

⁶ Dessa maneira nos opomos a uma distinção entre dois níveis que constituem a textura do discurso aristotélico na *Poética*: não há uma tensão entre o teórico e o empírico, conforme predicam DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.12): «...les tensions internes entre deux discours: celui du théoricien qui pose des axiomes et en déduit des préceptes (...c'est le discours normatif) et celui de l'historien e du témoin qui doit tenir compte de faits plus ou moins compatibles avec la théorie (...cest le discours descriptif)». Um ponto importante a se destacar contra essa caracterização do discurso da *Poética* é que Aristóteles descreve os elementos materiais de uma perspectiva universal, não como este aspecto material singular de uma dada tragédia existente, o que implica igualmente que ele não visa caracterizar as formas peculiares a cada uma das tragédias. Ou seja, Aristóteles toma o cuidado de explicitar os elementos materiais sem os quais o *mythos* não pode existir enquanto eles são considerados universalmente. A forma da tragédia é imanente à matéria, mas na definição, ela é descolada ou separada da matéria de modo a enfatizar sua preeminência com relação à matéria – no caso os caracteres, as ações e os pensamentos –, à qual está absolutamente integrada sob o aspecto de sua existência. A forma não se reduz à matéria, mas é aquilo que comanda e coordena sua funcionalidade; mas do ponto de vista da existência das tragédias, ela não é algo que exista separado e independente dos seus elementos constituintes, mas apenas aquilo que é causa imanente de algo ser uma tragédia, isto é, de possuir determinada natureza específica que condiciona e atribui certas propriedades que a matéria deve necessariamente possuir para cumprir as funções impostas pela preeminência da forma. Em outras palavras, a estrutura formal e qualitativa do *mythos* é que faz com que os caracteres, pensamentos e ações que compõem o sistema dos fatos tenha aquelas propriedades essenciais que eles possuem necessariamente. Essa recusa em aceitar uma tal distinção entre dois níveis deverá ficar mais evidente no decorrer da exposição.

A primeira distinção realizada por Aristóteles, e que permite precisar a localização da *Poética* no interior da sua filosofia, é entre natureza e técnica. A distinção entre coisas naturais e artefatos é de ordem causal: os entes naturais são tais que contêm em si mesmos seu próprio princípio de mudança e movimento, em oposição aos objetos artificiais que não possuem um tal princípio interno⁷. Do mesmo modo, Aristóteles exclui da ação prática a produção técnica⁸. As ações humanas tais como a ética e a política são naturais no sentido que têm seu princípio intrínseco nos próprios agentes humanos; elas estão inscritas na natureza humana e têm sua causa final em si mesmas, visto que não resultam em nenhum produto ou fim para além delas. Essas distinções permitem esclarecer o estatuto do objeto da *Poética*: ele é a tragédia ou o *mythos* em si mesmo enquanto produto acabado de uma atividade produtiva e separado do processo de escrita ou composição, em contraste com a análise processual da atividade de compor uma tragédia. A distinção, por exemplo, das seis partes da tragédia não é pensada como momentos diferentes da composição da tragédia, mas como elementos constituintes, como partes do produto.

Uma segunda distinção é entre as diversas categorias em que os produtos da técnica produtiva podem ser circunscritos. Seus produtos podem pertencer à categoria das substâncias ou dos acidentes. No caso de pertencer à categoria das substâncias, os produtos da técnica são indivíduos genuínos e possuem um conteúdo descritivo original e independente; por outro lado, podem cair nas demais categorias e produzir novas condições acidentais sobre outras substâncias já existentes, como o orador que produz persuasão ou o médico que recobra a saúde de seus pacientes. Algumas técnicas podem produzir novas substâncias na medida em que elas não são simplesmente a produção de novas configurações ou estruturas artificiais impostas sobre outras substâncias já existentes, como madeiras e tijolos. Certamente a madeira da cama pode ser tomada em si mesma e especificada através de suas próprias características essenciais, pois não é necessário em absoluto que a madeira se torne uma cama, mas apenas a partir da forma da cama considerada como um pressuposto mediante a qual ela vem a adquirir as propriedades essenciais exigidas para a satisfação de suas funções, isto é, ser um leito. Caso não fosse assim, as únicas e verdadeiras substâncias seriam os quatro elementos naturais (terra, água, fogo e ar), pois eles são

⁷ Cf. *Fis.* II, 193^a9-15; o exemplo invocado por Aristóteles é o da cama plantada da qual não podemos esperar o florescimento de pequenas “mudas de camas” ou do nascimento de “filhotinhos de camas” através da cópula entre cama macho e cama fêmea; isso mostra que não é por natureza que uma cama é uma cama, mas ser uma cama é ter uma estrutura artificial imposta sobre uma matéria natural (no caso a madeira) por uma artífice exterior; ao contrário, no caso dos objetos naturais não há um artífice exterior, pois agente e paciente coincidem.

⁸ cf. *EN* VI, 1140^a2-17.

os únicos que se apresentam livremente na natureza e que podem ser caracterizados em si mesmos por um conjunto de propriedades essenciais que independem das composições ulteriores pelas quais resultam em partes de organismos biológicos. Eles são condições necessárias para a emergência de novas composições materiais que se tornam, assim, a base para a constituição de novos organismos, e isso em razão destas novas composições materiais – olhos, sangue, etc. que surgem a partir da combinação dos quatro elementos – se apresentarem como materiais adequados às funções próprias destes organismos. Nesse caso, o sangue, elemento material necessário ao organismo biológico e que se origina de uma certa mistura dos quatro elementos, nada mais seria que a imposição de uma estrutura contingente e extrínseca a algo que previamente existe separadamente, assim como todo o organismo. Mas Aristóteles, ao comparar a tragédia com um organismo biológico, mostra que há uma relação imanente entre forma e matéria na constituição da ação trágica que a torna uma “substância” no sentido de possuir um conteúdo descritivo próprio e inconfundível. Além disso, o *mythos* é marcado por uma prioridade em termos de ser e de definição, ao contrário de constituir uma definição puramente linguística das propriedades acidentais que são atribuídas a uma substância primeira. Mas a tragédia pode muito bem ser separada de qualquer outra substância previamente existente – tal como ela pode perfeitamente ser destacada da estrutura da ação ética com a qual ela de maneira alguma se confunde – e, isso, apesar da ação poética manter certa vinculação representacional com a ação na vida.

Um argumento suplementar pode ser obtido da frequente comparação aristotélica entre artefatos e entes naturais. Para explicitar a constituição dos objetos naturais, ele apela para a própria constituição dos artefatos em termos de analogia. Na análise ontológica ele trata os artefatos como análogos dos objetos naturais causalmente constituídos de forma e matéria. E quando Aristóteles distingue entre artefatos e coisas naturais ele pretende mostrar meramente que a forma, das coisas naturais, é por natureza tanto quanto sua matéria, e não negar que os artefatos possam ser substâncias no sentido de serem um “este-algo” e separados. É por isso que ele usa o exemplo da plantação de camas: mostrar que a forma da cama não é por natureza não invalida o fato de que a forma do homem que gera um homem é também natureza tanto quanto as carnes e ossos dos quais ele é formado. Pois o caso da cama não vale para o homem que gera um homem unicamente sob este aspecto: a forma da cama é uma estrutura artificial, ela não é por natureza, isto é, ela não tem um princípio intrínseco de mudança e movimento, mas isso não impede, não

interdita o reconhecimento de uma cama como sendo uma substância tal como o é um homem, uma planta ou um elefante. Com o exemplo da cama e do homem, ele pretende refutar a redução materialista, ou seja, aquela que concebe a matéria como a única substância que persiste e que pode ser considerada natural⁹. A analogia entre artefatos e coisas naturais só é possível enquanto ambos são homogeneamente constituídos e suas estruturas inerentes são capazes de serem esclarecidas uma pela outra. Caso contrário, se as estruturas e a constituição de ambos não fossem fundamentalmente semelhantes, por que Aristóteles faria uso de uma tal analogia? E isso é tal como a utilização, por parte de Aristóteles, da estrutura linguística de uma predicação como “Homem é branco” para demonstrar que a relação de forma e matéria não é idêntica à atribuição de um acidente a uma substância, carecendo da estrutura constitutiva e unidade substancial de “Homem”.

A possibilidade de apreender os produtos da técnica igualmente como substâncias – e não somente como a atribuição de uma configuração extrínseca e contingente a uma matéria isolada e previamente existente –, nos permite dar um passo importante na direção da elucidação da afirmação, presente na *Física*, de que a “*técnica imita a natureza*”. Esta frase precisa ser entendida nos termos de que a técnica segue procedimentos análogos à natureza e que estruturas semelhantes podem ser identificadas nas obras e nos processos de geração e produção de ambas¹⁰. Mas quais são os procedimentos e métodos da natureza? Para resolver esta questão é preciso remontar aos textos em que Aristóteles estabelece a distinção entre matéria e forma.

A relação entre matéria e forma é introduzida, em *Fis.II* e *Met.VI*, como modelo de explicação científica no contexto da identificação das substâncias genuínas no mundo submetidas à mudança. A questão com que Aristóteles se preocupa diz respeito aquelas coisas que, no mundo

⁹ cf. *Fis.II*, 1, 193^a28-193^b3: “*This is one way in which people think of a thing’s nature, as the first matter underlying anything which has its own source of motion and change. An alternative is to think of it as the shape and form which enables us to define what an object is. The point is that we speak of nature where things happen by nature and are natural, just as we speak of skill where things happen by skill and are designed. We would not say that a skill has played the slightest part, or talk of skill, when a thing is only potentially a bed and does not yet have the form of a bed, and the same goes for which are constituted by nature. That which is potentially flesh and bone, has not yet gained its own nature, and is not a natural object, until it has acquired the form which enables us to define what a thing is and to define it as flesh or bone*”.

¹⁰ Conforme S.HALLIWELL (1998, p.47): “*In several works we find him stating the principle that technê stands in a relation of mimesis to nature, a principle... rendered as ‘art imitates nature’. What the phrase affirms is that art follows procedures analogous to nature’s, and that similar patterns and relations can be discerned in the workings of each; but it is vital to insist on the proviso that the claim does not apply exclusively to the mimetic arts themselves (whose own mimetic character is separate matter) but to the sphere of technê as a whole*”. Trata-se do conceito geral de técnica que não deixa de ter ressonâncias sobre a noção específica de técnicas miméticas cujo caráter peculiar é serem representacionais, isto é, estarem em uma certa relação de semelhança com os objetos da vida.

sensível e mutável, são realidades últimas ou substâncias. Nesse sentido a distinção busca tornar compreensível o ser das coisas submetidas à mudança.

No quadro das ciências naturais a definição do que é uma coisa envolve a matéria e o movimento, não podendo se restringir unicamente à forma. A proposta aristotélica da descrição do ser próprio dos compostos sujeitos à mudança visa recusar o reduativismo materialista ingênuo que pretendia explicar os fenômenos naturais apelando tão somente ao comportamento espontâneo da matéria elementar. Em oposição a essa perspectiva, Aristóteles propõe uma outra formulação em que exige a explicação adequada dos objetos naturais tomando a matéria em função da forma. Contudo restar saber qual seria a relação adequada entre estes dois princípios que deveriam ser mencionados na explicação dos objetos naturais. O modelo do “*circulo de bronze*”, apresentado em *Met.VII 3 e 7* parece ser inadequado para articular de maneira satisfatória as relações entre matéria e forma. E isso porque entre o “circulo” e o “bronze” não há nenhuma vinculação necessária, não há nenhuma razão intrínseca pela qual estes dois elementos devam se articular entre si. E isso em virtude de que cada um deles pode ser descrito em si mesmo sem uma referência necessária ao outro. Apesar de sua propriedade da circularidade, o bronze continua a ser o que ele é, do mesmo modo que o círculo privado de seu elemento material permanece um círculo enquanto uma figura geométrica definida em conformidade com suas propriedades essenciais. A conexão entre ambos é completamente contingente, isto é, ela não pode ser determinada internamente mediante a natureza intrínseca de um dos componentes correlatos. Assim, não poderíamos aportar nenhum princípio pelo qual a relação entre matéria e forma fosse determinada como necessária; tal relação seria absolutamente extrínseca a ambos os correlatos, como se fosse a simples justaposição entre dois elementos distintos.

A caracterização teleológica dos processos naturais é estabelecida em *Fis.II* a partir da analogia entre natureza e técnica¹¹. A analogia surge pela primeira vez em *Fis.II*, 193^a31-193^b3, e tem por finalidade decidir se o princípio formal ou o princípio material tem prioridade na explicação da geração dos processos naturais. Na medida em que ambos são reconhecidos como

¹¹ É bom ressaltar que mediante essa comparação Aristóteles não está comprometido com uma concepção antropomórfica da natureza em que ela se apresentaria sob a figura do agente racional que delibera em função de um fim. A analogia entre natureza e técnica visa elucidar o estatuto da relação entre forma e matéria tanto nos organismos biológicos quanto nos artefatos técnicos. Essa analogia encontra sua justificação no fato de a técnica ser um fenômeno mais conhecido para nós, o que permite investigar a relação entre forma e matéria tal como ela ocorre nos processos técnicos de modo a obter uma compreensão que possa ser ampliada para as substâncias naturais. A introdução da teleologia visa determinar de modo satisfatório o caráter necessário da correlação entre forma e matéria não deixando espaço, dessa maneira, para a descrição dos objetos naturais por meio da simples menção desconexa entre dois princípios distintos entre si.

princípios naturais, ou seja, matéria e forma são consideradas naturezas enquanto são princípios internos responsáveis por certas alterações e mudanças nos compostos aos quais pertencem necessariamente, Aristóteles, então, está legitimado em investigar qual dos dois pode receber, privilegiadamente, o título de princípio natural. Isso é importante porque conhecer é sempre apreender as causas e princípios primeiros das coisas, o que leva Aristóteles a buscar o modelo mais adequado de explicação dos objetos naturais. Aristóteles adota o modelo que contempla não só a forma, mas igualmente a matéria na explicação apropriada dos objetos físicos. Contudo, a comparação entre técnica e natureza surge com o objetivo de precisar o tipo de relação existente entre estes dois princípios naturais. Isso se faz necessário porque a relação entre forma e matéria, tal como é exigida para uma explicação rigorosa dos objetos físicos, poder ser objeto de uma descrição nos termos de uma mera justaposição extrínseca em que não há nenhuma relação recíproca entre ambas. Nesse sentido, o princípio formal e o princípio material seriam igualmente válidos e irreduzíveis para a explicação dos objetos naturais. Cada um deles se situaria em um nível independente e distinto de explicação em que nenhuma relação imanente se instituiria entre eles. Mas essa relação pode receber uma descrição mais apropriada: aquela em que matéria e forma estariam associadas de maneira íntima, em que ambas estariam em uma relação recíproca. Em outras palavras, os princípios materiais são considerados em virtude de sua relação intrínseca com os princípios formais em oposição a um modelo de coexistência extrínseca em que ambos não se articulassem necessariamente para explicar os objetos físicos. Ou seja, é necessário que algum princípio estabeleça a relação recíproca entre forma e matéria de modo que ela possa ser delimitada como intrinsecamente necessária. É precisamente nesse ponto da discussão que entra a função analógica entre natureza e técnica de maneira a salvaguardar uma relação imanente entre forma e matéria na constituição das substâncias sensíveis. Mediante tal comparação, a teleologia pode fazer sua entrada triunfante de maneira a precisar a correlação entre os dois elementos que pertencem ao composto natural.

Estamos agora em condições de determinar em que sentido a técnica pode imitar a natureza. Para isso, o caso do serrote é exemplar. O ferreiro parte do princípio fundamental que a função do artefato é cortar madeira; a partir desse princípio funcional ele determina as propriedades que o serrote deve necessariamente apresentar para poder satisfazer adequadamente esta função essencial – ele deverá ser constituído de certo material resistente e capaz de ser afiado, tal como o aço ou ferro, e ter uma determinada configuração que permita realizar sua

função (ter dentes pontiagudos). Em *Fis.II 9*, o *telos* é apreendido como o fundamento do que deve ser produzido. Assim o ferreiro, na produção do serrote, parte da definição do artefato em termos de função, pois o fim está na definição (cf.200^a14). É a partir da função que é assumida como o fim (*telos*), que o ferreiro determina as condições necessárias que devem ser satisfeitas por qualquer coisa que venha a ser um serrote. A partir da definição onde se encontra a finalidade da produção, ele remonta às propriedades que os materiais, que necessariamente o constituem, deverão apresentar: a finalidade só poderá ser alcançada se o serrote for feito de ferro, se tiver uma tal configuração apropriada. A forma é assumida como o princípio que preside o raciocínio do artífice, sendo que ela não se situa em um nível de explicação que relega a matéria a um plano desnecessário. Mas é a partir da forma do artefato a ser produzido que o artífice é capaz de especificar as condições necessárias para a sua produção que incluem a matéria necessária da qual ele é composto, pois sem tijolos e madeiras, do mesmo modo que sem ferro, nenhuma casa ou serrote podem ser construídos. E isso é assim porque em muitos casos a causa formal coincide com a causa final, isto é, aquilo que a coisa é e a sua finalidade ou função são o mesmo (*Fis.II 7*, 198^a25). O que uma coisa é, que é o mesmo que sua forma, implica, na ordem da produção ou da geração, a finalidade ou função que especifica a matéria apropriada que deve necessariamente ser mencionada na definição do produto. Portanto, a partir da forma que revela a função do que deve ser produzido, o artífice pode remontar às condições materiais necessárias à sua produção.

A forma, compreendida como a finalidade do que deve ser produzido, determina as condições materiais necessárias à produção do objeto. A noção teleológica introduzida para explicar os fenômenos físicos a partir do paradigma da técnica termina por assinalar a atualidade da coisa como o princípio e critério capaz de determinar as características necessárias dos materiais que entram na constituição de um produto ou substância natural. A forma é assumida pelo artífice como a função ou finalidade da produção na medida em que ele toma a coisa na plena efetividade do seu acabamento. Na ordem da produção da casa, o construtor toma a casa pronta e realizada, aquilo que ela é, como o contexto que explicita os procedimentos e a escolha do material apropriado para a construção. A atualidade do objeto é assumida como o princípio que permite a determinação dos materiais adequados que devem necessariamente entrar na construção.

O modelo teleológico permite elucidar o modo como as coisas naturais são geradas a partir da comparação com a técnica. Mas é importante ressaltar que Aristóteles toma como

paradigma não a construção da casa, por exemplo, mas aquele da geração de um homem através de um homem. Por isso a relação entre natureza e técnica é assimétrica, não podendo ser atribuída à natureza um aspecto psicológico; a teleologia aristotélica não é idêntica à platônica que faz apelo à consciência e aos propósitos do artífice divino. Aristóteles está interessado na noção de uma forma imanente à matéria que é instaurada através da função que serve como princípio da escolha dos materiais e dos processos que dão origem ao artefato. A forma é despida de uma intencionalidade teleológica, pois os processos naturais, que tendem a um fim, possuem uma tendência interna em virtude de suas formas específicas que atuam como um princípio estrutural imanente que busca se atualizar em uma matéria particular e adequada. Agora, como no exemplo da construção do muro apresentado pela *Física*, se a matéria da qual ele é composto não existisse, tijolos e madeiras ou outros materiais semelhantes, nenhum muro poderia ser erguido. Do mesmo modo a forma da casa é definida pela sua função, a saber, proteger e abrigar certas coisas e pessoas. Tomando a forma como princípio na medida em que ela é concebida como função própria, passa-se à determinação da configuração e das condições materiais que uma casa deve ter para satisfazer os requisitos impostos pela forma. Portanto, a forma-função é concebida como o princípio e critério capaz de determinar as condições necessárias para a realização do resultado visado. O que a função implicada pela forma impõe são as características necessárias que os elementos constituintes devem necessariamente possuir. Os materiais envolvidos na construção de uma casa devem apresentar as propriedades exigidas pela função, sem o que nenhuma casa poderia ser construída. O que resulta disso é a íntima conexão entre a função ou finalidade e as propriedades específicas dos materiais que devem constituir o objeto produzido, relação necessária esta que o artífice não pode transgredir sob pena de produzir um objeto insuficiente e precário. Isso não significa, no âmbito da técnica pelo menos, uma estrita determinação ou necessidade das escolhas do artífice. Ao nível dos materiais ele pode fazer certas escolhas cujas propriedades são delimitadas pela função própria.

Com a introdução da noção de teleologia Aristóteles pretende refutar a tese dos fisiólogos que reduziam a explicação dos objetos naturais unicamente à matéria, instaurando uma ruptura entre os princípios materiais e formais enquanto níveis absolutamente irreduzíveis. Assim, os organismos biológicos em sua forma acabada poderiam ser explicados exclusivamente a partir de condições materiais anteriores. A causa final é invocada para defender o ponto de vista do governo da forma concebida como finalidade intrínseca, como princípio imanente na constituição

do organismo natural sob o modelo natural de “um homem gera um homem”. Em outros termos, o comportamento dos elementos materiais conforme sua própria natureza intrínseca pode ser uma condição necessária, mas não é suficiente para o acabamento do organismo biológico, pois a devida ordenação desses elementos é determinada a partir da forma.

Mesmo que na ordem da explicação, a técnica seja assumida como um paradigma para a explicação dos fenômenos físicos, ela, na verdade, situa-se em uma posição dependente com relação aos entes naturais. Ou seja, é porque a natureza é um processo de constituição imanente de forma e matéria que a técnica pode ser descrita nos mesmos termos, e isto em virtude da relação de similaridade entre ambas repousar em um caráter de imitação. Assim, do mesmo modo que os elementos materiais, deixados à mercê de suas propriedades essenciais apenas acidentalmente constituiriam os organismos biológicos, o construtor toma como pressuposto e fundamento da sua produção a definição funcional da casa que serve como um guia para os procedimentos necessários e a determinação dos materiais que serão incorporados na forma própria e tudo isto em vista da atualidade da casa. Portanto, somente a função da casa, assumida como a finalidade própria, pode determinar a ordenação correta dos materiais necessários que levam ao acabamento da casa. O que há de idêntico na natureza e na técnica é a íntima conexão entre a função ou finalidade – a forma do artefato ou do organismo biológico – e suas condições materiais e processuais de realização e ordenação. O caráter prioritário da natureza sobre a técnica explica porque Aristóteles é levado a afirmar que “*mesmo a técnica não faz planos*”, atribuindo como razão para isso a inversão do que vinha sendo até o momento a prioridade da técnica como modelo de explicação para a natureza. Pois se a construção de navios fosse inerente à madeira, então ela produziria naturalmente os mesmos resultados aos quais chega o construtor de navios; ou seja, a técnica é funcional somente porque a natureza é primeiramente teleológica. O que esse argumento pretende ressaltar é que a finalidade, que o *telos* é um princípio intrínseco que estabelece as condições necessárias para a produção de algo sobre as quais nem a natureza, nem o artífice deliberam. Assim, a forma-função, que é transmitida no processo de geração, acarreta a produção de novas substâncias que possuem um princípio interno de mudança e movimento. Este princípio é capaz de organizar e estruturar o que de outra maneira permaneceria uma matéria inerte, reduzida à sua natureza elementar própria. A afirmação da madeira que, se tivesse um princípio interno assumido como sua função ou finalidade, se transformaria em um navio, esclarece que a forma-função é um princípio imanente estruturante da matéria preexistente

que, após sua atualização, recebe um novo conteúdo descritivo correlato a esta forma ou funcionalidade própria da qual ela é a condição necessária. Isso explica porque os materiais são necessários para a construção do navio no sentido de que ele não pode ser construído sem que exista madeira. Contudo, por si mesmos eles não necessitam sua construção a menos que haja um princípio interno nesse material que implique no desenvolvimento de uma estrutura complexa que o integre necessariamente em uma forma própria.

A analogia entre natureza e técnica instaura um modelo teleológico caracterizado por relações exclusivamente necessárias entre a forma-função e as condições materiais e processuais envolvidas na geração dos objetos naturais e na produção dos artefatos tecnológicos. A teleologia tem a função de postular, no mundo das substâncias sensíveis e mutáveis, a forma como correlata da causa final assumida como função capaz de explicitar os seus elementos constitutivos, suas condições materiais adequadas à forma-função fundamentais. A forma concebida como *telos* se apresenta como a própria atualidade do composto individual, seu próprio acabamento pleno na efetividade de suas atividades específicas. Dessa maneira, o modelo teleológico é introduzido para explicar os processos de geração em que a causa final representa o determinante da natureza e da organização dos constituintes materiais.

A matéria consiste em um correlato ou relativo, ou seja, ela designa uma função exercida por certos elementos que estão em uma relação intrínseca com outros de modo que o seu conteúdo descritivo só pode ser determinado quando se assinala o correlato a partir do qual dado elemento pode ser denominado como sua matéria. Por isso o conteúdo descritivo da madeira, por exemplo, depende de seu contexto funcional enquanto elemento constituinte de um muro, de uma casa, de uma cama ou de um barril. O mesmo ocorre com o organismo biológico com relação às suas partes materiais: um organismo em seu todo está em uma relação necessária com suas partes, assim como estas só são tais na medida em que estão em correlação com o todo do organismo do qual derivam sua definição funcional, pois é o exercício da função que os define essencialmente na medida em que são partes integrantes do organismo ao qual pertencem¹².

¹² cf. *De Anima* 412^b11-24 “*Se um instrumento fosse um corpo natural – por exemplo –, a sua substância seria o que é ser para o machado, e isto seria sua alma. Separado disso, ele não seria mais um machado, exceto por homonímia... É preciso considerar o que foi enunciado também no que diz respeito às partes [do organismo]. Pois, se o olho fosse um animal, alma dele seria a visão, pois esta é a substância do olho segundo a determinação. Mas o olho é a matéria para a visão e, ausente a visão, não é mais olho, exceto por homonímia – assim como um olho de pedra ou desenhado. Ora, é preciso compreender, no caso do corpo vivo inteiro, o que foi compreendido no caso da parte, pois ambos são análogos: tal como a parte está para a parte, assim a totalidade da percepção sensível está para a totalidade do corpo perceptível como tal*”. O corpo individual é composto de forma e matéria; a matéria não é

Nesse caso, a relação entre matéria e forma se apresenta como uma constituição imanente, ou seja, em uma correlação estritamente necessária entre elementos constituintes e a coisa constituída no seu todo.

A matéria, sem dúvida alguma, é condição necessária para a forma e para a atualidade de um organismo biológico. Mas é a forma¹³ que ocupa uma posição principal ao ordenar as causas materiais e eficientes, uma vez que ela é o princípio responsável pelas propriedades essenciais do composto que se ordena segundo os requisitos relevantes da mesma que funciona como o seu pressuposto fundamental. Aristóteles pressupõe o governo de uma forma prévia que organiza os elementos materiais constituintes e necessários do composto. Portanto, entre a forma e a matéria há uma implicação recíproca. Em outras palavras, a forma é condição necessária e suficiente para a matéria apropriada, pois que esta é definida pelo conjunto de funções que a caracterizam essencialmente. Inversamente, a matéria jamais poder ser um “isso”, não poderia ser compreendida em si mesma fora do organismo biológico ou do artefato técnico, como o olho de vidro e o ferro e a madeira isolados do machado; a matéria é apenas o nome que recebe o conjunto de elementos constituintes mediante os quais a forma pode desempenhar sua plena efetividade. Contudo, a forma não sobrevém de modo contingente e extrínseco às condições

em si mesma um “isso”; e como um corpo é um “isso”, pode-se dizer que ele não é idêntico à sua matéria; assim a matéria é determinada por ser a matéria de algo, ou seja, por ter uma tal forma. Do mesmo modo um machado individual é composto de forma e matéria. Sua forma é aquilo que o faz ser um machado e, tal como o paralelo com os olhos e a visão, então aquilo que faz com que algo seja um machado é a sua capacidade de cortar; um machado desenhado não é um machado, nem um machado feito de plástico, pois nenhum deles podem desempenhar a função que caracteriza sua substancialidade formal-funcional; assim como os olhos de uma boneca são olhos somente pelo nome. O mesmo ocorre com a relação entre os caracteres e o pensamento e a ação trágica: como constituintes integrantes da ação como um todo acabado, eles – enquanto constituintes materiais adequados – passam a assumir uma função exigida pela estrutura própria da ação. Em certo sentido, os caracteres e pensamentos, como partes integrantes do todo da ação, assumem propriedades contingentes e extrínsecas com relação aquelas que os caracterizam naturalmente. Desse modo, os caracteres e os pensamentos jamais são totalmente cortados de seus vínculos éticos, políticos e religiosos, ou seja, do ambiente real no qual estão inseridos. Contudo, eles precisam, uma vez integrados no todo da ação, se apresentar de uma maneira apropriada, ou seja, devem adquirir as propriedades sobrevenientes, pela intervenção do processo mimético, pelas quais eles se tornam capazes de cumprir as funções prescritas pela ação trágica. Em outras palavras, é a partir do princípio da forma-fim da ação que eles vêm a adquirir as propriedades exigidas para a satisfação das funções essenciais da tragédia.

¹³ Contudo, a forma e a matéria não podem se situar em um mesmo nível na definição da substância. Ainda que exista uma implicação recíproca entre matéria e forma no interior do composto – estas pedras e madeiras são elementos constituintes do muro e este muro, que tem por função defender ou ocultar algo, é formado por pedras e madeiras – essa relação não pode ser totalmente simétrica. E isso porque a matéria e a forma desempenham funções distintas no interior do composto: enquanto a matéria é princípio de mudança e diferença, a forma é princípio de identidade e imutabilidade. Em outras palavras, é a forma que determina que tais pedras e madeiras são um muro e não o contrário, ou seja, isso é um muro por causa de tais pedras e madeiras. Em si mesmos os materiais do muro não são capazes de constituir-lo. É por isso, para salvaguardar essa assimetria, que Aristóteles introduz a noção de teleologia que visa explicar de maneira satisfatória o modo como se estabelece essa relação recíproca entre forma e matéria.

materiais, de modo que teríamos, de um lado, formas substanciais separadas da matéria e, de outro, substâncias corpóreas independentes da forma. A forma precisa ser o princípio de ordenação de condições materiais necessárias a partir da qual eles recebem suas propriedades essenciais.

A distinção entre técnica e natureza, contudo, não especifica completamente a natureza do objeto distintivo e próprio da *Poética*, pois nesse caso a técnica é considerada em seu nível geral incluindo tanto as artes úteis como as artes miméticas; embora o que vale para a técnica em geral vale, igualmente, para as técnicas em particular. Mas aqui o importante é destacar a comunidade da técnica artística com relação àquilo que pertence geralmente à técnica produtiva. Assim, de modo a compreender o que é próprio da arte poética enquanto *techne* é necessário esclarecer o tipo de relação entre natureza e técnica. Aristóteles não deixa nenhuma dúvida que a relação entre natureza e técnica é de imitação (*mimesis*), ou seja, toda técnica imita a natureza. Dessa maneira, aplicando essa caracterização geral ao objeto próprio da *Poética*, ele então deve ser compreendido nos termos dessa noção geral de *mimesis* que pertence tanto às técnicas “produtivas” quanto às técnicas “artísticas”¹⁴. O que a relação de imitação entre natureza e técnica revela é que a arte poética imita a natureza na medida em que ela segue os mesmos métodos que a natureza emprega na constituição de suas substâncias. A ruptura, entretanto, da *mimesis*, no âmbito da arte poética, com relação ao caráter geral de imitação das técnicas consiste na sua caracterização como a diferença a partir da qual as artes podem ser distinguidas da natureza. Isso implica que, sendo a imitação ou representação peculiar aos processos da arte, ela não pode ser encontrada nos processos da natureza ou do conhecimento. Em outras palavras, enquanto o discurso científico visa a descrição da estrutura real dos objetos da natureza, sendo que as proposições veritativas se identificam com a forma dos seus objetos de conhecimento, a imitação poética nunca é idêntica à estrutura dos objetos que lhe servem como suporte da sua atividade imitativa ou representacional. Isso significa que a técnica pode imitar os métodos e processos da natureza, mas sem que seus produtos sejam idênticos, ou seja, cópias das coisas

¹⁴ Conforme S.HALLIWELL (1998, p.50-51): “*Technê represents the first level in Aristotle’s concept of the mimetic arts; these arts counts as arts... precisely by virtue of belonging to the category of rational, productive procedures... Aristotle’s acceptance of the framework of technê for the interpretation of poetry and related practices imports an inescapably objectivist element, as well as a naturalistic teleology, which is alien to the belief in creative imagination... In Aristotle’s system, the mimetic artist is devoted to the realization of aims which are determined independently of him by natural development of his art, and by the objective principles which emerge from this development*”. No sistema aristotélico, a técnica e os fins que ela visa realizar não são dependentes do contexto humano, eles não são limitados pelo horizonte histórico de referência, nem guiados por normas subjetivas ou convenções socialmente estabelecidas, mas se inscrevem em um contexto cosmológico objetivo mais amplo.

naturais. Na medida em que os produtos da arte possuem um conteúdo descritivo próprio que não corresponde ao modo como as coisas estão dispostas na realidade, a arte poética pode imitar, ela pode ter um conteúdo representacional, sem ser subserviente à natureza, sendo capaz de produzir objetos originais. Disso resulta que a *techne* aristotélica imita os métodos e processos naturais sem que sua estrutura própria seja idêntica aos objetos da natureza, em nítida oposição com a concepção platônica da arte que imita na medida mesma em que é incapaz de reproduzir esta estrutura objetiva, ficando presa às aparências visíveis, a um pequeno pedaço da coisa.

A *mimesis*, tal como discutida em *Fis.II*, significa que a similaridade entre natureza e técnica funda-se em uma analogia dos processos, métodos e princípios pelos quais seus respectivos objetos adquirem cidadania ontológica. Essa similaridade, por outro lado, diz respeito ao modelo teleológico que caracteriza ambos os processos e métodos de constituição dos entes. A afirmação de que a técnica imita a natureza implica na identidade plena entre os métodos e processos naturais e tecnológicos de geração e de produção¹⁵. A forma é concebida em termos de função e finalidade de modo que a matéria e a forma constituam, juntas, uma unidade em que há uma relação imanente que lhes confere uma articulação recíproca capaz de fazer dessa composição uma nova substância. Assim, os métodos e processos de constituição dos objetos naturais e técnicos consistem na atualização e determinação da matéria pela forma, de um tal modo que a forma só pode cumprir satisfatoriamente sua função através daquela matéria. O modelo teleológico é introduzido justamente para poder explicar essa relação de implicação recíproca entre forma e matéria. É isso que faz com que a tragédia, a casa e o muro tenham uma fórmula definitiva própria que visa descrever a estrutura específica de cada um desses diferentes produtos.

¹⁵ cf. *Fis.II*, 1199^a8-32: “Moreover, whenever there is an end, the whole prior sequence of action is performed with this end as its purpose... actions have a purpose, and so therefore do things in nature. For example, a naturally occurring house... would happen in exactly the same way that a skilfully made house does; conversely, if naturally occurring things were made by skill as well as by nature, they would still happen in exactly the same way as when they occurred naturally. It follows that one thing happens for the sake of another... If artificial products have some purpose, then, natural things obviously do too, since in both cases the relation between the later stages and the earlier stages is the same... Now, ‘nature’ is ambiguous in the sense that it can refer either to matter or to form; but since the end is form, and everything else takes place for the sake of the end, it is this form that is the cause, since it is that which everything happens”. A andorinha constrói seus ninhos com uma certa finalidade – depositar e chocar os ovos, assim como servir de abrigo aos filhotes –, sendo os constituintes materiais e o tipo de configuração determinados pela forma enquanto concebida como princípio funcional; também a aranha faz sua teia considerando como princípio fundamental a sua função que é capturar certos insetos, do mesmo modo o ferreiro faz o seu serrote e o pedreiro um muro.

A relação de analogia entre natureza e técnica destaca, dessa maneira, a similaridade constitutiva e estrutural das coisas que são produzidas pela técnica e das coisas que são geradas pela natureza. E a noção de *mimesis* aqui aplicada para designar esse caráter análogo entre natureza e técnica não envolve nenhum conteúdo representacional ou simulativo¹⁶. Ao contrário, ela visa designar e explicar essa relação recíproca entre forma e matéria na constituição das substâncias naturais. O mesmo vale para os produtos da técnica, em que algumas técnicas produtivas não impõem simplesmente uma forma extrínseca e contingente sobre uma matéria cujas propriedades essenciais podem ser descritas independente do composto produzido; mas elas produzem novas substâncias em que a relação entre matéria e forma é imanente e reciprocamente implicada. E como a técnica imita essa constituição imanente de forma e matéria, isso significa que a forma própria (*eidos*) de uma tragédia, tanto como de uma casa ou de um serrote, tem um conteúdo descritivo estrutural e qualitativamente próprio que de modo algum pode ser encontrado na natureza, pois ela não produz casas, serrotes ou tragédias, mas apenas acidentalmente. Assim, a técnica não pode suprir as carências da natureza nessa área, tal como a saúde pode fazer. Portanto, a natureza específica de alguns artefatos é algo de novo e independente das demais substâncias encontradas na realidade.

3.2 A MIMESIS POÉTICA

É necessário agora considerar o modo no qual Aristóteles transforma a *mimesis* na característica definidora de um grupo particular de artes e, com especial referência, à poesia trágica.

Aristóteles anuncia no primeiro parágrafo da *Poética* que tratará da exposição da arte poética em si mesma e das suas espécies. No contexto do tratado, a noção de *mimesis* sofre uma restrição no seu âmbito de aplicação. Ela passa a designar um caráter específico que pertence exclusivamente aos produtos de sua técnica. Apesar de pressupor a noção geral, ela é completamente distinta: apenas os produtos da arte poética são verdadeiramente miméticos nesse

¹⁶ Conforme P. WOODRUFF (1992, p.78): “*Mimesis here has nothing to do with imitation or representation: it produces health, rather than a simulacrum of health*”.

segundo sentido, pois a *mimesis* descreve sua natureza genérica. Isto quer dizer que apenas as obras da técnica artística têm um caráter simulativo ou representacional¹⁷.

A *Poética* toma a composição da intriga¹⁸(*mythos*) como objeto de investigação. Aristóteles se dedica, nesse tratado, à análise da estrutura da intriga, ou seja, o seu objetivo é o de descrever os elementos que compõem o objeto representacional segundo o alvo visado pela arte poética. A composição da intriga só é examinada na medida em que ela constitui o objeto próprio do fazer poético, o que garante, deste modo, a sua especificidade, o fato de que ela possa se distinguir, principalmente, das demais técnicas. É somente a partir da pressuposição da existência de um objeto particular do fazer poético, introduzido no âmbito da atividade humana, que Aristóteles pode conceder a esta arte uma lógica, em certa medida, autônoma.

¹⁷ Conforme J.-P. VERNANT (2005, p.216): “É esse aspecto direto do discurso e da ação e que constitui... o inerente à *mimesis*: em vez de se expressar em seu nome, relatando os acontecimentos em estilo indireto, o autor dissimula-se nos protagonistas, endossa sua aparência, seus modos de ser, seus sentimentos e suas palavras, para imitá-los. No sentido preciso de *mimēsthai*, imitar é simular a presença efetiva de um ausente”. O *mythos* é assim definido como a simulação de um sistema coerente de ações (p.219). A ambivalência do complemento da *mimesis* (sua associação a *apeikasia*), notada pelos tradutores franceses da *Poética* – DUPONT-ROC e LALLOT (1980) –, ao contrário de Platão, não carrega nenhum sentido de imitação de um paradigma ideal. Contudo, um traço comum permaneceria intacto no uso do verbo *mimēsthai* nos dois filósofos: a ambiguidade entre um objeto-natural (que serve de modelo) e um objeto-efetuado (a cópia propriamente dita). Ou seja, se não há paradigma ideal em Aristóteles, pelo menos continuaria a existir um certo modelo natural (DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.145); como veremos mais adiante, não existe um modelo a ser imitado, uma disposição das coisas na realidade que o poeta tenha em vista copiar; a prevalência imanente da ação sobre qualquer modelo anula qualquer traço referencial. Sem dúvida nenhuma eles estão certos quanto à ambivalência, mas erram o alvo quando se trata de determinar o que é esse “objeto-modelo”. Aristóteles explicitará que o substrato material da intriga é a lenda heróica e mítica que nada mais tem de exemplar a partir da atividade trágica: os caracteres míticos são escolhidos pelo poeta em virtude deles serem potencialmente trágicos. Em razão disso, para nós é indiferente traduzir *mimesis* como imitação, representação ou simulação, pois o que está em jogo nesse conceito é o conteúdo específico que ele atribui aos objetos de sua arte; além disso, os capítulos 6 até o 14 da *Poética* mostrarão de que maneira a *mimesis* não pode ser compreendida como imitação-cópia de algo preexistente.

¹⁸ Optamos por traduzir a noção de *mythos* pelo termo “intriga”, seguindo aqui os comentários de P. RICOEUR (1994): a escolha desse termo acentua o papel dinâmico que está em jogo na sua elaboração. GOLDEN e HARDISON (1968, p.127-128) oferecem uma justificativa adicional, mas que ressalta o aspecto preponderantemente estrutural e qualitativo do *mythos* (pois a tradução de *mythos* como “história”, como fazem Dupont-Roc e Lalot tem dois inconvenientes: ela assinala o caráter acabado da tragédia, obscurecendo sua compreensão como princípio composicional da tragédia, e, ainda por cima, confunde a relação da estrutura da ação poética com a ação na vida): “The ‘arrangement of incidents’ is the plot... Also, a plot embodies change... There is no question concerning his belief that human life is basically process... This is clear from the Ethics as well as from... the Poetics. Since life is a dynamic process, it is possible to say that the ‘end’ of life is action, not stasis... Character... is a static concept... Aristotle point out that in life character cause action, whereas in art action causes character. He adds that even in life, if we judge life in terms of its final results..., action is the determining factor. A man’s character causes individual actions. These in turn contribute to a larger process in which factors other than character also play a part. The larger process is an action; and the result of this action is success or failure, ‘happiness or the opposite’. We now return to poetry. If action is more important than character in life itself, poetry must preserve this ranking”. Mais adiante veremos de que maneira *Poet.*8 complica um pouco essa relação entre vida e arte, mas concordamos com as linhas gerais desse argumento: a vida é processo dinâmico, enquanto o caráter é algo de estático. Apenas discordamos que Aristóteles preserve na *Poética* a prioridade da ação sobre o caráter ou que a “intriga” [*plot*] é o análogo na poesia do que a ação é na vida: a intriga é uma certa estruturação de ações.

A noção de *mimesis* é introduzida para designar o caráter comum de um certo conjunto de artes cuja lista nada tem de exaustivo ou mesmo de homogêneo. Como já foi suficientemente observado, a noção de *mimesis* não é definida em nenhuma parte da *Poética*. Contudo, o silêncio de Aristóteles em torno desse termo parece estar plenamente justificado. Em primeiro lugar, como vimos, a relação entre natureza e técnica é de imitação, mas não no sentido de que a técnica imita a disposição real das coisas naturais; o que ela imita são os processos de geração da natureza, ou seja, a constituição imanente de um composto a partir da forma e da matéria, a aplicação de uma forma a uma matéria específica cujo resultado é a produção de algo que forma um todo e recebe uma nova descrição. Desse modo, o produto sempre pode ser dividido em sua parte formal e sua parte material¹⁹. Em segundo lugar, a *mimesis*, enquanto gênero específico de um determinado conjunto de obras, indica o conteúdo representacional do artefato que é produto da técnica artística. Nesse sentido, é bom observar, junto com os tradutores franceses, que a *mimesis* possui como seus objetos imediatos aquilo que pertence ao âmbito propriamente humano²⁰.

Se há uma tese que Aristóteles retoma de Platão, sem aparentemente discuti-la, é aquela que afirma que a essência da arte consiste em uma imitação (*mimesis*) da realidade. Certamente Aristóteles não tem necessidade, na *Poética*, de realizar uma crítica dessa noção de arte como imitação (ou simulação, ou, ainda, representação); a noção de *mimesis*, em Aristóteles, não tem as mesmas implicações ontológicas, epistemológicas ou mesmo éticas, nem desempenha uma função tão ampla como em Platão. Como se isso não bastasse, ainda que a arte continue a ser definida como a imitação da realidade, ela deixa de ter o sentido de cópia fiel da aparência das coisas sensíveis, ou, menos ainda, de produção de um objeto em um grau triplamente afastado da verdadeira realidade. Para Aristóteles, quando um pintor faz o quadro de uma cama, ele não realiza a produção de uma cama aparente, mas o que ele faz é a pintura de uma cama. Em outros termos, o que vemos não é uma cama aparente, a qual falta o saber e a realidade da cama real,

¹⁹ cf. *Met.* VII, 8, 1033^b16-19: “De tudo isto decorre evidentemente que o que chamamos forma e substância não se produz, mas sim a coisa concreta que recebe o nome do que é produzido; e em tudo quanto é gerado está presente a matéria: de uma parte a matéria e de outra a forma”. Em tudo o que é gerado – seja tendo como causa a natureza ou a técnica – a matéria está presente; e a coisa que é produzida, e que constitui uma unidade através de seu princípio formal, pode ser dividido em uma parte que corresponde à sua forma e outra que diz respeito à sua matéria. É justamente esse processo de constituição de forma e matéria que a técnica imita.

²⁰ Conforme DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.18-19): “Qu’on prenne la liste des objets de la mimétique orchestrale – caractères, émotions et actions (chap.1, 47 a 27) – ou celle des objets de la tragédie – action, caractère, pensée (chap.6,50 a 11) –, il s’agit toujours d’hommes, et avant tout (chap.6, 50 a 16) comme sujets ou supports d’action (praxis)”.

mas o que vemos é a pintura de uma cama, estamos diante de um quadro tal como o visitante de um museu. Assim, sem dúvida nenhuma a *mimesis* é uma imitação da realidade, mas não tal qual ela é, pois dizer o modo como as coisas estão realmente dispostas não é função do artista, mas é tarefa exclusiva do *logos* epistêmico, do discurso científico cuja veracidade depende da sua adequação ao real.

Por essa razão, o que há de surpreendente nos comentários sobre a *mimesis* aristotélica é o silêncio sobre esse seu significado básico que assegura uma dimensão própria ao artefato poético. Dessa maneira, ao tentar protegê-la da contaminação de um tal sentido, eles acabam tornando a técnica artística “imitativa” em um grau muito mais extremo e radical. Na tentativa de salvaguardar a *mimesis* de seu significado eminentemente imitativo ou representacional, eles terminam por determiná-la nos termos do discurso científico. A *mimesis* deixa, assim, de ter o sentido de imitação da realidade, para assumir o significado de uma imitação do princípio de atualidade das entidades concretas e, assim, passa a coincidir com o *logos* que tem por função descrever as coisas tais como elas realmente estão dispostas: a fórmula definicional do composto se caracteriza justamente por separar a forma da substância sensível. Portanto, o problema não é que a *mimesis* aristotélica seja caracterizada como a imitação ou simulação da realidade, mas o modo como ela é uma tal imitação ao mesmo tempo em que é a produção de um objeto original, pois é evidente que ela não se identifica ao discurso científico, nem sua natureza depende dos efeitos produzidos sobre outras substâncias, a saber, a audiência, tal como ocorre com a retórica.

Entretanto, um problema emerge dessa dupla caracterização da *mimesis* poética como, de um lado, o processo de constituição de novas substâncias, imitando os princípios constitutivos da natureza, e, de outro, seu caráter de simulação, seu conteúdo representacional que a vincula necessariamente aos objetos que fazem parte do mundo prático, da vida humana. Em outros termos, há a conjunção paradoxal de *poietes* e *mimetes*, isto é, o poeta é um imitador na medida mesmo em que ele produz, que ele é um “fazedor” de intrigas (*mythoi*). Assim, o conceito que originalmente significava a simples cópia de coisas naturais preexistentes passa a designar a criação de certos objetos que possuem um conteúdo objetivo próprio e distintivo com relação aos demais seres. O problema que exige uma solução, portanto, é o de saber de que modo a arte

poética pode imitar o processo natural de constituição das substâncias sensíveis e, ao mesmo tempo, possuir um conteúdo representacional que caracteriza especialmente seus produtos²¹.

É necessário observar, primeiramente, que a referência aos objetos de imitação, aos complementos gramaticais de *mimeisthai*, é sempre feita no plural. A *mimesis* pode tomar como seus objetos caracteres, emoções e ações; mas o objeto principal e correlato da *mimesis* é uma ação tomada no singular. Aqui se estabelecem dois níveis no interior dos objetos: de um lado há uma ação (que mais tarde será designado como *mythos*) e as ações, caracteres e emoções particulares que são incluídas na ação propriamente poética.

Nesse sentido, os caracteres que são os objetos da imitação (no plural) podem ser melhores ou piores, pois essa distinção visa designar o estatuto sócio-ético dos personagens, dos agentes engajados na ação. Esses objetos nunca são criações subjetivas do poeta, mas ele os apreende do contexto histórico ou mítico, mas somente enquanto eles são potencialmente aptos à serem introduzidos na estrutura da ação. A distinção qualitativa entre os objetos poéticos visa, assim, assinalar como agentes do drama aquelas figuras que pertencem ao contexto mítico e histórico. Por outro lado, o nível da produção que caracteriza a atividade poética se situa na ordem do agenciamento desses objetos em um todo acabado. A atividade mimética, no seu nível básico, toma como seus objetos aqueles que são encontrados na vida dos homens, contextualizados historicamente. Trata-se de objetos que não são inventados ou produzidos livremente pela “imaginação criativa” do poeta. Apenas nesse sentido restrito, a *mimesis* supõe a existência de algo que é imitado. O poeta não inventa os caracteres e os eventos, mas eles são “tomados de empréstimo” da própria vida; o que o poeta produz, e isso segundo os critérios de

²¹ O problema é formulado com extrema clareza por P. WOODRUFF (1992, p.84) sobre a relação entre a atividade mimética, que é essencialmente produtora de um objeto que possui uma estrutura própria, e seu caráter representacional, sua necessária semelhança com os objetos da vida: “*A product of mimesis is a thing in its own right, but is also of something other*”. Todo o peso da afirmação recai sobre esse “*de*”, sobre a dimensão representacional que exige uma certa similaridade do produto da *mimesis* com as coisas reais. Contudo, por mais que Woodruff formule corretamente o problema, o modo como ele o soluciona não parece ser adequado à *Poética*. Ele soluciona o problema mediante a introdução de elementos que são estranhos e extrínsecos à arte poética. A causa própria da tragédia seria provocar piedade e medo no espectador mediante a simulação de eventos piedosos e temerosos; de outro lado, o prazer nasceria na medida em que o espectador sabe que aqueles eventos representados no palco não são reais, mas simulações de eventos reais. A tragédia (ou o objeto mimético em geral) dependeria de uma dupla estratégia da parte do espectador: ele precisa ser enganado para sentir tais emoções, ao mesmo tempo que deve estar consciente de que tudo aquilo não passa de simulação para sentir prazer ao assistir eventos terríveis e destrutivos: “*Apparently we must believe at the same time that an evil is taking place and that it is not. The poet must make us respond to events represented on stage as if they are actually happening, so as to evoke fear and pity, and as if they are not, so as to cause pleasure rather than pain*” (*ibid.*.p.86).

correção que são intrínsecos à sua arte, é o agenciamento desses caracteres e eventos que fornece, de maneira correlata, um novo conteúdo descritivo a eles.

Em razão disso, Aristóteles faz questão de mostrar que essa relação de semelhança não repousa sobre uma fidelidade necessária com respeito ao conteúdo descritivo dos objetos que servem de suporte para sua atividade:

Além do mais, a noção de correção não é a mesma segundo ela se aplique à política, ou a uma outra arte, e à poética. No domínio da poética, há duas espécies de faltas: uma é de ordem poética, a outra é accidental. (*Poet.*25, 1460^b13-16)²²

A falta que diz respeito essencialmente ao domínio poético é relativa ao erro na construção da intriga segundo os critérios da verossimilhança e da necessidade. A falta accidental designa uma imitação equivocada dos aspectos formais da coisa real. Por isso, alguém pode ser um bom poeta – como Homero sem dúvida nenhuma é o melhor dentre todos e, mesmo assim, faz com que Aquiles corra atrás de Heitor como nos sonhos, quando corremos atrás de algo sem nunca conseguirmos alcançá-lo – mesmo imitando mal seu material de base, pois ele não é “mimético” enquanto imita com cuidado acurado os objetos que fazem parte de sua composição, mas enquanto é um “fazedor” de intrigas. A imprecisão do poeta só é criticada se ela não for necessária, for algo de dispensável e não exigido pelos próprios padrões que orientam sua produção. Contudo, a passagem não isola o poeta de sua relação com o mundo e a vida real dos homens, mas isso não quer dizer que suas obras devam ser julgadas segundo critérios alheios que dizem respeito à forma própria dos objetos que ele “imita”. A obra possui critérios autônomos segundo os quais ela deve ser julgada, tal como a política e as demais técnicas, pois mesmo a precisão da representação com os objetos reais deve ser julgada com vistas aos padrões que lhe são próprios²³.

²² Todas as traduções da *Poética* foram feitas a partir da tradução francesa (1980).

²³ Assim Aristóteles pode escrever na *Poética*: “*Em geral, o impossível pode demandar ao domínio poético... Do ponto de vista da poesia um impossível convincente é preferível a um inconvincente, ainda que possível*”(1461^a9-11); algo pode ser humanamente impossível, ou não estar de acordo com as opiniões das pessoas, mas se o poeta souber agenciar os fatos de uma maneira que eles se tornem convincentes, então as pessoas aceitarão como possíveis o que parecia impossível; por outro lado, um agenciamento equivocado, por mais que o poeta seja fiel ao conteúdo dos objetos que ele imita, pode não convencer mesmo a despeito de toda sua verossimilhança aos eventos possíveis e efetivos. Mesmo que o poeta não possa ser um leigo absoluto sobre os assuntos que servem como seu material de base, não lhe é exigido um saber “científico” sobre estes objetos, pois a *mimesis* não se situa ao mesmo nível que os discursos epistêmicos. Enquanto as fórmulas que visam elaborar os universais que são correlatos às formas próprias dos particulares – o que faz com que elas sejam dependentes do conteúdo descritivo dos objetos do conhecimento –, os produtos miméticos não são nunca idênticos aos objetos imitados. Por isso, os conceitos – o discurso epistêmico

Por ignorar-se essa distinção entre objetos no plural e no singular, por desconhecer o princípio estrutural da *mimesis* como sendo a intriga, gera-se continuamente o problema de agregar dois aspectos incompatíveis: semelhança (referência) e originalidade, particularidade da encenação e universalidade que deve ser expressada pela ação. Dessa maneira, por exemplo, a tragédia torna-se uma imitação gradual e qualitativamente distinta – melhor ou pior – dos objetos que ela imita; ela é a expressão de generalidades – enquanto desvela a forma própria das coisas que ela tem por objeto imitar –, mas ao mesmo tempo é constituída por fatos particulares capazes de engendrar medo e piedade; através de um *mimema* (que é a simulação de eventos particulares que gera um certo engano) podemos aprender algo que seria impossível mediante o próprio objeto²⁴. O que se perde de vista com tudo isso é a relevância da forma própria do artefato mimético que cumpre um papel muito especial no agenciamento dos elementos materiais com vistas à constituição da sua identidade, de sua estrutura específica. A forma da tragédia, por exemplo, caracterizada como sendo a ação, figura como a causa de certos caracteres, pensamentos e expressão serem trágicos, pois estes constituintes materiais precisam necessariamente satisfazer determinados requisitos funcionais atribuídos pela forma que, de maneira correlata, confere a identidade, a natureza específica da tragédia. Em outras palavras, por mais que a tragédia exija certas condições materiais que condicionam a sua existência, a forma se sobressai como o seu princípio de identidade ou estrutural sobre os elementos materiais, pois é dela, e não dos caracteres, pensamentos, etc., que o objeto poético deriva sua objetividade e sua qualidade peculiar.

Assim, *Poet.4* é elegido o texto predileto para explicitar esse caráter da *mimesis* em seleccionar apenas os aspectos essenciais da coisa retratada, um meio de abstrair e revelar a forma própria do objeto natural. A *mimesis*, assim descrita, conduziria nosso intelecto das imagens particulares para as verdades universais que elas materializam, desviando nossas reações

que deve se adequar à estrutura dos objetos descritos – não só são excluídos da *mimesis*, como devem ser compreendidos como situando-se em nítido contraste. As técnicas podem imitar o processo e os métodos da natureza sem que seus produtos tenham uma estrutura idêntica – sendo assim imitações-cópias – das gerações da natureza. Nessa diferença radical entre conceitos e representações consiste a diferença mais nítida entre Platão e Aristóteles: o primeiro não só torna a arte dependente da “verdade”, mas a exclui em função desta – os poetas apenas simulam um conhecimento sobre os assuntos que seus poemas tratam; mas, na verdade, eles não conhecem nada deles. Para Aristóteles, esse saber é secundário e acidental; é claro que ao poeta nada do que é humano deveria lhe ser estranho, mas isso não supõe uma imitação acurada da estrutura das coisas do mundo, pois conceitos, por definição, não são imitações.

²⁴ Conforme P. WOODRUFF (1992, p.87); é como se um biólogo, ao tentar aprender sobre leões, precisasse recorrer a pinturas, pois o estudo desses animais no seu *habitat* natural faria com que o pesquisador estivesse mais preocupado em correr de medo, do que estudá-los de um ponto de vista neutro e imparcial!

emocionais habituais com relação aos objetos naturais. Porém, ao contrário das pinturas, a tragédia incitaria nossas emoções, nesse contexto, em nome de particulares que são destinados a representar padrões gerais²⁵. Assim, o poeta deveria apresentar – para satisfazer as cláusulas da universalidade das verdades e da particularidade dos fatos que incitam nossas reações emocionais – os universais sob o disfarce de eventos e caracteres particulares.

O que ocorre com essa interpretação é que os produtos da *mimesis* são definidos, dessa maneira, com relação aos efeitos extrínsecos e transitórios que eles provocam sobre uma outra substância, sobre um ser que possui uma existência independente. Em outras palavras, ela é definida não em função de produzir uma estrutura autônoma e independente, um objeto original, mas enquanto ela é capaz de suscitar, de desencadear reações emocionais que pertencem propriamente aos acontecimentos reais da vida. Assim, o que explica a seleção dos traços que a *mimesis* retira dos objetos que servem de modelos naturais são os efeitos que ela visaria produzir sobre outrem. O critério de seleção é o tipo de efeito que cada espécie particular de *mimesis* visa produzir em alguém. É por que isso que um *mimema* assume certos aspectos de seus modelos que o tornam semelhante às coisas reais de modo a poder produzir os efeitos por ele visados.

A descrição da *mimesis* nestes termos implica na determinação dos produtos miméticos sob a categoria dos acidentes que são atribuídos a uma substância. Nesse caso, a arte mimética nada seria além da produção técnica de novos atributos acidentais em entidades previamente existentes. Nessa interpretação de P.Woodruff, a tragédia, por exemplo, seria constituída por princípios e critérios que pertencem a uma outra substância, com a qual ela está numa relação de necessária dependência. Nesse caso, a tragédia não teria nenhuma natureza própria, pois sua forma própria seria estruturada em torno de propriedades que pertencem fundamentalmente à outra coisa cuja existência é independente e separada dela. Em outras palavras, uma tragédia produziria de uma maneira artificial e superior os mesmos efeitos que os próprios acontecimentos reais, por si só, poderiam provocar: ela não seria nada mais do que a simulação de eventos reais

²⁵ *Ibid.*, p.87-88: “The difference is this: a painter, with his eye on a particular specimen, can produce an image that reveals the universal form of lions; a poet, contemplating a universal truth about human behavior, can invent actions and characters that illustrate those, and then contrive to engage the emotions of his audience with these inventions as if they were particular and actual... Poetry and painting seem to work mimetically in opposite directions: painting towards, and poetry away from, the universal. Mimesis in Aristotle is broad enough to accommodate both kinds of processes”. Por isso é interessante observar de que maneira P.WOODRUFF (1992, p.91) pode elaborar um sentido unívoco para a noção de *mimesis*, e isso a partir do estatuto da música em simular o caráter ético que produz emoções similares na alma do ouvinte: “Mimesis is the art of arranging for one thing to have an effect that properly belongs to another: M is a mimema of O just in case M has an effect that is proper to O. Mimesis is, in effect, an intervention in natural causal processes”.

cuja estrutura própria depende dos efeitos e das reações emocionais que são próprias da alma dos espectadores e da disposição efetiva dos eventos na vida. Assim, sua estrutura específica seria reduzida aos efeitos que outras coisas poderiam provocar originalmente no seu lugar, à estrutura da ação tal como ela se dá na vida.

Contudo, a arte poética é a produção técnica de artefatos que possuem um estatuto análogo às substâncias sensíveis, o que significa que a tragédia imita estruturalmente a constituição de forma e matéria que constituem os compostos gerados naturalmente. Dessa maneira, sua forma própria e dinâmica possui um conteúdo descritivo específico que não é dependente das propriedades que pertencem propriamente a outros seres. Nós nunca encontramos na natureza a estrutura de uma casa ou de uma tragédia, pois tal como a produção da casa é um certo arranjo de elementos determinados por sua forma própria, a tragédia também é um agenciamento de fatos em um sistema, de modo que seus elementos constituintes são determinados pela sua estrutura específica. Além disso, os efeitos da tragédia são efeitos de sua estrutura própria, isto é, eles são trágicos na medida em que são adequados à unidade da ação, e não enquanto são dependentes de outros seres. Os efeitos dos acontecimentos efetivos só são trágicos por homonímia e contaminação, e não por si mesmos. Não bastasse isso, a tragédia não é estruturada em torno das reações emocionais que pertencem essencialmente a outras coisas, mas ela é constituída em torno de uma ação que possui um certo conteúdo emocional cujo efeito sobre a audiência é conforme sua estrutura e, ao mesmo tempo, secundário. Em outras palavras, não é em virtude dos efeitos que pertencem a outros objetos que os fatos da tragédia são dispostos, mas é porque eles são dispostos de uma certa maneira que ela pode provocar um determinado efeito no seu público; mas esse efeito é posterior e concomitante no sentido de vir depois que a tragédia atingiu sua natureza própria. E como se isso não fosse suficiente, ela pode alcançar sua natureza própria e mesmo assim o espectador nada sentir, visto ir ao teatro ou ler uma tragédia por razões alheias aquelas que pertencem essencialmente ao drama. Sua estrutura não é idêntica aos objetos encontrados no mundo prático, das coisas naturais, justamente porque a tragédia tem uma natureza própria, ela possui um princípio formal que assegura a unidade do seu objeto. O trágico é um produto específico da arte poética, ou seja, ele não é encontrado nem na natureza, nem na vida humana. O que o poeta faz é produzir uma nova substância que possui um conteúdo descritivo original e independente de qualquer outra coisa, o que garante à tragédia sua forma própria e dinâmica. Por outro lado, os efeitos do *mimema* são independentes e separáveis tanto dos eventos factuais,

quanto da alma dos espectadores. Caso não fosse assim, as tragédias só poderiam existir enquanto produzissem efeitos sobre uma audiência, assim como a saúde só pode existir com relação ao corpo saudável²⁶.

E resolver essa relação de prioridade (entre uma natureza própria da obra poética e os efeitos que ela é capaz de produzir) não é uma questão supérflua e de pouca monta. Dela dependem a maioria das interpretações da tragédia que enfocam aquilo que o público experimenta ao ver uma tragédia, e não a disposição dos fatos e as emoções que essa disposição mobiliza e inscreve intrinsecamente nestas ações. A tragédia, tomada sob essa perspectiva, sempre “ensinaria” algo sobre o conteúdo descritivo das emoções que pertencem à alma do espectador: vendo uma tragédia ele poderia conhecer melhor suas reações emocionais, entender o que é a coragem, a piedade e o medo e a maneira adequada de senti-los. Ou então, as tragédias ilustrariam verdades gerais e abstratas sobre a vinculação precária entre as virtudes e a contingência. Essa perspectiva sempre acaba passando por cima, ignorando a disposição dos fatos, o conteúdo descritivo correlato da estrutura do *mythos*. Importa mostrar de que maneira a tragédia (enquanto produto da *mimesis*) não está vinculada aos efeitos que pertencem fundamentalmente a outras coisas, do mesmo modo que uma casa continua de pé mesmo quando todos os seus moradores saem para trabalhar, fazer compras ou ir à escola.

Desse modo, a atividade mimética, jamais imita a estrutura real desses objetos, o modo como eles estão naturalmente dispostos. Pois no caso da ação ética, da ação tal como ela é estruturada na vida, o caráter e o pensamento ocupam o lugar de princípios formais que subordinam a ação aos seus critérios peculiares. Basta por ora indicar essa diferença fundamental: os objetos que o poeta ou o artista imitam são aqueles que ele encontra na vida humana, mas não *tais* como eles estão naturalmente dispostos. A *mimesis*, no seu aspecto de imitação, apenas assinala seu princípio material básico que instaura a dimensão representacional de seus produtos. Assim, não é porque Aristóteles privilegia a ação que a noção de *mimesis* mantém um componente dramático, um traço de representação, mas é porque seus produtos têm uma vinculação, ao seu nível material de suporte, com os objetos humanos, contextualizados na vida

²⁶ Isso não quer dizer que a tragédia não tenha um suporte material, que ela não mantenha certas relações de parentesco com as instituições, com as representações e conceitos que organizam a *polis*; ela não é um produto absolutamente desarraigado de um contexto histórico específico, mas ela é a recontextualização de fatos previamente contextualizados na medida em que eles são assimilados por sua forma própria. O que queremos rejeitar é a interpretação de P.Woodruff que faz da *mimesis* a imitação de ações que são realmente trágicas, e que o esforço do poeta é transferir estes eventos catastróficos da vida para a arte; mas é a *mimesis* trágica que é a imitação de uma ação, e não a *mimesis* é trágica porque ela é a imitação de uma ação trágica tal como ocorreria na vida.

coletiva da *polis*, que ela adquire seu conteúdo representacional. A *mimesis* requer uma relação necessária de semelhança com objetos naturais, o que não implica a subordinação de seu conteúdo descritivo próprio à estrutura real destes objetos que ela imita²⁷.

Mas, como dissemos, há um outro nível da *mimesis* que não é aquele de “imitação”: a *mimesis* está vinculada à *poiesis*, ela é produtora. O poeta se caracteriza pela produção de intrigas (*mythos*), e nisso Aristóteles é insistente. Como sua criação não parte do nada, ele então toma como material de base, não os agentes dotados de caráter, mas caracteres, emoções e ações encontrados em um contexto prático, histórico ou mítico. A imitação do poeta não é descrita nos termos de um decalque da realidade, de uma reprodução fiel dos dados particulares, em virtude deles assumirem uma função própria no interior da ação que o poeta compõe. Em outras palavras, o poeta não copia a estrutura da ação tal como ela está disposta na vida ética, mas ele integra esses dados particulares e concretos – que encontram-se isolados ou determinados por um outro sistema conceitual – em um sistema de ações que forma um todo acabado, que possui uma forma

²⁷ Por isso não estamos de pleno acordo com a justificativa, apresentada pelos teóricos franceses (1980, p19), para a subordinação do caráter à ação: “*On peut même se demander si l’affirmation, dans le discours normative (chap.6, 50 a 16 – 50 b 4), de la subordination du caractère (èthos) à l’action (praxis) n’est pas là... que parce que la mimèsis a tout ‘naturellement’ pour objet l’homme comme sujet éthique, source de son action. D’une pareille évidence il était nécessaire, pour établir le privilège de l’action, de prendre rigoureusement le contre-pied: ‘La tragédie est mimèsis non d’hommens, mais d’action’ (50 a 16). Proposition capitale, certes, mais fragile aussi: il n’y a pas d’action sans actants e pas vraisemblable dans l’action sans élaboration méthodique des caractères... le passage si abrupt de 54 b 1 où mythos prend sans commentaire le relais de èthos, n’indiquerait-il pas que l’un est comme le verso de l’autre e que, n’était la décision normative de les hiérarchiser, ils auraient toutes les raisons de constituer conjointement l’objet par excellence de la mimèsis?... N’est-ce pas ici la notion originaire de mimèsis qui refait surface, celle qui a pour objet, nonobstant les normes édictées par le théoricien, l’homme tout autant que son action – autant vaut dire: l’homme en action?’*” (p.19). Se a ação ocupa o primeiro lugar é em função dela responder pelo princípio de identidade e unidade da tragédia. Além disso, poderíamos dizer igualmente que não há casas sem tijolos, pedras, madeiras, cimentos; mas ninguém diria que o conteúdo descritivo de uma casa, seu princípio formal, coincide e pode ser reduzido a esses elementos materiais, pois não seria verossímil uma casa *de água* (a não ser que as paredes fossem aquários). Mas a tragédia não toma como seus objetos imediatos algo de absolutamente determinado e que pertença a uma outra esfera do ser que ela meramente agregaria ao conjunto de sua obra. É como na construção de uma casa: tijolos, madeiras e cimento são potencialmente uma casa, mas somente enquanto eles são tomados pelo engenheiro ou pedreiro no processo de produção da casa; ou seja, enquanto eles são atualizados pela forma da casa através de uma causa eficiente. Mas em si mesmos, tijolos, madeiras e cimento não são uma casa. É nesse sentido talvez que se deva interpretar a afirmação da *Metafísica* que diz que “*produzir um ser particular é fazer um objeto determinado de um substrato... indeterminado*”(1033^a31); o tijolo, enquanto matéria ou substrato da casa, tem suas propriedades essenciais, uma forma responsável por sua identidade. Mas quando eles entram no processo de construção da casa, eles assumem uma outra forma que é correlata da forma da casa. A casa de tijolos adquire um novo conteúdo descritivo que não é idêntico ao conteúdo descritivo dos materiais que a compõem. Do mesmo modo, os caracteres e os pensamentos são incluídos na forma própria da tragédia de modo a assumir uma função que modifica o seu conteúdo descritivo “original”. No fundo, caracteres e discursos racionalmente articulados são tomados de maneira indeterminada, ou seja, não enquanto estruturados eticamente. Ela não tem como modelo natural os homens enquanto sujeitos éticos, dotados de caráter, mas apenas caracteres e pensamentos no plural, sem sua relação estrutural real *tal como* na vida. Além disso, a elaboração dos caracteres vai de par com as exigências da estrutura da ação: é por isso que “*os poetas, agora, compõem as mais belas tragédias a partir de um pequeno número de casas, por exemplo aquelas de Alcmeón, Édipo...*”(Poet.13,1453^a19-20).

própria e que não é idêntica aquela que pode ser encontrada na realidade. Por isso, a diferença entre o trabalho do poeta e o do historiador é tão importante para Aristóteles: enquanto este apenas relata os eventos tomados tais como eles estão dispostos na ordem contingente da história, o poeta constrói seus produtos segundo uma racionalidade e critérios de correção próprios de sua arte. Portanto, a *mimesis* designa o movimento de passagem, de mudança dos objetos que constituem o substrato material da obra mimética para a realização de sua forma própria, o todo acabado e unificado que caracteriza o produto da arte poética. Adotamos, assim, a descrição da *mimesis* elaborada por Dupont-Roc e Lallot (1980, p.20), mas com algumas ressalvas:

Ele imita mas para *representar*: os objetos que lhe servem de modelos – Édipo, Ifigênia, com o caráter e as aventuras que a legenda lhes atribui – se apagam após o objeto composto por Sófocles ou Eurípides – a história [*mythos*] representada que é *Édipo-Rei* ou *Ifigênia em Áulis*. *Mimesis* designa este movimento mesmo que parte dos objetos preexistentes resultando em um artefato poético, e a arte poética segundo Aristóteles é a arte dessa passagem. Mas, mesmo se o objeto ‘imitado’ não é nunca eliminado... o acento recai sobre o objeto representado que deve, para ser bem-sucedido (*kalôs ekhein*) obedecer às regras da arte (*tekhnè*) tais quais definidas por Aristóteles (*ibid.*; tradução nossa)

A passagem ou movimento, que caracteriza o processo da *mimesis*, significaria que o artista toma como ponto de partida dados concretos – Édipo e suas aventuras tais como narradas pelo mito, por exemplo – e terminaria com a realização de um artefato poético. Assim, teríamos dois movimentos distintos e complementários: um de imitação de objetos que servem como modelos naturais e outro da representação de um objeto que apaga, eclipsa aqueles após a conclusão da representação que designa o artefato poético. Contudo, essa distinção é enfraquecida na medida em que é ressaltado o aspecto consistente do objeto-modelo, o fato de que ele não é jamais evacuado, que ele não desaparece completamente, o que parece mudar completamente a descrição da passagem que caracteriza a *mimesis* (é nesse sentido mesmo que eles parecem nunca resolver a relação entre ação e caráter na *Poética*). Da maneira como os autores franceses descrevem a *mimesis*, parece que a representação é algo que se acrescenta, que é adicionado aos modelos naturais de modo a lhes atribuir uma qualidade de ordem estética ou poética. A passagem indicaria, não a produção de um objeto que possui uma unidade e uma identidade próprias, mas uma simples inversão de ênfase, tal como na mudança da ordem direta de uma frase como “*o sapato não está debaixo da cama*” – sabemos que os modelos de análise dos autores são, na sua maioria, de ordem linguística; se antepôssemos ao verbo o predicativo,

teríamos a frase, “*debaixo da cama, o sapato não está*”; desse modo, colocaríamos a ênfase não mais sobre a ordem natural das coisas – os sapatos estão ou não estão debaixo de algo – mas sobre algo de diferente: os sapatos podem estar em outro lugar, mas debaixo da cama, eles não estão. O processo da *mimesis* operaria de um modo análogo: o realce não recai mais sobre os caracteres, os agentes dotados de caráter ético que servem de modelo, mas sobre o objeto que os representa e que lhes atribui uma beleza, uma excelência e uma qualidade de ordem poética (*kalôs ekhein*). É por isso que eles não resolvem a ambiguidade do verbo *mimeisthai*, reforçando-a ainda mais: assim pode se dar como complemento ao verbo tanto o objeto-modelo (aquele que é imitado) quanto o objeto-cópia, aquele que é produzido ou representado²⁸.

Mas, o que o poeta imita são certos caracteres, emoções e ações que pertencem à esfera das lendas tradicionais, da história, da vida. É essa imitação que confere aos seus produtos seu caráter de simulação ou sua dimensão representacional: seus materiais de base estão vinculados a certo contexto. Contudo, a arte poética, que obedece a regras intrínsecas de sua arte, produz um objeto (agora no singular) que possui um conteúdo descritivo distinto dos elementos materiais que o compõe. Ele não é um agregado composto por partes extrínsecas – caracteres reais mais uma qualidade de ordem estética –, mas ele forma uma unidade que confere aos caracteres, às ações, às emoções e aos discursos racionais um estatuto funcional distinto daquele que eles exercem na vida.

Um comentário a uma passagem importante de *Poet.*6 ajuda a confirmar essa caracterização da *mimesis* como uma simples passagem de um plano a um outro que em nada modificaria fundamentalmente os objetos que servem de substrato para a atividade do poeta. O que a *mimesis* faz, nessa perspectiva, é simplesmente uma mudança de ênfase na descrição da estrutura da ação ética:

Em 49 b 37...: ‘A ação (*praxis*) é agida (*prattetai*) pelos agentes (*hupo tinôn prattontôn*)’. De fato, a palavra aqui é também aqui mais discreta: *tinôn* – um indefinido, ‘certos, alguns’. Apesar de sua indefinição, este pronome amarra os

²⁸ *Ibid.*, p.144-145; nossa interpretação parece ser corroborada na medida em que a *mimesis*, para os autores, envolveria um processo de filtragem, de depuração através dos *meios* da representação enquanto drama; ou seja, quando eles falam em representação, isso quer dizer a história [*mythos*] entendida essencialmente como drama. O conteúdo descritivo próprio do objeto mimético é ser uma representação enquanto ele é um drama que, pelos meios da *mimesis*, realiza uma depuração dos traços dos objetos que lhe servem de modelo. O poeta, ao ser produtor de “histórias” tomadas nesse sentido, filtra através da “sintaxe mimética” os modelos naturais de modo a abstrair a forma própria destes e restituí-los, agora sob sua forma idealizada e dramatizada, ao produto da arte poética; também conforme p.157-158. Assim, as regras da verossimilhança e da necessidade, que regem o arranjo dos fatos no *mythos* – e que servem como regras da sintaxe poética –, teriam a mesma função dos meios técnicos da *mimesis*: depurar o conteúdo mítico a fim de produzir um drama.

personagens do drama (*prattontes*) à realidade: ‘uns certos’ do mesmo modo indeterminado, estes são ‘as pessoas’ que têm necessariamente (*anankè*) uma determinação – aquela de ser ‘pessoas qualificadas’ (*poiou tinas*, dois indefinidos ainda) na ordem do caráter e do pensamento, isto é, os agentes feitos do mesmo estofado, ou melhor: sobre o mesmo padrão que os homens reais estudados pela ética... Mas, ao observar de perto, vê-se que, se os dados fundamentais da ética são efetivamente tomados em conta aqui, a *perspectiva* em que eles aparecem é original:... a necessidade de agentes segundo o caráter e o pensamento *para a qualificação das ações* em referência a estes mesmos dados, reverte a perspectiva da ética. Estes que estão no primeiro plano aqui, não são mais os agentes, mas a *ação*, e, *porque* esta ação deve ser qualificada em termos éticos, os agentes devem ser igualmente: a subordinação dos caracteres à ação... está, pois, já indicado aqui. A inversão da relação de prioridade entre agente e ação resulta diretamente da definição da poesia dramática como representação da *ação*. (DUPONT-ROC e LALLOT, 1980, p.195-196; tradução nossa)

Em primeiro lugar, nota-se que a indefinição dos personagens, na verdade, revela-se, sub-repticiamente, não ter nada de indefinido. A indefinição desses agentes descritos como “*alguns, certos*” modifica-se rapidamente em uma completa definição: eles são tais como aqueles que têm necessariamente uma determinação, aquelas pessoas qualificadas em termos fortemente éticos. Os personagens poéticos, dessa maneira, estariam necessariamente amarrados aos homens reais que são objeto de estudo da ética. Em segundo lugar, percebe-se que a instauração da ação como plano primeiro e prioritário deve-se à definição da poesia como representação dramática, no lugar de derivar da própria definição da tragédia como “*representação de uma ação completa*”.

Apesar dessa vinculação necessária entre personagens dramáticos e agentes éticos, Aristóteles demandaria uma mudança de perspectiva no que diz respeito à relação entre caráter e ação tal como é estabelecido na ética. Nesse ponto, a *mimesis* entra em cena, faz sua aparição mágica e, por meio de seu processo metafórico de filtragem, inverte a relação de prioridade, subordinando o caráter à ação e tudo isso em vista da definição da poesia como drama. Mas como eles fazem questão de ressaltar, as proposições fundamentais da ética estendem sua validade igualmente aos personagens dramáticos. Ora, se a inversão de perspectiva de Aristóteles, que, segundo eles, significaria a qualificação moral dos caracteres e dos pensamentos em função da qualificação moral da ação – e isto ao contrário da ação receber sua qualidade das disposições estáveis do sujeito – então, na verdade, não haveria reversão fundamental alguma na perspectiva ética! E isso porque a ação, mesmo que ocupe o primeiro plano, continua sendo descrita em termos éticos fortemente marcados. A inversão da relação de prioridade entre o agente e ação apenas indicaria que os caracteres e os pensamentos recebem sua qualificação ética com relação à ação enquanto esta também é definida em termos de qualidades éticas. Em outras palavras, as

estruturas da ação, que ela seja primeira ou secundária, continuariam as mesmas, elas seriam idênticas quanto à sua descrição substancial: que os caracteres e os pensamentos recebam suas qualidades morais da eticidade da ação, ou que a ação seja qualificada moralmente com referência às disposições estáveis dos agentes, não resulta em nenhuma mudança significativa na descrição da estrutura da ação, seja ela poética ou ética. Em outros termos, a *Poética* estaria encarregada de fazer uma simples inversão na relação de prioridade que a ética estabelece entre ação e caráter, mas que, com efeito, não teria nenhuma consequência para a diferença na descrição específica de ambas as estruturas. Por outro lado, essa correlação intrínseca entre ação e caráter na esfera das ações éticas já é mesmo pressuposta por Aristóteles na *Ética Nicomaquéia*²⁹.

Mais uma vez aqui, podemos confirmar o sentido da definição da representação da ação em termos de poesia dramática; ou seja, o que o poeta produziria não seria um objeto dotado de

²⁹ Na ética, o homem é determinado em virtude de sua função própria com relação à ação, isto é, exercer sobre a contingência dos fatos seu princípio racional: “*We have found, then, that the human function is the soul’s activity that expresses reason [as itself having reason] or requires reason [as obeying reason]... Now we take the human function to be a certain kind of life, and take this life to be soul’s activity and actions that express reason... Each function is completed well when its completion expresses the proper virtue. Therefore... the human good turns out to be the soul’s activity that expresses virtue*” (EN, 1098^a7-16). Ora, essa descrição da estrutura da ação ética é totalmente diferente e incompatível com a descrição da ação trágica: a alma da tragédia é a ação enquanto *mythos*, e não a atividade da alma humana conforme a razão que expressa a virtude ou excelência dessa função na ação. Outras passagens sobre a relação ação-caráter, cf. EN, 1102^b1-20, 1104^a1-15, 1105^a16-^b15, etc. P. RICOEUR (1994, p.78), sustentado-se nos comentários de G. Else, reconhece que, também para a ética, é na medida em que o sujeito age que ele adquire suas disposições estáveis: “*Pode-se contudo notar com Else... que, também para a ética, é a ação que confere sua qualidade moral aos caracteres. De todo modo, como essa inversão alegada seria percebida, se a ordem de precedência que a Poética inverte não fosse preservada pela inversão?*”; do mesmo modo S. HALLIWELL (1998, p.149-151), que também não percebe nenhuma mudança significativa na inversão de prioridade entre caracteres e ação: “*The nature of the relation between Aristotelian character and action can be given a preliminary definition by the complementary propositions that the true locus and realisation of character is in action, and that action in its strong sense of purposive behaviour cannot be fully understood without the explanatory quality of character... The Poetics’ definition of character... precisely echoes Aristotle’s moral philosophy, and he could expect his original audience to appreciate the relevant ethical background to this part of theory of tragedy... The basis of character for Aristotle is constituted by developed dispositions to act virtuously or otherwise. These dispositions are both acquired and realised in action; they cannot come into existence or continue to exist for long independently of practical activity*”. Nesse sentido, não haveria nenhuma distinção entre a estrutura da ação ética centrada nos indivíduos e na função própria da alma humana, e a estrutura da ação poética e dos seus caracteres que deveriam ser descritos em termos éticos. Para o autor inglês, Aristóteles está comprometido em eliminar todo o caráter de impessoalidade que a ação trágica possa ter, tudo aquilo que diz respeito a causas estranhas ao controle racional e ao princípio responsável do agente por suas ações. Aristóteles construiria, assim, a caracterização dramática em torno da noção de escolha deliberada (*prohairesis*), o que tem como resultado tornar insuficientes as explicações tanto de uma fonte divina para a ação humana na tragédia, quando negar que as análises aristotélicas tenham certa congruência com os critérios, com as linhas gerais que caracterizavam a tradição poética. Mas, ao contrário, se Aristóteles procura eliminar as causas extrínsecas ao desdobramento da ação, é justamente para acentuar seu desdobramento impessoal que supera o esforço do protagonista de tomar heroicamente para si todos os riscos e de encarar, de frente e sem medo, a própria morte. Assim, se ele “falha” não é devido a algum vício ou erro constitutivo do seu caráter, mas de algo que está inscrito no próprio sistema de fatos e que opera como algo que ele desconhece ou como uma limitação que ele procura superar.

uma natureza própria, que possuiria uma unidade imanente, mas a transposição de objetos tais como eles estão estruturados na realidade para uma dimensão cênica, um espaço onde passam a ser personagens dramáticos que recebem uma qualificação adicional de ordem puramente estética unicamente mediante essa passagem ou transposição. O *mythos*, assim, designaria o processo de deslocamento [*déplacement*] mimético que mostraria de que maneira os caracteres são qualificados eticamente em função de sua relação com a ação, isto é, com referência aos personagens que agem enquanto eles são os personagens do drama. Mas essa descrição do *mythos*, e da relação dos agentes reais transformados em personagens dramáticos pela *mimesis* com a ação, não acarretaria em mudança alguma na descrição da estrutura da ação poética enquanto simples reflexo embelezado, filtrado e depurado da ação ética tal como estruturada na vida³⁰.

A forma própria do artefato poético não pode ser idêntica à forma própria de nenhum objeto real que sirva de modelo para a arte poética. E isso porque a forma própria da ação trágica é correlata, não da forma específica de algum modelo natural, mas do princípio de atualidade correlato do objeto da *mimesis*, tal como é definido em *Poet.6*: o *mythos* enquanto alma e princípio da tragédia. É o *mythos* que confere unidade às demais partes que compõe a tragédia e que coincide com a própria atividade mimética.

3.2.1 OS MEIOS DA MIMESIS

O caráter mimético da arte é primeiramente estabelecido a partir da distinção dos três critérios, das três diferenças que permitem distinguir entre si as três espécies de poesia: a tragédia, a epopéia e a comédia. De acordo com Aristóteles, assim, a *mimesis* é definida a partir da enumeração de suas partes que são os meios, os objetos e os modos da imitação. Esses três critérios, é bom dizer, têm a função de delimitar o gênero no interior do qual se inscreve o objeto próprio da arte mimética, a saber, a intriga (*mythos*). Os três critérios de diferenciação, que correspondem aos três primeiros capítulos da *Poética*, servem para definir todo e qualquer artefato como sendo mimético, pois que todo produto da técnica artística requer meios, objetos e um modo.

³⁰ Essa caracterização da *mimesis*, presente tanto em Woodruff quanto nos tradutores franceses, apóia-se em uma leitura conjunta de diferentes passagens da *Poética* referentes aos capítulos 4 e 15.

Após a definição do gênero, Aristóteles concentra-se sobre os meios da imitação. Por “meios” ele se refere aos elementos materiais e técnicos a partir dos quais uma obra é produzida. Os meios da imitação são listados como se tratando do ritmo, da harmonia e da linguagem. O som é posteriormente analisado no interior do ritmo, da harmonia e do discurso. Os pintores imitam utilizando como meios técnicos as formas e as cores. As artes dependentes do som empregam ritmos, discursos e harmonia. O discurso é o elemento principal das artes que usam o som. Todas as artes literárias caem sob essa categoria. O que resulta disso tudo é a importância de apreender os meios da imitação no sentido de meios técnicos e materiais que estão à disposição do poeta para que ele possa utilizá-los na composição de seu produto através dos princípios próprios de sua arte.

Após essa determinação dos meios da imitação, Aristóteles passa a considerar uma tese comumente aceita que descrevia a essência da atividade do poeta justamente a partir do meio técnico e material e não enquanto ele era um produtor de certos objetos que possuíam um conteúdo representacional. Conforme o método dialético, Aristóteles discute as teses centrais sobre a poesia que ele herda de seus predecessores. As teses propostas sobre este assunto referem-se às opiniões admitidas por quase todos os homens, senão do mais ilustres. Na verdade, Aristóteles examina a opinião comum e tradicional, segundo a qual, a poesia é definida a partir do emprego do metro e do verso:

Mas a arte que faz uso apenas da linguagem em prosa ou em verso, e que, nesse último caso, pode combinar entre eles diferentes metros ou utilizar-se apenas de um, não recebeu nome até o presente. Pois não temos termo comum para designar ao mesmo tempo os mimos de Sófron e de Xenarco e os diálogos socráticos, não mais que todas as representações que se podem fazer em empregando os trimetros, os metros elegíacos ou outros metros desse gênero. Com a falta disso, as pessoas se contentam em unir a palavra poeta ao nome do metro, nomeando uns poetas elegíacos e a outros poetas épicos; é que eles chamam os poetas não em razão da representação [*mimesis*], mas todos sem distinção em razão do recurso ao metro. Com efeito tem-se o costume de chamar assim aqueles que expõem em metros um assunto de medicina ou de história natural; e portanto não há nada de comum entre Homero e Empédocles senão o metro, se bem que é legítimo chamar um poeta e o outro naturalista mais que poeta. E igualmente, mesmo se alguém realiza a representação em misturando todos os metros como faz Querémon no *Centauro*, uma rapsódia em que ele combina todos os metros, deverá chamá-lo de poeta. (*Poet.*1,1447^a28-^b23)

Aristóteles, aqui, dedica uma especial atenção à refutação da tese platônica e sofística da poesia. Com a discussão da tese que vincula a poesia ao metro, mais do que uma digressão sobre

a *ars metrica*³¹, trata-se do estabelecimento de uma tese fundamental. A pergunta sobre o que distingue a poesia daquilo que não é poesia visa separar a ordem dos enunciados poéticos daqueles que caracterizam a ordem discursiva da linguagem.

Toda uma tradição, bem conhecida de Aristóteles, analisa a poesia enquanto um discurso acompanhado de ritmo, metro e melodia. A poesia consistiria num discurso ao qual se acrescenta o metro e que, dada essa definição, participaria do gênero da arte oratória. Uma vez que a poesia é uma espécie, a arte oratória constituir-se-ia no seu gênero. Neste caso, a arte poética se diz com relação a uma outra coisa, ela pertence ao gênero retórico. O propósito de Aristóteles, com a discussão desta tese herdada dos sofistas e de Platão, é separar o poético do retórico. A sua intenção é a de mostrar que mesmo as palavras desprovidas do “*colorido musical*” podem cumprir uma função que em nada é dependente da oratória. É o caráter simulativo e representacional do objeto poético que o caracteriza em contraste com a simples utilização de certos meios materiais; é porque a concepção da *mimesis* poética é originariamente simulativa (o que não se deve entender como uma propriedade espetacular, pois Homero é incluído entre os poetas miméticos, ou seja, ele não pode ser compreendido a partir de critérios epistemológicos como Platão pretendia), sendo os meios materiais apenas aquilo que compõem necessariamente seu objeto e que permite distinguir uma epopeia de uma tragédia ou comédia, por exemplo.

A tese principal apresentada em *Poet.1* é a de que a representação ou *mimesis* é aquilo que caracteriza de modo fundamental toda a poesia. Essa tese o conduz a rejeitar a opinião estabelecida por toda uma tradição, que passa por Górgias, no seu *Elogio de Helena*, até chegar a sua derradeira formulação em Platão, que radicaliza essa denominação dos poetas em função do emprego do metro para implicá-los na sua crítica da atividade dos poetas como simulacro do saber. A propriedade essencial da poesia, veiculada por essa opinião eminente, é o metro. A consequência disso é que os poetas são poetas na medida em que são versificadores, em que sua atividade é designada pela escritura métrica. Aristóteles, ao rejeitar essa tese, não ignora o fato de que cada espécie poética se conforma a um dado tipo de metro. No entanto, ele pretende demonstrar que a poesia não é necessariamente dependente do metro. Não é o emprego de determinado tipo de verso que define a poesia; a definição da poesia é sempre relativa à *mimesis*, ao processo de enredamento, ao ato encenativo e dramático que instaura um objeto determinado que se diferencia de acordo com o tipo de meio material que é utilizado.

³¹ Conforme O.B.HARDISON (1968, p.201).

Para sustentar esta tese bastante incomum para a sua época, Aristóteles apresenta dois exemplos com os quais visa analisar o modo habitual de se denominar alguém como poeta: primeiro, há um certo consenso, entre as pessoas, de se referir a Empédocles como sendo um poeta, tanto como Homero, pela simples razão dele também escrever em versos datílicos. No entanto, enfatiza Aristóteles, não há nada em comum entre eles, exceto o fato dos dois comporem suas obras em versos. Contudo, Homero não merece o nome de poeta unicamente por se utilizar do metro, mas esta denominação só se justifica em virtude dele produzir representações. Ao contrário, o assunto de Empédocles é a natureza, sua obra versa sobre as coisas físicas, e mesmo que ele faça uso igualmente do metro, cabe-lhe melhor o nome de naturalista do que de poeta. A distinção efetuada neste primeiro exemplo apresentado por Aristóteles se apóia na noção de representação (*mimesis*): a obra de Empédocles se caracteriza por ser não-representativa, ou seja, o objeto tratado por ele não tem nenhuma relação com a representação poética. Isso parece sugerir, não só que o objeto visado pela representação, mas principalmente o processo envolvido na instauração da coisa propriamente poética desempenha um papel preponderante na qualificação do traço distintivo da *mimesis*. No entanto, não é unicamente porque Homero não trata de medicina, da construção de navios ou da arte da navegação que ele é poeta. O poeta certamente tem um objeto específico que o permite distingui-lo dos teóricos, dos políticos e dos artesãos, mas nem por isso ele deixa de tratar de assuntos que são comuns aos homens: a arte da guerra, da navegação, etc. O poeta trabalha com concepções que pertencem ao seu horizonte de compreensão do mundo. Mas não é exclusivamente por causa desses assuntos que ele é poeta. O poeta merece esse nome, insiste Aristóteles, porque o objeto de sua atividade é um objeto de representação, sua característica principal é a simulação.

O objeto poético (que deve, por ora, ser tomado como aqueles listados por Aristóteles em *Poet.1*: “*caracteres, emoções, ações*”) não deixa de operar uma função extremamente vital para que se possa apanhar algo de fundamental na comparação entre o fazer de Empédocles e o de Homero. É em razão da imitação ou representação que alguém é poeta, mesmo que, como no caso de Empédocles, ele componha uma obra em versos. O verso, por si só, é incapaz de definir a poesia, ele não pode apanhar a essência do fazer poético. A atividade poética não está restrita ao âmbito da versificação, pois que ela requer um outro elemento para que alcance sua exata definição.

A afirmação de Aristóteles tem em vista a qualidade mimética do objeto tratado pelo poeta que permite distingui-lo da obra em versos produzida por Empédocles. O caráter mimético do objeto, seu traço simulativo, por si só é suficiente para definir aquilo que é específico ao fazer poético e que permite diferenciá-lo das obras de medicina, metafísica ou política. Não resulta infrutífero repetir mais uma vez que é a partir da realização de uma obra representativa que alguém adquire o nome de poeta. O que a *mimesis* designa é o caráter simulativo do *mythos*, o fato dele ser uma certa disposição de eventos que não tem um lugar efetivo, e que, portanto, não é correlato da estrutura de nenhum modelo ideal exterior, de nenhuma ação que possa ser qualificada de trágica em virtude do aspecto perturbador, aniquilador dos bens materiais e externos necessários para a prática do agente virtuoso. O objeto da *mimesis* (entendido agora como *mythos*) não é tributário, ele não é uma atribuição acidental de qualquer substância, seja o agente ético real, seja uma ação efetiva qualificada de “trágica”³².

Trata-se agora de considerar o que constitui este traço distintivo do objeto mimético, lugar este onde se marca a função (*dynamis*) que caracteriza essencialmente o fazer poético. Em Empédocles sabemos que o assunto de sua obra é a história natural; resta, desse modo, determinar o assunto que é próprio à obra homérica e que permite restituir parte dessa evidência atribuída ao termo *mimesis*. Os exemplos explicitados no primeiro capítulo sugerem, assim como toda a sequência da *Poética* confirma, que o objeto da atividade poética são os homens enquanto estão enredados em uma ação. A tragédia, a epopeia e a comédia têm como traço comum a representação de ações em que os agentes são os homens³³. Entre a história natural e a representação de ações em que encontramos homens engajados assinala-se a seguinte diferença: o objeto de história natural se expõe enquanto que a ação é representada. Todo tratado de história

³² Pretendemos mostrar isso com mais detalhes no cap.4 dessa dissertação; os temas de medicina e de história natural são expostos por meio de argumentos e proposições com valor de verdade, enquanto os objetos da *mimesis*, descrito como ações, emoções, etc., só podem ser *representados*. O objeto da *mimesis* é um só: a intriga (*mythos*) compreendida como *mimesis* de uma ação. Conforme S.HALLIWELL (1998, p.134-135): “We have seen so far that, had Aristotle formulated his view of *mimesis* in an integrated statement, two necessary components of it would have been, first, an emphasis on the enactive mode which he regards as a defining feature of poetry, in contrast to discursive, analytical and even narrative uses of language; and secondly, an acceptance of poetry’s fictional freedom to imagine human action of more than one kind, or derive its models of action from sources other than common reality.”; a *mimesis* tem, portanto, duas características: (i) ser simulativa ou dramática, o que faz com que seus enunciados contrastem com os demais usos veritativos da linguagem, e (ii) é um processo mimético que não está subordinado à reprodução de modelos reais, mas ela pode derivá-los de outras fontes, a saber, aquelas do material mítico: agentes cujas qualidades “éticas” pairam sob um referencial mítico-poético.

³³ Conforme DUPONT-ROC e LALLOT (1980,p.152). *Poet.*9,1451^b27-29 sugere mesmo que a prioridade da ação é um requisito exigido não apenas especificamente para a tragédia, mas genericamente, para a arte como tal.

natural, política ou filosofia, mesmo que apresentado em versos, procedem por argumentação³⁴. A representação distingue-se da argumentação, independente da variedade de raciocínios ou da maneira como eles se apresentam num discurso, não tanto por algum dos critérios que possibilitam classificar, no interior da *mimesis*, as diferentes espécies, mas pelo modo específico de proceder de suas proposições. As proposições de uma obra como a de Empédocles, Parmênides ou Euclides têm a pretensão de ser verdadeiras, visam dizer como as coisas realmente são. Ora, proposições com pretensão de verdade podem ser verdadeiras, se o mundo que elas descrevem for tal como descrito por elas, ou falsas, se elas não encontrarem respaldo no modo de ser das coisas existentes na realidade. No entanto, o enunciado poético não tem a pretensão de ser verdadeiro tal como os enunciados da ciência. O modo de proceder e a função que eles realizam é diferente das exigências que o conhecimento científico deve cumprir, as regras que ele deve satisfazer para que se torne um saber, isto é, universal e necessário.

Assim, Empédocles pode até ser um fazedor de versos, nada o impede de escrever sua obra sobre história natural seja em verso seja em prosa; mas nem por isso ele pode ser chamado corretamente de poeta; ele não é poeta no sentido apropriado do termo, pois que o modo de proceder no tratamento do seu assunto se distingue daquilo que caracteriza o objeto e os enunciados poéticos. Com o exemplo de Empédocles, Aristóteles separa, definitivamente, a técnica artística das demais artes produtivas, especificando sua natureza genérica e seu conteúdo próprio. A afirmação de que os objetos poéticos distinguem-se dos demais objetos e discursos pela imitação (*mimesis*) e não pelo metro, significa que apenas as obras de arte possuem um aspecto simulacional, um conteúdo representacional próprio. Uma casa ou uma cama não são a simulação de outras coisas cuja ausência elas visam ocupar; uma cama não está no lugar de algo que não está ali, assim como o tratado de Empédocles não é uma imitação, e isso em virtude dos enunciados que compõem o seu discurso visarem descrever a realidade tal como ela está disposta.

O segundo exemplo faz menção à obra *Centauro* escrita por Queremón. Essa obra consiste numa rapsódia onde se misturam as mais variadas espécies de metros o que, segundo a opinião geral, o privaria da denominação de poeta. Ele não poderia ser designado de poeta, de acordo

³⁴ Conforme S.HALLIWELL (1998, p.131): “*dramatic enactment, whether in performance or just in verbal presentation of human action, can be distinguished... from description, narration, analysis, argument, and other forms of discourse. Through the enactive mode the poet exhibits his drama of human action without himself appearing or participating in the content of his poetry... The enactive mode of mimesis represents the intrinsic manner in which the poets presents his material... it stands for the complete effacement of the poet’s own ‘first-person’ from the content of his work*”.

com essa tradição, porque emprega, na composição de sua obra, não um único tipo de metro, mas uma pluralidade de formas métricas. No entanto, afirma Aristóteles, Queremón tem tanto direito de ser chamado poeta como o tem Homero. A razão disso se encontra no fato de que o *Centauro* de Queremón é uma obra mimética, ela se caracteriza pelo tipo de proposição representacional, independente do fato dele escrever neste ou naquele outro tipo de metro. A norma, o critério objetivo pelo qual Aristóteles avalia e resolve a adequação de designar alguém de poeta, não é o critério do metro; e mesmo que ele não mencione explicitamente que a característica da atividade poética na obra *Centauro* é a representação, fica implícito que aquilo que autoriza a atribuição do nome de poeta é justamente a presença da *mimesis*.

Neste segundo exemplo novamente se confirma a tese segundo a qual o metro não é o atributo fundamental da atividade poética, mas é a *mimesis* que capta aquilo que há de essencial na poesia. A apresentação dessa tese termina por modificar o estatuto do fazer poético na antiguidade, designando a poesia em virtude, não do metro, mas sim da representação (*mimesis*).

3.2.2. SOBRE OS OBJETOS DA *MIMESIS*

O segundo critério de diferenciação da *mimesis* são os seus objetos. Conforme escreve Aristóteles em *Poet.2*:

Porque aqueles que representam, representam os personagens em ação, e que necessariamente estes personagens são nobres ou vulgares (os caracteres assinalam quase sempre estes dois tipos pois que, em matéria de caráter, é a vulgaridade e a nobreza que para todo mundo funda as diferenças), isto é, seja melhores, seja piores que nós, seja semelhantes... É sobre esta diferença mesmo que repousa a distinção da tragédia e da comédia: uma representa os homens piores, a outra os personagens melhores que os homens atuais. (*Poet.2,1448^a1-18*)

O objeto indicado são os agentes enquanto envolvidos numa ação. Ele constitui um traço distintivo da atividade mimética responsável pela diferenciação entre as diversas artes. Segundo os tradutores franceses, o sintagma *mimeisthai* ligado ao seu atributo pode recobrir duas relações diferentes segundo a natureza do objeto: (i) o complemento pode designar o objeto-modelo, o objeto natural que é imitado e (ii) o objeto-cópia, o artefato que é criado. A *Poética* notoriamente colocaria o acento sobre a relação (ii), o que não excluiria de maneira alguma sua vinculação com (i). As ocorrências do complemento do verbo, nas passagens em que ele aparece no primeiro capítulo da *Poética*, contudo, não seriam suficientes para determinar seu valor

semântico. O segundo capítulo surge, desse modo, como uma possibilidade clara para resolver definitivamente essa indecisão inicial. Os agentes recebem, inicialmente, uma qualidade ética determinada: um caráter nobre ou vulgar conforme o gênero é a tragédia e a epopeia ou a comédia.

O caráter ético dos agentes, ainda segundo os autores, seria equivalente ao dos agentes reais tais como são objeto da ciência ética, mesmo que eles sejam, imediatamente, precisados como melhores, piores ou semelhantes à nós. O que a restrição “*melhores, piores ou iguais*” faria intervir é que eles não são tomados no seu aspecto ético ordinário. Na tragédia, por exemplo, o modelo imitado seria o herói. Ele está enraizado numa categoria social específica e pertencente a um passado longínquo e acabado. Contudo, se os caracteres éticos, enquanto objetos da imitação no sentido (i), correspondessem, na realidade, aos agentes reais tais como eles são definidos por certas qualidades morais, por que Aristóteles se veria obrigado a introduzir a cláusula “*melhores, piores ou iguais*”? A essa pergunta os tradutores responderiam, como já vimos, apelando ao aspecto transformador, o caráter metafórico de transposição da *mimesis*.

O critério dos objetos da imitação geralmente fornece as bases para a compreensão da *mimesis* como um processo de “refinamento”, uma abstração da forma determinante dos modelos naturais³⁵. Essa interpretação, que parece não encontrar nenhuma base textual, tem

³⁵ Conforme S.H.BUTCHER (1951, p.150-151): “Imitative art in its highest form, namely poetry, is an expression of the universal element in human life... *fine art eliminates what is transient and particular and reveals the permanent and essential features of the original. It discovers the ‘form’ (eidos) towards which an objects tends, the result which nature strives attain, but rarely or never can attain. Beneath the individual it finds the universal. It passes beyond the bare reality given by nature, and expresses a purified form of reality disengaged from accident, and freed from conditions which thwart its development. The real and the ideal from this point of view are not opposites, as they are sometimes conceived to be. The ideal is the real, but rid of contradictions, unfolding itself according to the laws of its own being, apart from alien influence and the disturbances of chance*”; também J.REDFIELD (1975, p.54): “*The essence of imitation... is reduction... From this point of view, imitation is the discovery of form in things*”; J.JONES (1962, p.24): “*Action (praxis) cannot mean plot (muthos) in the Poetics because an action is a form which the tragedian contemplates, and it stands logically and cronologically before the business of composition. Muthos does not appear until the artist sets about rendering the apprehended form into the dramatic medium... On the one hand art is the imitation of a form which the tragic art imitates is an action. On the other hand, that which is visible to the mind’s eye as an action – a naked essence, like all forms – is not realised as a work until the dramatist articulates it on the stage in terms of plot*”; igualmente S.KLIMIS (1997, p.108-109): “*Dans un sens tout à fait opposé à celui d’image-copie, une quatrième et dernière signification que l’on peut donner à la mimèsis est celle de ‘stylisation’. Dans ce cas, c’est sur le potentiel créateur de la mimèsis que l’accent est mis, car celle-ci reproduit son modèle en accentuant ses traits les plus caractéristiques, de façon à en produire non pas une simple duplication homologique, mais une ‘imitation’ paradoxalement plus fidèle, car mettant en relief la forme propre du modèle... En effet,... toute mimèsis a pour but de rendre la forme propre de ce qu’elle imite d’une façon stylisée, c’est-à-dire non pas neutre, mais qui embellisse son modèle, comme dans la tragédie et l’épopée, ou au contraire qui en exagère les défauts sous forme de caricature, comme dans la comédie*”. Também WOODRUFF (1992, p.87) e DUPONT-ROC e LALLOT

duas implicações que devastam, anulam completamente os princípios próprios que determinam a arte poética. A primeira dessas implicações é a subordinação do conteúdo descritivo do produto da técnica artística às coisas cuja existência é independente dela. A segunda, é a confusão e a identidade que se estabelece entre *mimesis* e *logos*. A *mimesis* passa a ter o mesmo estatuto que os conceitos, as formas inteligíveis que a alma produz a partir da apreensão dos sensíveis. Os inteligíveis são aquilo que está em potência nos objetos naturais, cuja forma está em ato nelas, pois a forma é responsável pelo princípio de atualidade e identidade do composto concreto. No entanto, esta forma é em potência inteligível, ou seja, ela pode ser compreendida pelo intelecto. Assim, a alma produz o inteligível no sentido que ela torna cognoscível a forma do composto; mas essa forma, que na formulação conceitual é a expressão do universal, precisa necessariamente corresponder a algo de real no mundo, ou seja, é a estrutura da coisa na realidade que decide sobre a veracidade das proposições. A forma própria da coisa, quando separada pela razão, nada mais é que sua expressão conceitual e discursiva do universal. Mas ninguém poderia dizer que as peças *Édipo-Rei* ou *Ajax* são expressões conceituais na medida em que elas são a aquisição dos inteligíveis que estão em potência na coisa. Não existe uma “forma própria” (*eidos*) de Édipo e de Ajax, uma realidade independente, a qual possa corresponder a sua definição. Seria absurdo pensar que o poeta tenha a necessidade de inteligir a forma própria de Édipo ou de Ajax, ou de Aquiles – ou da estrutura dos acontecimentos nos quais estão envolvidos –, e que através da apreensão dos sensíveis, ele produziria a expressão conceitual que, posteriormente, seria alegoricamente materializada pela encenação dramática. Ou então, onde estaria a forma própria da estátua de Atena (pois ela precisa estar em ato na Atena real)? Ou mais absurdo ainda: onde está a forma própria do Parthenon – para tomar um exemplo filosófico clássico –, a que coisa real ele corresponde? Nesse caso, ao tratar a imitação como uma forma de *logos* epistêmico, o artefato poético certamente não seria a duplicação homóloga de um modelo – pois só teríamos suas propriedades essenciais diante de nós, uma coisa purificada e desembaraçada de seus acidentes e de seus aspectos materiais –, mas a formulação conceitual de sua essência, a forma tal como inteligida pelo intelecto que em nada se distinguiria

(1980, p.158, p.164-166, p.266-269). Também V.GOLDSCHMIDT (1982, p.216), para quem a arte poética tem uma função de transfiguração do modelo na medida em que o revela tal qual ele é: “*Pour Aristote, l’imitation artistique ne travestit pas l’objet : elle le montre. En lui enlevant ses apparences déplaisantes, elle en opère, en un sens, une transfiguration... Plus profondément, cepedant, l’art révèle l’objet tel qu’il est, et tel qu’il est digne... d’être connu – une fois que, grâce à l’art et en attendant la connaissance scientifique, le spectateur aura surmonté sa « répugnance puérile »*”.

das proposições científicas. Além disso, não poderíamos ter duas versões da saga de Agamêmnon, de Édipo, ou duas estátuas de bronze de Hermes diferentes, pois ninguém diria que uma substância pode ter duas definições distintas, duas causas diferentes e compatíveis de *y* ser *z*, onde *y* é a matéria e *z* o composto – a não ser que a representação de Sófocles correspondesse à verdade enquanto a de Eurípides e a de Ésquilo seriam falsas!

Permanecendo nessa linha de interpretação, aquilo que constituiria essencialmente a *mimesis* não seria uma transformação de ordem ética, pois ela estaria necessariamente vinculada aos agentes reais, dotados de caráter. O que seria verdadeiramente constitutivo da *mimesis* é o processo de representação entendido nos termos de uma abstração da forma própria e sua posterior restituição na obra produzida. Aqui apreendemos mais um aspecto sobre o significado da expressão, algo obscura, pela qual os tradutores franceses caracterizam a atividade poética. Como vimos, na seção 3.2 do capítulo, a *mimesis* é descrita como uma imitação que resulta em uma representação, ou seja, o poeta só imita para, na verdade, representar. A “passagem” ou transposição que caracteriza o processo mimético nada mais é que esse ato de restabelecer a forma que existe em ato no composto, inerente e constitutiva do modelo natural, para o nível da representação dramática. A arte poética seria uma atividade de abstração, o que significa uma separação das propriedades acidentais, uma retirada ou extração de tudo o que é proveniente dos sentidos (as propriedades sensíveis como a cor, a espessura, o cheiro – o que torna a pintura do cadáver bonita de se ver), restando unicamente a forma inteligível da coisa, como se ela já estivesse naturalmente dada em algo de exterior e independente do artefato artístico. O poeta, assim, desconsideraria tudo o que é material, fazendo referência unicamente à causa do composto ser o que ele é naturalmente. Essa interpretação da *mimesis* procura encontrar apoio em uma leitura conjunta de *Poet.4*, 1448^b10-13³⁶ e *Poet.15*, 1454^b8-11.

Primeiro, nos parece sempre bom contextualizar as passagens da *Poética*. *Poet.4* está tratando das causas naturais da imitação e do prazer cognitivo – que seja! – que é concomitante à contemplação das obras de arte. Ele em nenhum momento se refere à “forma própria” entendida enquanto princípio formal, causa estruturante do objeto que é produto da arte poética.

³⁶ “Obtemos prazer ao contemplar as imagens mais acuradas das coisas cuja vista nos é dolorosa e insuportável na realidade, como por exemplo as formas dos animais perfeitamente ignóbeis ou dos cadáveres”. E *Poet.15*: “Porque a tragédia é uma representação de homens melhores que nós, é necessário imitar os bons retratistas: devolvendo a forma própria [idia morphé], eles pintam os retratos semelhantes, mas tornando-os mais belos; do mesmo o poeta que representa os homens coléricos, apáticos, ou com outros traços de caráter desse gênero, deve lhes dar, nesse gênero, uma qualidade superior”.

Será somente a partir de *Poet.6* que Aristóteles introduzirá a verdadeira “forma própria” a partir da definição da tragédia: o *mythos*. Por isso, seria um passo por demais precipitado tirar conclusões imediatas dessa passagem que corre na direção de uma determinação da atividade mimética nos termos de uma transposição que separa ou abstrai uma forma ao dissociá-la da matéria a qual está necessariamente vinculada na natureza. Dessa maneira, nosso prazer seria correlato do reconhecimento da forma representada, isto é, do fato que o poeta coloca em evidência a causa formal do modelo natural. A arte poética seria, assim, reduzida a uma atividade de abstração que separa a forma particular do objeto, e que o poeta toma como seu modelo, de suas propriedades materiais e acidentais.

Contudo, nada disso parece estar em jogo na passagem de *Poet.4*. As imagens pintadas, tal como Aristóteles indica aqui, não são as aparições de uma outra coisa, elas não dependem do fato de termos visto antes aquilo de que elas são imagens. As imagens da pintura não são tomadas como as imagens de outra coisa que forneceriam o conhecimento das causas. Ao contrário disso, as imagens são consideradas como produções do pintor. Elas não são a memória das causas, pois estas são da ordem do inteligível e este depende da sua expressão conceitual que não coincide com as imagens que estão presentes na lembrança. Além disso, o que vemos nas imagens pintadas é somente esta cor e esta figura específicas que lembram algo que foi visto antes. Do mesmo modo como no Natal enfeitamos nossas casas com pinheiros e papais-noéis, com neve artificial e bolas coloridas, sem que isso tenha referência a coisa alguma. Qualquer criança reconhece as cores e as figuras em um quadro que retrata papai Noel sentado em seu trenó puxado por renas sob um fundo de neve, mesmo que ela nunca tenha visto um papai Noel, renas, trenós ou neve.

Por outro lado, a passagem de *Poet.15* está referida ao estudo dos caracteres (*ta ethe*), mas enquanto eles estão subordinados ao princípio formal da tragédia que é a ação. Contudo, este capítulo geralmente é apreendido nos mesmos termos que *Poet.4*: o prazer cognitivo que é produzido pelas imagens precisas e fiéis aos modelos, de maneira que, através da relação de semelhança com eles, cada pessoa possa identificar a forma específica do objeto real na medida em que a pintura recupera apenas seus traços essenciais. O bom pintor seria aquele que, ao reter os traços distintivos do modelo natural e, assim, restituir sua forma própria, realizaria um retrato semelhante que permitiria ao espectador um prazer de reconhecimento. Contudo, o pintor não se restringiria apenas em separar a forma que estrutura a coisa, mas sua atividade seria também um

processo de transfiguração “estética”: o pintor atribuiria uma beleza de ordem superior ao seu modelo. Desse modo, ele satisfaria as duas condições que também seriam exigidas, posteriormente, para a tragédia: transfigurar o modelo natural de modo a embelezá-lo, mas sem jamais perder a semelhança com a coisa mesma.

Ora, essa caracterização da *mimesis* poética, no lugar de esclarecer as coisas, parece ainda mais obscurecê-las. A descrição da *mimesis* como uma atividade que abstrai a forma própria, ao mesmo tempo que transfigura o modelo real, tem como consequência imediata a produção de um paradoxo insolúvel. Se a atividade mimética é propriamente um processo de retirar e devolver a “forma própria”, como ela poderia simultaneamente transformar em melhor, atribuir uma “qualidade superior” a esse modelo natural? E se o prazer advém dessa “estilização” que libera a forma própria e mobiliza o reconhecimento intelectual, em que o prazer da tragédia se distinguiria do mero prazer natural em conhecer?

Mas por ora deixemos estes problemas de lado, que pretendem mostrar de que maneira a *mimesis* entendida como “restituição da forma própria” não tem nada de princípio inquestionável³⁷. Voltemos nossa atenção para a similaridade entre as passagens: o fato de que ambas mobilizam uma comparação com a pintura. Nelas, a pintura serve de modelo para estabelecer algo que é próprio da poesia. Mas, e se tomássemos a direção contrária, ou seja, se ao invés de apanhar a pintura como paradigma privilegiado da poesia, partíssemos da própria poesia para definir algo de similar presente na atividade pictórica? Um bom exemplo dessa inversão de perspectiva são as passagens de *Poet.*6, 1450^a23-28 e 1450^a38-^b2 que subvertem essa relação de prioridade da pintura sobre a poesia:

De mais, sem ação não poderia haver tragédia, enquanto que seria possível sem caracteres: de fato as tragédias da maioria dos modernos são desprovidas de caracteres, e em geral muitos dos poetas fazem assim; do mesmo modo, na pintura, é o caso de Zeuxis com relação a Polignoto. Polignoto é um pintor de caracteres, enquanto que a pintura de Zeuxis não dá nenhum lugar aos caracteres... Assim, o princípio e, se se pode dizer, a alma da tragédia é a intriga; os caracteres vêm em segundo lugar (com efeito, é um pouco como na pintura: se um pintor aplica ao acaso os mais belos materiais [figuras e cores], o resultado não teria o mesmo encanto que uma imagem desenhada em preto e branco).

Através de uma relação de analogia – indicada nessa passagem – entre pintura e poesia, poderíamos dizer que o desenho está para a ação, assim como as cores e as figuras, na pintura,

³⁷ Como desejam DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.268).

estão para os caracteres, na tragédia. Ou seja, o princípio estrutural da pintura, sua forma própria, não é o modelo natural, mas o desenho, a técnica pictórica com seus critérios próprios de correção. Por isso pintar ao acaso é uma falta própria da arte, e não de uma relação de fidelidade e precisão com a coisa natural; a pintura não nos faz reconhecer a causa formal que determina o que é propriamente a coisa, ela não é um processo de abstração da estrutura específica de seus “modelos” que teria como resultado a coincidência entre o conteúdo descritivo do desenho e o do modelo desenhado. E para retomar o exemplo de *Poet.4*, numa tragédia que não tivesse forma própria – cuja ação é o seu princípio de atualidade – nosso prazer se reduziria a ver caracteres bem executados destituídos de qualquer estrutura objetiva. Poderíamos ainda dizer que do mesmo modo que um pintor que misturasse uma porção de cores ao acaso produziria um “quadro abstrato”, sem, no seu sentido preciso, ter uma forma própria, uma tragédia sem ação, seria o mesmo que o retrato de qualidades morais e não mais uma ação trágica; pois é sempre com relação à qualidade propriamente trágica da ação que podemos designar os caracteres como igualmente trágicos.

Além disso, o problema é que em nenhuma dessas passagens podemos determinar com clareza o que Aristóteles assinala como “forma própria” [*idia morphe*] dos objetos imitados. Na linguagem aristotélica, *morphé* pode significar meramente a configuração exterior de uma coisa, sua aparência visível, e não seu *eidos*, sua estrutura constitutiva. A forma própria que é repugnante quando vista “ao vivo”, a “olho nu”, ou seja, sem a mediação da representação, é a forma exterior da putrefação de um cadáver, a aparência visível de uma cobra, de uma aranha, etc., e não seu princípio formal. Do mesmo modo, o que é agradável é a pintura em si mesma, sua configuração própria, e não o princípio de atualidade do modelo que ela teria como função abstrair.

Ora, por um desses lances surpreendentes, a *morphe* nos parece indicar justamente a configuração visível da coisa individual – mas que pertence em comunhão com certo conjunto de indivíduos de uma mesma espécie – e não seu princípio formal. Por isso podemos falar de uma configuração sempre no âmbito dos perceptíveis, como os aspectos exteriores de um cadáver, mas nunca enquanto esquema geral, como as figuras geométricas. E está bastante claro que a configuração visível da coisa não coincide com sua forma própria (*eidos*). Por isso a *morphe* pode se realizar em qualquer matéria, enquanto a forma é um princípio de atualidade da matéria, ou seja, ela é um princípio inerente de constituição da coisa. Assim, a forma própria (*eidos*) exige

sempre uma matéria apropriada. Entretanto, o que interessa na ordem da *morphe*, da configuração visível, é o reconhecimento e a denominação de algo: cadáver, homem, pintura. Em outras palavras, uma mesma configuração pode ser Sócrates (um homem real), pode ser o retrato de Sócrates (a pintura de um homem) ou o cadáver de Sócrates (um homem morto): todas essas configurações exteriores podem ser chamadas de homens ou de Sócrates. Mas a distinção principal entre estes três objetos diz respeito à função que cada um exerce. Assim, sendo diversas as funções, serão igualmente diferentes os conteúdos descritivos desses objetos, ou seja, suas definições serão distintas³⁸.

Contudo, o que serve de material de base para o poeta (objeto-modelo natural), coisa imitada que jamais é eliminada, apagada, evacuada mesmo do artefato produzido pela atividade poética, não deve ser compreendido nos termos do agente real dotado de uma disposição ética estável, caracterizado por ser o portador da medida e da norma do *phronimos*. Sem dúvida nenhuma, a atividade do poeta não cria sua intriga do nada, mas toma como seu material de base os eventos míticos, as propriedades que o caracterizam, os aspectos que dizem respeito ao valor ético dos personagens envolvidos nessas histórias. A análise dos dois níveis da *mimesis* só pode continuar a ser aceita, contudo, se entendermos por “material de base”, não um certo agente dotado de caráter ético, mas o conteúdo mítico; a matéria da tragédia é a lenda heróica, isto é, o dramaturgo não inventa os personagens e a intriga de suas peças, mas ele as recolhe do saber compartilhado dos gregos sobre o seu passado, ele toma como seus “modelos” estes homens que pertencem a um horizonte longínquo. Mas isto não é o mesmo que dizer que estes homens sejam considerados como exemplos de qualificação ética claramente definida, como estivessem em conformidade com princípios éticos estáveis. A tragédia é uma arte do confronto, da busca de uma condição ética, do brilho da *kháris*: poderíamos dizer ironicamente que ela é uma “*luta por reconhecimento*”. O nível de base da *mimesis* só pode ser admitido quando ele é considerado fazer parte do âmbito dos heróis lendários, a partir da descrição do conteúdo mítico que serve como substrato do *mythos*: Édipo, Ajáx, Antígona com aqueles episódios atribuídos pela lenda. E, se quisermos manter a “*passagem*” ou transformação como um dos indicadores do processo mimético, nós devemos entender, com essa descrição, a geração de um novo composto, a determinação desses materiais pela forma própria que designa o *mythos* trágico.

³⁸ Devemos, portanto, restringir o uso de “forma própria e dinâmica” ao princípio constitutivo próprio da tragédia, aquilo que Aristóteles chama sua “alma e princípio”, a ação enquanto *mythos*.

Dessa maneira, na *mimesis* não existe essa distinção de dois níveis tal como aquela que atribui um caráter transformador em termos de “*melhor, pior ou igual*” para a atividade do poeta segundo o caráter ético. Em outras palavras, não existem modelos estáticos, homens dotados de caráter que, quando introduzidos no âmbito cênico, se transformariam esteticamente. Nessa descrição, o agente ocupa uma posição estritamente passiva, é aquele que, apesar de possuir tal qualidade moral, sofre uma série de eventos que o fazem passar de uma condição a outra sem que sua intervenção possa influir de alguma maneira no decurso dos eventos. Se fosse assim, o que interditaria o poeta de imitar tal e qual este “*material de base dado, este homem dotado de caráter...preso em uma rede de eventos*”? Nada disso está implicado no conceito aristotélico de *mimesis*. Ao contrário, ela é um processo de disposição de fatos no qual o agente está incluído – e é em virtude dessa dinâmica de acontecimentos que o agente age dessa ou daquela maneira visando atingir ou manter-se digno de um prestígio, de uma nobreza ética e guerreira. Portanto, a “*qualidade ética*” é algo que o agente visa para a sua ação e não algo que ele já possui de antemão. Nem há, em consequência, um Édipo mítico dotado de tal caráter ético que sofra uma transformação no sentido de elevar sua condição do contingente para o geral, tornado-se assim exemplar.

Os seres reais, dotados de caráter ético, não entram como termos de comparação que determinariam o complemento do verbo *mimeisthai* como o objeto produzido em contraste com o objeto que é imitado. Aristóteles apenas afirma que são estas qualidades que fundam as diferenças de caráter, assim como elas servem, igualmente, para fundar as diferenças de gênero. Contudo, Aristóteles não declara que estas qualidades são imitadas, ou seja, que o objeto de imitação é o caráter estático dos personagens. Como é explicado de maneira clara por D.Ross (1987, p.290), “*o caráter, na medida em que está em oposição à intriga, é, propriamente falando, o caráter-enquanto-ele-é-inativo, e, conformemente aos seus princípios metafísicos, Aristóteles é obrigado a preferir a intriga, que é o-caráter-em-ação*”³⁹. Ora, a atividade mimética não toma,

³⁹ Conforme D.ROSS (1987, p.290): “*que a oposição entre enredo [mythos] e caráter é um exemplo da existente entre atualidade e potencialidade. O caráter quando oposto ao enredo é, precisamente, o caráter-na-medida-em-que-é-inativo, e, de acordo com os seus princípios metafísicos, Aristóteles é obrigado a dar preferência ao enredo, que é o caráter-em-ação. E é por certo verdade que a maior parte dos amadores de teatro preferem muito mais uma intriga interessante, mesmo quando os caracteres representam lugares-comuns, que uma análise engenhosa e profunda, onde os caracteres das personagens não fazem nada em particular*”. Será preciso reter estas duas noções de atualidade e potencialidade que nos ajudarão a reconhecer a diferença que entra em jogo a partir da definição da tragédia em *Poet.6.*; é importante ressaltar que por ora estamos tratando dos critérios de diferenciação de maneira isolada, buscando retirar ao máximo suas implicações. Mas é somente a partir da definição da tragédia que elas

como seu objeto, os caracteres sob o seu aspecto ético, mas somente enquanto eles estão envolvidos numa ação ordenada segundo certos princípios poéticos. Isto significa que nem as palavras, relativas ao estilo e ao pensamento, nem o caráter enquanto realidade estática, constituem o objeto fundamental da *mimesis*. A ação, isto é, o caráter sob o registro da atividade, no seu aspecto dinâmico, é que constitui este objeto. Esta característica propriamente dinâmica marca essencialmente o objeto da *mimesis*, de modo que ele não pode ser reduzido ao caráter ético do agente. O que não quer dizer que esta qualidade seja desconsiderada, não seja relevante para a composição, pois que ela funda a diferença entre as pessoas. Nós sentimos de imediato a diferença entre Antígona e Creonte em oposição ao guarda que vem relatar a desobediência ao decreto real. No modo específico da composição da intriga por Sófocles estas diferenças qualitativas entre os personagens são percebidas de imediato⁴⁰. As qualidades dos agentes são tomadas, no caso de Sófocles, não no seu aspecto estático, como um valor determinado que deva ser revelado por sua exposição descritiva.

Conforme a descrição de Dupont-Roc e Lallot, os agentes são assimilados, de início, aos sujeitos na realidade dotados de qualidades de ordem ética, tomadas sob seu aspecto inativo; mas o processo mimético manifesta a distância que os separa destes modelos onde se apóia a atividade de imitação. Os agentes poéticos são aqueles que agem no drama, que são apreendidos em seu movimento vivo e flutuante. A distância que os separa não é indicada pelo caráter fictício do drama, em virtude deles estarem em ação numa ficção engendrada pelo poeta⁴¹, mas porque eles estão submetidos à lógica da ação que se desenrola independentemente do caráter ético dos agentes. É na medida em que eles são imitados, não em função de ter esta ou aquela qualidade,

assumirão um estatuto funcional completamente distinto, permitindo uma melhor precisão do seus respectivos significados.

⁴⁰ Mas no caso de Eurípides as coisas se complicam. Na *Electra* só com muito esforço podemos distinguir entre Orestes e Electra e o trabalhador que os acolhe. O próprio Orestes reconhece isto ao ver a hospitalidade do pobre trabalhador para com estranhos: “Ah! Não há sinal seguro quanto à virtude de um homem. A natureza dos mortais nos induz à confusão... Já vi o filho de um homem ilustre tornar-se um nulo, e filhos de criaturas perversas revelarem nobres qualidades. Tenho visto a miséria na alma de um rico, e um belo espírito no corpo de um pobretão. Como havemos de discernir as coisas?”.

⁴¹ A. KOSMAN (1992, p.59) explora esta sugestão dada pelos autores franceses, o que a leva a afirmar que a *mimesis* designa a passagem da ação real para a sua atuação: “...that *mimesis* take two different but logically related objects... Perhaps we can become clearer about the relation between praxis and drama by considering a representative action. Here is one for example: a man is hiding behind a curtain in a room in which another man is speaking to a woman, and when the first man moves, the second, taking him for a much hated adversary, stabs him through the curtain. Imagine this action being enacted on stage as part of a drama; imagine, in other words, that it is an act and not simply an action”. Os dois objetos da *mimesis* são a ação (*praxis*) e o ato cênico (*dron-ton*), ou seja, a *mimesis* é um processo de “ficcionalização” da história, ou, então, um ato cênico que está sempre em referência (“dois objetos diferentes, mas logicamente relacionados”) com a ação prática, intimamente vinculada ao mundo moral.

mas em razão de estarem engajados numa ação de determinado tipo, é que marca a primeira distância do objeto-cópia com relação ao objeto-modelo. Aceitando e modificando esta distinção de dois níveis do processo da *mimesis*, o estatuto ambíguo do objeto poético passa a significar, não mais o fato de podermos identificar no seio da representação da ação um objeto externo e um objeto interno, ou, ainda menos, que ela tenha como modelo um caráter estático. Mas apenas que o artefato criado pelo poeta conserva uma certa vinculação com o seu contexto histórico e mítico, com o material no qual ele apóia sua criação.

Entretanto, ainda resta um último problema suscitado pela caracterização do objeto da imitação: como entender a restrição aportada por Aristóteles na expressão “*melhor, pior ou igual*”. De acordo com a lógica da ação, com a economia específica da composição da intriga, a “*qualidade ética do modelo real*”, no caso da tragédia o herói, pode ser acentuada em direção seja ao polo nobre, ou ao baixo, ou aproximá-lo dos homens tais quais eles são. Por ora é suficiente dizer que a produção mimética atribui uma função aos caracteres que se conforma necessariamente à lógica da ação, à sua estrutura própria, isto é, ao agenciamento sistemático dos fatos numa intriga. Por isso, os heróis em Eurípides, aparecem de um modo totalmente distinto de como eles se manifestam em Sófocles e Ésquilo. A função da arte mimética é submeter os agentes à lógica da ação, o que não exclui a imitação de homens tais como eles são, desde que isso seja estritamente necessário segundo os padrões poéticos. Pois que estes também não são apreendidos na sua imobilidade caracterial, mas somente enquanto participam e estão amarrados numa ação. Fazer a *mimesis* consistir numa passagem de agentes reais, dotados de caráter definidos e que servem de modelo (mas como, se segundo esta interpretação não existem modelos superiores, mas apenas o homem real como termo de comparação?), para o interior do drama, da trama dos eventos, tomados, nessa transformação, como agentes fictícios é complicar as coisas. A diferença entre os agentes não é o fato de que um é real e, portanto, dotado de caráter, e o outro fictício acrescido de uma qualificação melhor, pior ou igual com relação aos homens reais pelo processo da representação. Esta interpretação não dá conta de vários aspectos da atividade poética: se a *mimesis* consiste em tomar o agente segundo a qualidade que diferencia seu caráter e modificá-lo em superior ou inferior, resta o problema do “*homem igual*” que não requer transformação. Assim, geralmente, ou se faz uso de um subterfúgio compreendendo este critério como um caso cuja existência é meramente teórica, pois que ele não funda nenhum gênero literário específico, ou se dá uma explicação imprópria: o caráter constitutivo do processo

de representação é a abstração da forma própria e sua restituição na obra produzida. A forma própria da ação composta pelo poeta não é fruto de uma abstração. O intelecto não apanha a essência de coisa alguma para materializá-la num enredo teatral qualquer. A forma própria da ação surge do modo específico da ordenação dos fatos na intriga. A poesia não é alegoria, ela não supõe uma idéia determinada que sustente a composição da intriga. Não se trata de representar seres nobres sob o seu aspecto de nobreza, mas inseri-los numa ação onde estes valores são colocados à prova e em questão.

A arte não imita a estrutura da ação tal como ela está determinada na vida. A ação ética, nesse caso, estrutura-se em torno do agente. Por isso, a imitação de um modelo natural está proibida para a arte, pois ele é algo que é encontrado, que é naturalmente determinado, e não algo criado artisticamente. A atividade poética, e em particular a tragédia, tem um centro próprio e distintivo em torno do qual ela se estrutura. E porque a arte é *poiesis*, ela precisa adquirir um princípio constitutivo, um centro de enfoque que não é dependente nem se confunde com a estrutura dos objetos pertencentes à vida. O poeta é um produtor essencialmente porque ele faz a ação que tem a função de um princípio formal, análogo à alma do ser vivo. É essa recentralização funcional – ter um centro distinto e não dependente do centro da ação ética: o caráter enquanto disposição estável – que traça uma linha divisória fundamental entre arte e ética. A ação, assim, tem uma função própria conforme ela seja focalizada sob a perspectiva da vida prática ou sob a perspectiva dos padrões específicos da arte.

O conteúdo descritivo da ação ética depende do estatuto funcional, do princípio e centro distintivo que a estrutura. A unidade da ação ética repousa sobre a alma humana racional que opera como função própria da vida prática. De modo similar, mas inverso, o que funciona como centro distintivo da tragédia é a ação que confere unidade trágica a todos os aspectos que a constituem: caracteres, pensamentos, expressão, etc. Assim, seu conteúdo descritivo próprio é correlato da função que a ação desempenha enquanto seu princípio formal. Dessa maneira, o seu conteúdo pode ser descrito em termos estruturais e em termos qualitativos. A estrutura da ação é correlata da unidade da ação, enquanto sua qualidade especificamente trágica depende do conteúdo emocional que é inscrito no próprio sistema de fatos – ações piedosas e terríveis, reversão paradoxal, etc. Portanto, a ação tomada sob seu aspecto estrutural e qualitativo funciona como o princípio formal, como a estrutura própria e dinâmica que dispõe intrinsecamente todos os demais elementos em um todo acabado. É a ação, e nada mais, que pode receber o título de

forma própria da tragédia.

A definição da tragédia destaca a ação como o objeto da imitação que funciona como seu princípio de atualidade. O conteúdo descritivo é retirado do papel funcional conferido à ação. Desse modo, o objeto da representação adquire uma forma própria que é correlata de seu conteúdo especificamente trágico, e não de certos modelos naturais: em que um caráter nobre, por si só, seria especificamente trágico? Qual seria a utilidade da *mimesis* em meramente descobrir a forma própria deste modelo objetivo se ele não serve para descrever o conteúdo específico da tragédia – conteúdo este que está essencialmente vinculado à forma da ação em termos estruturais e qualitativos? A forma própria, para concluir, designa os constituintes internos, as características essenciais que pertencem à disposição dos fatos no seu aspecto estrutural – uma ação nobre, que forma um todo e tem certa extensão – e qualitativo – ações piedosas e terríveis inscritas no seio de alianças simultaneamente familiares e políticas, combinação de reversão e reconhecimento, choque de surpresa que abala as distinções habituais entre amigos e inimigos, e as verdades estabelecidas sobre as relações entre as pessoas. Ou seja, quando o poeta agencia as ações em um sistema, estas ações já possuem um conteúdo especificamente trágico.

3.2.3. SOBRE OS MODOS DA *MIMESIS*

Após ter discutido os meios e os objetos, Aristóteles passa para a análise dos modos da imitação. Em *Poet.3* ele escreve o seguinte:

Há uma terceira diferença entre estas artes: o modo segundo o qual se pode representar cada objeto. Com efeito, é possível representar os mesmos objetos e pelos mesmos meios, tanto como narrador – que se torna outra coisa (é assim que Homero compõe) ou que se permaneça o mesmo sem se transformar –, ou ainda todos podem, enquanto eles agem efetivamente, ser os autores da representação. (Poet.3, 1448^a19-23)

Os modos da imitação parecem ser exclusivos da poesia. Ele não é inerente aos seus meios materiais ou objetos, de maneira que um mesmo objeto pode ser tratado de diferentes modos. Dois modos de imitação são introduzidos aqui. Elas são divididas em narrativas e dramáticas. Isto tem como resultado fornecer uma distinção adicional entre o épico e o cômico e trágico. O primeiro modo é utilizado quando o poeta fala em nome próprio, ou seja, sem utilizar-se de

personagens que falam de maneira direta. O segundo modo é o dramático. O poeta não fala em nome próprio, a partir de um discurso indireto, mas faz uso de um personagem poético que fala no seu lugar.

Aqui uma distinção importante é estabelecida: o objeto da *mimesis* são os homens enredados em uma ação conforme designados como nobres ou vulgares. A distinção entre ato dramático ou narrativo não constitui um objeto diferente com relação à ação (*praxis*). A ação mimética é sempre o processo final da atividade poética, ela é caracterizada pela disposição dos fatos que é auto-referente e auto-significativa. Ao contrário, a distinção dos modos diz respeito ao caráter narrativo da ação – em que o narrador é o próprio poeta que delega o estatuto enunciativo alternadamente a diferentes personagens – ou então dramático, quando os agentes efetivamente realizam a ação sem a intermediação de um narrador-poeta. Os personagens estão em cena, agindo efetivamente no palco e efetuando a ação entendida como *mythos*. No drama, os personagens desdobram a ação sem referência à palavra de um poeta que instaura o lugar da fala e descreve as condições do enunciado.

4 AÇÃO E CARÁTER NA TRAGÉDIA

O objetivo desse capítulo é precisar o que Aristóteles entende por *mimesis* a partir da análise das propriedades que estruturam a intriga (*mythos*). Aqui, esperamos que definitivamente, se mostrará de que maneira Aristóteles se desvincula da determinação pejorativa, negativa e parasitária da imitação tal como considerada por Platão. A segunda parte tratará da relação entre ação e caráter tal como é descrita em *Poet.*13, precisando, assim, de que modo as emoções de piedade e temor estão integradas à estrutura causal da ação.

4.1 A DEFINIÇÃO DA TRAGÉDIA

A partir do capítulo 6 Aristóteles mostra de que modo a tessitura da intriga está intimamente ligada à atividade mimética¹. Os elementos da definição da tragédia são retomados quase que completamente das divisões dos três primeiros capítulos. Disso resulta uma correlação entre os elementos da definição e as partes reais da tragédia. As partes da tragédia são objeto de uma dedução completa. A demonstração é feita a partir de dois movimentos paralelos: o primeiro que parte da evidência sensível, ou seja, daquilo que se vê sobre a cena, e, um segundo, mais abstrato, a ação mesma representada pelos personagens. A *mimesis* da ação, isto é, a intriga, só é mencionada após a dedução de suas causas naturais. O ponto de vista de Aristóteles é inteiramente novo, tanto com relação ao objeto que ele atribui à *mimesis* trágica quanto pela exigência da investigação das causas, que a definição platônica deixava na sombra, atribuindo o sucesso ou fracasso ao puro acaso. Dessa maneira, Aristóteles formula a definição da tragédia em *Poet.*6:

A tragédia é [*esti*], então, a representação [*mimesis*] de uma ação nobre, completa e de certa extensão, por meio de uma linguagem ornamentada, utilizada separadamente segundo as partes da obra; a representação efetua-se pelos personagens do drama e não por recorrer à narração, e, em representando, realiza a clarificação [*katharsis*] de incidentes piedosos e terríveis. (1449^b24-28)

¹ A *Poética* de Aristóteles trata especialmente da tragédia – como a espécie “literária” mais densa e complexa – enquanto encenação ou “ato de enredar”. Como escreve P.RICOEUR (1994, p.57-58): “Não é indiferente abordar o par *mimese-mythos* pelo termo que ao mesmo tempo lança e situa toda a análise: o adjetivo ‘poético’ (com o substantivo subentendido: ‘arte’). Por si só, põe a marca da produção, da construção, do dinamismo em todas as análises: e primeiro sobre os dois termos *mythos* e *mimese*, que devem ser considerados operações e não estruturas”. O autor acentua que todos os conceitos presentes na análise aristotélica, aqueles de *mythos*, *mimesis* e *syntaxis* são marcados por um traço fundamentalmente operatório e dinâmico.

A definição da tragédia instaura, dessa maneira, duas diferenças de ordens distintas. A primeira diferença é o estabelecimento de uma dupla descrição do *mythos*: ele é, por um lado, definido sob seu aspecto formal e estrutural – “*representação de uma ação nobre, completa e de certa extensão*”, em que as propriedades do todo, da unidade, da medida assumem uma função preponderante – e, por outro, é considerado sob seu aspecto emocional e qualitativo – “*clarificação de incidentes piedosos e terríveis*”, em que as características das emoções de piedade e temor, dos choques de surpresa, das reviravoltas, dos homens ilustres, das relações de *phillia*, são ações integradas ao todo da ação. A segunda diferença não é mais da ordem do *mythos*, mas do estabelecimento de dois níveis no interior dos elementos ou partes componentes da tragédia; essa distinção fundamental corresponde aos conceitos de forma e matéria, ato e potência, alma e corpo. Nesse sentido, Aristóteles instaura um nível primário e subordinante e um nível secundário e subordinado. No primeiro nível Aristóteles situa o *mythos* como causa formal e final da tragédia, o lugar em que repousa a natureza específica da tragédia; assim, é somente com relação à ação, enquanto agenciamento dos fatos em sistema, que as demais partes podem receber a qualificação do trágico: heróis trágicos, emoções trágicas, discursos trágicos, estilo trágico. Portanto, a definição da tragédia é dada nos mesmos termos das definições que envolvem as substâncias sensíveis².

No entanto, poderíamos gerar dúvidas quanto à validade de importar conceitos do âmbito propriamente físico e metafísico para a descrição do objeto poético. Entretanto, como pretendemos ter estabelecido no capítulo 3, a técnica imita a constituição imanente de forma e matéria dos compostos sensíveis. Um argumento suplementar poderia ser extraído da análise de *Poet.4*.

² Encontramos uma passagem curiosa em C.W.VELOSOSO (2002 p.71): “*Antes de tudo, é preciso atenuar a solenidade do momento. Temos aí realmente uma definição da essência? Não creio. Se considerarmos Metaph. Z 17 como o ‘texto canônico’ para o assunto, define a essência aquilo que, segundo um esquema ternário, é causa de y ser z, onde y é a matéria e z, o composto. Por exemplo, a alma é causa de estas carnes e ossos aqui serem um homem. No caso da tragédia, causa de algo ser uma tragédia é sua capacidade de suscitar o prazer apropriado, a saber, o que provém de medo e piedade por meio de imitação (Poet. 14, 1453b 1-14). Por conseguinte, a de Poet. 6 é mais uma descrição*”. Ele conclui dizendo que não estamos diante de uma verdadeira definição, mas apenas de uma “*imitação de definição*”. É difícil precisar o sentido dessa expressão; mas mais difícil é aceitar a afirmação que compreende a tragédia como este espetáculo ou drama que é “*capaz de suscitar o prazer adequado*”(ibid.). A tragédia não é, em nenhum momento, definida com relação ao efeito suscitado no público, mas é somente enquanto ela atinge sua natureza própria que a tragédia pode suscitar, de modo concomitante, um tal efeito sobre outrem. Além disso, Aristóteles explicita que a causa desses caracteres, ações e pensamentos serem uma tragédia é o *mythos* enquanto disposição dos fatos em um todo acabado.

Uma clara indicação de que Aristóteles compreende a tragédia nos termos das categorias do ser – ou seja, que a definição formal da tragédia é dada em termos das distinções entre forma e matéria, ato e potência, e das quatro causas –, é dada pelos cap.4 e 5 da *Poética* que esboçam o desenvolvimento histórico subordinado à fixação do ser próprio da tragédia. O vir a ser da poesia encontra seu fundamento na natureza do homem e tem como causa eficiente dos sucessivos estágios do seu desenvolvimento a natureza e os dons especiais dos poetas (1448^b20-^a9); estas são as causas eficientes da geração da poesia que operam segundo as exigências da causa final comandada pela natureza própria da tragédia, de acordo com seu próprio ser essencial. O vir a ser da tragédia, nesses termos, repousa sobre os limites definidos pelo próprio ser da tragédia. A causa final é sempre superior às causas eficientes, pois ela guia e dirige o processo do desenvolvimento em direção daquilo que a tragédia é, de modo que sua geração deve ser compreendida nos termos do seu ser essencial. É por isso que quando a tragédia encontra seu fim próprio e inerente, ela deixa de sofrer mudanças: *“porque a tragédia desabrochou [épanouit] pouco a pouco, os autores desdobrando tudo isto que a trazia à luz do dia; enfim, após múltiplas transformações, ela se fixa na medida em que ela atinge sua plena natureza”*(1449^a13-15). A metáfora biológica do desabrochar não deixa dúvida de que o processo de geração da tragédia é semelhante ao dos seres vivos. A tragédia vai desabrochando progressivamente como uma flor, sendo a água, os nutrientes do solo, a luz do sol, apenas fatores marginais nesse florescimento. De maneira similar, Aristóteles focaliza a causalidade final da tragédia, minimizando a importância da atividade humana, das composições de Homero e dos outros poetas, consideradas causas eficientes e marginais para o seu pleno desenvolvimento. O que importa nessa passagem é a fixação, o modo como o ser próprio da tragédia se torna estável de maneira a interromper o seu posterior desenvolvimento³. Uma vez alcançada sua natureza própria, a tragédia não sofre mais modificações (é como o desabrochar da flor fixado em seu momento eterno ou, em termos aristotélicos, a atualização do composto ou a separação da forma pela definição): toda mudança após a tragédia ter atingido sua natureza própria violaria sua integridade essencial, tendo como consequência a produção de dramas decadentes, obras que não poderiam ser tomadas como

³ Conforme *Met.*VII, 9, 1034^a30-^b3: *“Por conseguinte, como nos silogismos, a substância é o ponto de partida de tudo. Todo silogismo parte, com efeito, ‘do que uma coisa é’; e... é esse também o início dos processo de produção. Com os produtos da natureza sucede o mesmo com os da arte. A semente produz de modo semelhante ao do artista, pois possui a forma em potência, e aquilo de onde provém a semente tem em certo sentido o mesmo nome que a coisa produzida – apenas em certo sentido, pois não se pode esperar que pais e filhos tenham exatamente o mesmo nome, como ao ser gerado um ser humano de um ser humano”*.

indivíduos excelentes de sua espécie. Enquanto artefato, ou seja, produto da atividade humana, a tragédia não é uma coisa natural; portanto, ela não possui um princípio interno de movimento. Contudo, o ser próprio da tragédia existe naturalmente: o que as atividades dos poetas fazem é desdobrar, é levar a tragédia até seu fim, até o ponto em que ela atinge sua natureza própria. Assim, as propriedades que a tragédia possui são devidas à sua própria natureza. E para Aristóteles, somente aquilo que tem uma natureza pode ser considerado uma substância. Na *Física* os termos de natureza e substância parecem ser intercambiáveis. Por isso, o melhor candidato para assumir a posição de substância ou natureza de uma coisa é a forma, pois ela é o seu princípio de atualidade, aquilo que permite dizer o que a coisa é em si mesma. A causa final repousa no produto de todo fazer humano, assim como da geração de toda substância sensível, e coincide, geralmente, com a sua própria causa formal⁴.

A categoria da substância surge em *Poet.*6 quando Aristóteles procura dar uma definição formal da tragédia (*horon tes ousias*; cf. nota 2 da tradução francesa). Tudo leva a crer que o termo *ousia* aqui carrega o sentido categorial do ser⁵: a referência ao que foi dito sobre o gênero e suas três diferenças que servem como parâmetros para a definição, o insistente contraste entre o que tragédia é em si mesma e aquilo que ela é em relação com o poeta e o público; também a distinção recorrente entre aquilo que pertence essencialmente à tragédia e aquilo cuja atribuição é accidental, recorta claramente a distinção categorial entre essência e acidente (entre propriedades essenciais e propriedades accidentais de uma coisa). Aristóteles está fornecendo a determinação da “forma própria”, que inclui suas condições materiais na medida em que ela está em uma relação de analogia com as substâncias sensíveis, e isso ao tornar nítido o contraste entre o que a tragédia é em si mesma e aquilo que ela é em relação ao público. Nesse sentido, a tragédia em si mesma possui um estatuto de prioridade objetiva com relação aos seus aspectos subjetivos, o que permite

⁴ Conforme S.HALLIWELL (1998, p.49): “...the history of tragedy has to be comprehended ultimately in terms not of contingent human choices and tradition, but of natural teleology mediated through, or channeled into, acts of human discovery of what was there to be found. Aristotle’s point need not be strictly deterministic,... but he does clearly affirm that once its development became cultural possibility... the end result was a **naturally fixed goal**”. Cf. Também V.GOLDSCHMIDT (1982, p.218).

⁵ Cf. V.GOLDSCHMIDT (1982, p.415): “L’autonomie de l’action ne se impose pas seulement à l’égard des personnages : elle se impose au poète même... C’est l’action (et non pas les personnages, ni un héros unique) qui donne à la tragédie son unité ; la action, tout au long du traité, est considérée comme une **substance** : c’est au terme de que la tragédie a atteint sa « nature propre » (1149a15). Mais c’est une substance sui generis ; l’art du poète ne consiste pas à la fabriquer à la manière d’un artefact, mas à en faire voir la configuration naturelle. Son estaut ontologique, dans le cadre de l’aristotélisme, est difficile à saisir”.

Aristóteles falar da tragédia nos mesmos termos da fórmula definitiva das substâncias sensíveis tal como explicitado em *Met.*VII, 10.

Isso, por si só, é suficiente para mostrar que aqui não se trata de uma definição meramente nominal, mas uma definição substancial, ou seja, uma definição da essência de um composto, daquilo que faz algo ser uma substância e não um seu acidente. A definição não faz referência a outra substância – ou seja, ela não é a imposição de uma estrutura alheia à uma matéria preexistente e por si mesma –, de maneira que ela possa ser introduzida nas categorias secundárias da qualidade, da quantidade, da relação, etc., mas ela faz apelo aquilo que foi anteriormente estabelecido, pois sua definição decorre das três diferenças que configuram o gênero mimético: os meios materiais, os objetos e os modos. O gênero e suas diferenças explicitadas no início da *Poética*, e que servem de parâmetros para a definição da tragédia, não deixam nenhuma brecha que permita transpô-la para categorias diferentes: “*A epopéia e a poesia trágica, assim como a comédia, a arte do ditirambo, e, na maior parte, aquela da flauta e da cítara, todas têm em comum o fato de serem representações*” (*Poet.*1, 1447^a13-15). Além disso, a constituição intrínseca de matéria e forma não deixa dúvida de que a descrição de ambos os princípios são incluídos na definição⁶.

No parágrafo que abre a *Poética*, Aristóteles é enfático ao afirmar que ele tratará a “*arte poética em si mesmo e de suas espécies*”(1447^a8) a partir dos seus primeiros princípios. Ora, os primeiros princípios nada mais são do que as três diferenças identificadas por Aristóteles: “*Mas*

⁶ É tese aristotélica, como vimos a partir da relação entre natureza e técnica, que a definição de uma substância – e todas as evidências apontam para a compreensão da tragédia como uma substância por parte de Aristóteles – comporta a menção a certos elementos materiais, ou seja, àqueles que condicionam do ponto de vista material a realização da função própria do objeto. Contudo, nas definições, assim como nos próprios compostos sensíveis, o foco nunca é posto principalmente sobre a matéria, mas a sua subjugação às exigências da forma, que dela se distingue na medida em que desempenha o papel de identidade, de conferir as propriedades essenciais do objeto, o que é posto em evidência na sua própria definição. Assim, por mais que os elementos materiais tenham presença garantida nas definições, elas procuram sublinhar, fundamentalmente, o papel especial que a forma cumpre no agenciamento destes constituintes materiais em função do estabelecimento da identidade própria, da natureza específica do objeto. A implicação disso é evidente: os elementos materiais – condições necessárias sem as quais o objeto não consegue desempenhar suas funções – adquirem sua identidade, sua natureza própria, em virtude da forma na medida em que ela é concebida sob o aspecto funcional que estes elementos constituintes devem necessariamente cumprir. Em outras palavras, a forma destaca-se sobre a matéria enquanto ela é o princípio de identidade que garante a objetividade e a necessidade do objeto. Portanto, é a causa formal, que geralmente se identifica com a causa final, que explica as propriedades essenciais do objeto – assim como no caso da tragédia forma e fim são intercambiáveis, ou seja, o fim da tragédia não é suscitar emoções em alguém ou, então, purgá-las, purificá-las ou esclarecê-las, mas é esclarecer a estrutura causal (e surpreendente) dos eventos nos quais as emoções estão objetivamente inscritas; pois, caso não fosse assim, a causa final entraria em choque com a causa formal: como a ação pode ser o “princípio e a alma” da tragédia (isto é, a intriga enquanto agenciamento dos fatos em sistema) e ao mesmo tempo ter como fim – a forma concebida em termos de função que estrutura a matéria e fornece sua identidade, sua natureza própria – algo de extrínseco e contingente?

há entre elas [as espécies] diferenças de três tipos: ou representam por meios [técnicos] diferentes, ou representam objetos diferentes, ou representam diferentemente, isto é, segundo os modos que não são os mesmos”(1447^a16-18). Aqui ele nos fornece uma lista completa dos três tipos de diferenças às quais nenhuma outra pode ser acrescentada⁷. Isso é confirmado pela passagem de *Poet.*6 1450^a7-12 que inclui as seis partes constitutivas da tragédia sob o registro dos três critérios de diferenciação, sem recorrer a nenhum outro critério que já não esteja presente nos três primeiros capítulos da *Poética*. As seis partes explicitadas pela definição da tragédia constituem o seu conteúdo descritivo fornecido pelos três critérios de diferenciação. Eles constituem o que a tragédia é: intriga (*mythos*), caracteres (*ethe*), pensamento (*dianoia*), expressão (*lexis*), poesia lírica ou canto coral (*melopoiia*), espetáculo (*opsis*). Os três primeiros estão incluídos nos critérios dos objetos da *mimesis*; por outro lado, expressão e canto coral correspondem aos meios técnicos, enquanto o espetáculo responde pelo critério do modo da

⁷ Alguns intérpretes incluem o “prazer próprio” da *mimesis* como uma quarta diferença que possibilitaria explicar a inclusão da *katharsis* na definição da tragédia; contudo, essas análises negligenciam o que textualmente é dito em *Poet.*3: “eis o que é suficiente dizer sobre o número e a natureza dos critérios de diferenciação que se aplicam à representação (*mimesis*)”(1448^b2-3); cf. O.B.HARDISON (1968, p.114-115): “This leaves us with only the catharsis clause... The clause refers to the function of tragedy – what tragedy is supposed to do... The most important hint that Aristotle gives regarding how the clause should be interpreted is his statement that his definition of tragedy is based on ‘...what we have already said’. If we take this statement seriously, we must begin our analysis with comments found in Chapters I-V... When we recognize that catharsis clause... is a brief definition of the function of tragedy, the problem begins to resolve itself. Aristotle has not discussed the function of tragedy previously, but he has discussed the function of imitative art in general. At the beginning of Chapter IV, he asserts that imitative art produces pleasure”; também V.GOLDSCHMIDT (1982, p.210) que considera *Poet.*4 como adicionando às três diferenças, uma quarta, a título de causa final, relativa ao prazer que a imitação provoca: “Cette lecture est plausible; elle s’impose même du simple fait que le ‘plaisir propre’ est appelé plus loin la ‘fin’ (telos) de la tragédie (1462 b 14). De plus, elle présente l’avantage d’intégrer le chapitre 4 dans l’ensemble du mouvement du texte...”. Mas esquece-se, em primeiro lugar, que os cap.4 e 5 visam explicitar as causas naturais da arte e estão integradas no plano metodológico do texto com vistas a explicitar o desenvolvimentos histórico das espécies poéticas. Além disso, Aristóteles deixa claro em *Poet.*6 que a causa final da tragédia não é o prazer próprio que ela suscita no público, mas o agenciamento dos fatos em um todo acabado, dado que a ação é a alma e o princípio da tragédia; e, como é comum em Aristóteles, a causa final coincide com a causa formal: a tragédia só produz o prazer próprio na medida em que os fatos piedosos e terríveis são agenciados em uma determinada estrutura que corresponde à natureza mesma da tragédia; *Poet.*4 não trata do prazer próprio da tragédia vinculado ao reconhecimento, mas esboça o desenvolvimento histórico de acordo com o ser próprio e estável indicado pelo delineamento completo do número e da natureza dos critérios de diferenciação. Além disso, o prazer que experimentamos com as imitações é apenas descrito como uma das causas eficientes – e não como uma causa final –, como um dos indícios visíveis que permitem por em jogo o desdobramento da natureza própria da tragédia até que, ao alcançar seu ser próprio, ela pare de sofrer transformações. E a natureza da tragédia é delimitada pela natureza genérica diferenciada em espécies específicas pelos critérios de diferenciação enumerados nos três primeiros capítulos: o prazer não diz respeito à natureza da tragédia – visto que é a essência da tragédia que age como causa final –, mas ele é um efeito concomitante e objetivo produzido no espectador após ela ter atingido sua natureza própria. Além disso, Aristóteles exclui o prazer do público como critério próprio para estabelecer o êxito e a perfeição de uma tragédia: inversamente, alguém pode não sentir prazer algum diante de uma tragédia bem realizada e nem por isso ela deixará de estar de acordo com os seus princípios essenciais. É a natureza formal da tragédia que, atuando como causa final, condiciona seu desenvolvimento. Assim, a definição é formulada nos termos dos três critérios de diferenciação no interior do gênero mimético; não há nenhum apelo à nada que seja estranho à natureza própria da tragédia.

imitação. Toda tragédia é constituída por estas seis partes, mas o que confere unidade a essas partes “dispersas” é a forma substancial da tragédia explicitada em sua definição.

A diferença nas traduções dessa definição da tragédia repousa principalmente sobre o enfoque que é dispensado à *katharsis* e na sua inclusão no interior da estrutura própria da tragédia ou sua atribuição àquilo que é experienciado subjetivamente pelos espectadores. A referência da *katharsis* pode ser intrínseca ou extrínseca: no primeiro caso, o caráter intrínseco da *katharsis* confere à tragédia o estatuto de substância, enquanto no segundo caso a tragédia é caracterizada como um acidente de outra substância. O termo grego *perainousa* indica a realização da natureza própria de algo, no caso, a tragédia. A *katharsis* está vinculada à ação e não às emoções, como geralmente se compreende a passagem. Trata-se da depuração ou clarificação dos eventos piedosos e terríveis que são agenciados em uma ação completa e unificada. Com a noção de *katharsis* Aristóteles visa designar o procedimento de depuração dos fatos mediante os procedimentos lógicos de encadeamento dos fatos em um sistema, visto que, para o estagirita, a ação poética é a imitação do mundo em escala reduzida e inteligível: uma certa ação que corresponde a determinados critérios estruturais e qualitativos. A *katharsis* nada mais é do que a realização e o acabamento estrutural e qualitativo da unidade e totalidade da ação que resulta na depuração e clarificação da forma dinâmica na qual as emoções estão incorporadas. O que é introduzido como sendo o fim da tragédia não é a purificação ou purgação das paixões, mas a clarificação dos incidentes piedosos e terríveis que compreendem a intriga (*mythos*), pois é a realização estrutural da ação a finalidade da tragédia e não a purificação das emoções do espectador. A *katharsis* está compreendida na ação, ela relaciona-se intimamente com a intriga, pois é a sua realização que é o objetivo próprio da *mimesis* trágica. A definição da tragédia caracteriza a ação, do ponto de vista estrutural ou formal, como uma ação nobre, completa e tendo certa extensão; por outro lado, do ponto de vista qualitativo, ela acrescenta o fim como sendo aquilo que confere uma completa e acabada *katharsis*. Em outras palavras, a *mimesis* poética produz uma tragédia apenas enquanto a ação satisfaz estas duas características: quando ela é séria, completa e com uma certa medida, mas igualmente quando ela realiza a depuração da forma dinâmica que sustenta uma tal espécie de emoções. A *katharsis* designa aquilo que a tragédia deve realizar para atingir sua própria essência. Se a tragédia deve realizar sua própria substância, entendida aqui no sentido daquilo que confere a sua identidade, sua própria natureza, então sua finalidade inerente só pode ser a realização da *katharsis* da ação, isto é, a elucidação

inteligível da estrutura causal e surpreendente da intriga: a elucidação da estrutura da intriga por meio de uma depuração dos fatos que a integram. A *katharsis*, portanto, é a clarificação da forma dinâmica da ação, o entrelaçamento dos fatos inscritos em uma relação “anormal” de *phillia*.

Aristóteles elucida o significado da “ação” (*praxeos*), usado por ele na definição da tragédia, como intriga (*mythos*): “*e é a intriga (mythos) que é a imitação da ação, sendo que por intriga (mythos) eu designo a ação como sistema de fatos*”(1450^a3-5). A *mimesis* (imitação, representação ou simulação) da ação é o *mythos* (intriga) que, de maneira correlata, é a própria estrutura da ação ou a ação estruturada segundo certos critérios próprios. O termo *mythos* aqui adquire um sentido técnico de disposição ou estrutura que especifica o sentido do termo que é identificado pela definição como uma das seis partes constitutivas da tragédia⁸. Desse modo, o sentido da *katharsis* é explicitado pelas condições necessárias que a ação trágica deve satisfazer conforme a definição formal: a sequência causal dos eventos que configura a estrutura da ação complexa deve ser racionalmente compreensível, pois os fatos são dispostos segundo os critérios da necessidade e da verossimilhança; disso resulta a exclusão de uma possível intrusão de elementos estranhos que possam obscurecer essa disposição dos fatos: toda interdição ao irracional (*alogon*), ao que começa ou termina por acaso, ao fortuito (*etyche*), à composição que visa adular as fraquezas da audiência ou a vaidade dos atores, à presença do *deus ex machina*, e mesmo às preferências subjetivas dos poetas. Além disso, a ação deve possuir um conteúdo emocional objetivo e próprio que caracteriza a disposição dos fatos: aquelas emoções que nascem preferencialmente das reviravoltas surpreendentes, das relações simultaneamente objetivas e subjetivas entre familiares. A objetividade da ação trágica indica que ele caracteriza a ação e não

⁸ Conforme P.RICOEUR (1994, p.58): “Quando Aristóteles, substituindo o definido pelo definidor, diz que o *mythos* é ‘a disposição dos fatos em sistema’ (è tôn pragmatôn sustasis), é preciso entender por sustasis... não o sistema..., mas a disposição (se se quiser, em sistema) dos fatos, com a finalidade de marcar o caráter operatório de todos os conceitos da Poética. Por isso... o *mythos* é colocado como complemento de um verbo que quer dizer compor. A Poética é, assim, identificada... à arte de ‘compor intrigas’. A mesma marca deve ser conservada na tradução de *mimesis*: quer se diga imitação, quer representação..., o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou representar. É preciso, pois, entender imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas”; sobre o estatuto técnico e original da noção de *mythos*, em que a ação (*praxis*) passa a ser sinônimo da natureza estrutural da intriga [*plot-structure*], conforme S.HALLIWELL (1998, p. 141 e 144); igualmente conforme S.HALLIWELL (1998, p.97-108), sobre a íntima conexão entre unidade e intriga; a exigência da unidade teria duas consequências: a primeira seria a exclusão do acaso e do irracional na ação humana, e a segunda estaria relacionado à dimensão cognitiva e inteligível da estrutura da ação. Diríamos que estes dois aspectos, em que a exigência da unidade é imposta à intriga, caracterizam fundamentalmente a própria *katharsis* – com uma pequena correção da primeira consequência: a unidade exclui todo irracional em vista de instaurar a dimensão de impessoalidade que caracteriza essencialmente a ação trágica compreendida como um todo acabado.

a alma do espectador ao referir-se à *katharsis* – aqui toda uma distância intransponível separa Aristóteles de Platão⁹.

A realização do fim da tragédia não consiste na exclusão das emoções, o que teria como resultado negar o conteúdo emotivo da ação, mas em torná-las causalmente compreensíveis: nesse sentido, piedade e temor são emoções que guiam nossa compreensão da estrutura complexa da ação, e não emoções tomadas em si, isoladas dos fatos enquanto emoções do espectador que apreende e trabalha sua estrutura racional¹⁰. O que há é uma correlação entre a estrutura causal da ação e o conteúdo emocional explicitado pela definição. Estas duas características – fatos agenciados em uma sequência causal inteligível e que possuem um conteúdo emocional objetivo e paradoxal – não são listadas como partes constitutivas da tragédia, pois estas dependem dos critérios de diferenciação. Disso resulta que ambos devem estar relacionados com a ação (*mythos*), caindo, assim, no âmbito das três diferenças que permitem a formulação da definição da poesia trágica. E sendo que a ação é determinada como intriga, no sentido de disposição dos fatos, o conteúdo qualitativo das emoções deve ser intrínseco a essa estrutura, como mostra a passagem 1452^a1-4 de *Poet.*9: não basta que a ação seja completa para que a imitação tenha realizado o seu fim imanente, mas é também necessário que as ações dispostas em um todo acabado sejam carregadas de terror e piedade, sejam invadidas por um conteúdo emocional que surge prioritariamente através de acontecimentos paradoxais, incidentes que ocorrem contra o que é habitualmente esperado, mas que mesmo assim, estão incorporados na própria estrutura

⁹ *Pathemata* denota eventos ou incidentes; no contexto da definição da tragédia a palavra refere-se à qualidade própria dos eventos correlatos da poesia trágica. Os fatos, enquanto elementos constituintes da intriga trágica, estão emocionalmente carregados. Por isso, a tragédia é imitação de eventos, fatos ou incidentes piedosos e terríveis, que são entrelaçados em um todo ordenado. A definição da tragédia está descrevendo os fatos estruturais da ação, o que leva Aristóteles a afirmar que acontecimentos terríveis e piedosos são efetivamente melhor produzidos quando ocorrem de maneira inesperada, mas logicamente possível. Para que as ações que o poeta compõe sejam carregadas por essas emoções, o impacto sobre os agentes precisa ser doloroso e destrutivo, envolvendo uma mudança da fortuna radical e paradoxal. Por isso, a tragédia deve esclarecer de que maneira ações terríveis e piedosas podem causar tais catástrofes. O que implica que o conteúdo emocional objetivo está incorporado em uma disposição dos fatos cuja inteligibilidade repousa sobre os laços lógicos que entrelaçam os eventos; e o que acontece de imprevisível, no interior de alianças simultaneamente familiares e políticas, está intimamente vinculado com essa estrutura causal que designa a intriga. Contudo, porque essa estrutura causal precede os agentes, a ação pessoal deles diz respeito apenas aos fatos particulares, mas não ao entrelaçamento global da ação: o *mythos* tem uma “agência impessoal”, a estrutura objetiva que correspondente aos fatos que estão entrelaçados nesta ação englobante. Trata-se de uma “agência impessoal” porque a estrutura inteligível não se refere nem ao caráter, nem aos deuses, nem à sorte: somente é algo que está ali e desafia a racionalidade da própria estrutura da ação.

¹⁰ Por isso não nos alinhamos às conclusões de M.ZINGANO (1997, p.49), sobre o estatuto das emoções na tragédia e o papel que a *katharsis* ocupa em relação a elas: “*Não se trata assim de criar na alma uma afecção particular..., mas sim de, através de duas emoções privilegiadas, suscitar sua clarificação... [A] tragédia não produz uma afecção especial na alma através do medo e da piedade (que seria o comprazimento na dor), mas provoca um esclarecimento... destas mesmas emoções*”.

causal¹¹. A ação, uma das seis partes constitutivas da tragédia conforme sua definição, apenas é corretamente representada ou simulada se ela realiza a clarificação de sua disposição dos fatos em sistema, de sua forma dinâmica, na medida em que estes fatos incorporam, carregam emoções de piedade e temor. Nesse sentido, piedade e temor são incorporados no sistema dos fatos de modo a adquirir um estatuto objetivo e inteligível.

A definição da tragédia acaba por imprimir uma dupla caracterização sobre a ação trágica: o *mythos* é elaborado formal e estruturalmente e, igualmente, como tendo certa natureza qualitativa. Enquanto o caráter estrutural da ação diz respeito às propriedades da unidade, totalidade, medida adequada e universalidade, por outro lado, a natureza qualitativa, seu conteúdo emocional, diz respeito ao caráter de piedade e terror das ações. Essa correlação necessária entre estrutura e conteúdo qualitativo aparece em inúmeros momentos da análise: em *Poet.*11, 1452^a36-b3, Aristóteles vincula a combinação de reconhecimento mais o choque de surpresa, elementos constitutivos da ação, com a inclusão de piedade e temor “*que caracterizam as ações das quais a tragédia, segundo a definição, é a representação, pois é na ocorrência de tais eventos que irá advir tanto a fortuna quanto o infortúnio*”. Nesse sentido, piedade e temor estão sempre vinculadas às ações que a tragédia visa simular ou representar, e que surgem de maneira própria e essencial nos elementos intrínsecos à estrutura da ação. Igualmente em *Poet.*13, 1452^b30-33, que define a mais bela tragédia como possuindo uma estrutura complexa da ação enquanto representação de ações carregadas de piedade e terror: “*...a estrutura mais bela da tragédia deve ser complexa..., e que esta tragédia deve representar os fatos que suscitam temor e piedade (o que é próprio desse gênero de representação)*”. Mais adiante, no mesmo capítulo, Aristóteles explicita o conteúdo emocional enquanto alguém comete ações terríveis: “*...as mais belas tragédias são compostas em torno de um pequeno número de casas, por exemplo, aquelas de Alcmeon, Édipo, Orestes,... e todos os outros heróis que sofrem ou comentem atos terríveis. Assim, a mais bela tragédia sob a perspectiva dos princípios próprios da arte resulta e consiste nessa estrutura*”(1453^a18-33). Em todos esses exemplos, observa-se de que maneira as emoções

¹¹ Conforme DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.190): “*pitié et frayeur sont à entendre, non comme l’expérience pathologique du spectateur, mais comme des produits de l’activité mimétique, des éléments de l’histoire [mythos] qu’une élaboration spécifique a mis en forme pour en faire des paradigmes du pitoyable ou de l’effrayant. Le chapitre 14... distinguera... entre la frayeur et la pitié dignes de ce nom et de la tragédie en tant qu’ils sont inscrits dans les faits... c’est-à-dire dans la trame même de l’histoire, et le monstrueux... qui, obtenu par des effets de spectacle..., peut certes faire frissonner le spectateur mais n’a néanmoins ‘rien à voir avec la tragédie’*”.

características da tragédia – piedade e temor – são intrínsecas às ações, estão intimamente vinculadas à estrutura da intriga.

A relação íntima entre *katharsis* e *mythos* pode, além disso, ser evidenciada pela função que o espetáculo desempenha na definição da tragédia. Aristóteles exclui da técnica poética toda relação que a tragédia possa ter com o público. Fazer a tragédia depender daquilo que é estranho à natureza do gênero mimético, das três diferenças que organizam as espécies poéticas entre si, perverte a definição da arte, do fazer poético enquanto submetida ao gênero da *mimesis*: é a partir do gênero mimético que um objeto produzido de acordo com os princípios da arte poética pode ser tomado como uma coisa mimética. O que distingue o produto da arte poética com relação às demais técnicas produtivas é o seu conteúdo representacional ou simulativo. Os produtos da arte poética têm um caráter representacional que as artes não-poéticas não possuem. Por isso, Aristóteles exclui o espetáculo como parte integrante da arte poética: ele é totalmente estranho e não tem nada a ver com a técnica poética, pois “*a tragédia realiza sua finalidade mesma sem o concurso e sem os atores*” (1450^b18-19). O espetáculo é assunto dos atores e dos cenógrafos e não da função própria da poesia. O modo da imitação, pela qual o espetáculo é incluído dentre uma das seis partes da tragédia, é apenas uma das diferenças que compõem a natureza genérica da *mimesis*. Para Aristóteles, a definição é formal e usa uma terminologia técnica que é expressa nos termos do gênero e de seus critérios de diferenciação. A *mimesis* enquanto natureza genérica e as três diferenças é que são responsáveis, exclusivamente, pela tragédia ser definida como o produto da técnica poética que possui um conteúdo simulativo trágico. E por mais que a tragédia possa ter um efeito sobre o seu público (seja ele o espectador ou o leitor), este efeito, por si só, não tem nenhum caráter simulativo ou representacional. Um orador pode produzir, por meio do discurso, as emoções de piedade e temor, assim como um acontecimento real, sem que para isso seja necessária a atividade poética ou que esses efeitos tenham algum caráter simulativo. O efeito próprio da tragédia só é trágico na medida em que está vinculado à realização da natureza própria da tragédia que não depende do espetáculo, da alma da audiência ou da do poeta. Por essa razão, a definição da *katharsis* e das emoções trágicas depende da natureza mesma da tragédia correlata do agenciamento dos fatos que designa a intriga trágica¹². Mesmo que Aristóteles reconheça que

¹² Nesse sentido, se aquilo que diferencia um discurso retórico da ação trágica é o fato desta última ser uma representação, então o seu fim, a função própria condicionada pelo seu princípio formal – que é a ação representada – não pode ser simplesmente suscitar piedade e temor, e muito menos ser a mera purgação dessas emoções da alma do espectador. Pois, piedade e temor não podem ser sentidas como emoções de “mentirinha”: ou se sente piedade

o espetáculo tem um certo efeito sedutor sobre o público, ele faz questão, imediatamente, de ressaltar que esse efeito não diz respeito aquilo que é próprio da arte poética. Ao invés disso, o espetáculo só é parte integrante da técnica poética enquanto se sujeita ao modo da imitação que designa uma das três diferenças do próprio gênero mimético; mas o conteúdo representacional da tragédia não depende exclusivamente dessa diferença, mas do gênero no qual ela está inserida. Portanto, o efeito da tragédia é subsequente a ela ter alcançado seu próprio conteúdo representacional trágico correlato do acabamento do *mythos*: o efeito espetacular tomado isoladamente – e mesmo o efeito que a tragédia provoca no público – não pode desempenhar a função definidora daquilo que a tragédia é em si mesma. A natureza intrínseca da tragédia é preponderante e primordial com relação aos efeitos que ela possa produzir no espectador, visto que só enquanto ela realiza sua forma própria que a tragédia pode, corretamente, suscitar as emoções trágicas (pois estas são trágicas na medida em que estão inscritas nos fatos que compõem o *mythos*). Assim, ela só pode ser definida a partir de sua própria natureza e não nos termos de seu efeito sobre um outro: o ser da tragédia é primeiro e independente de sua performance teatral e de seus efeitos sobre o público. E é essa a razão que leva Aristóteles a proceder a distinção entre o que pertence propriamente à tragédia – o que é próprio à arte poética em si mesma – e o que apenas acidentalmente lhe pode ser atribuído.

O fato de a técnica artística imitar o modo de geração causalmente imanente de forma e matéria das substâncias sensíveis permite a Aristóteles aplicar e estender esses conceitos para a explicitação da natureza própria da tragédia. Os conceitos de forma e matéria estão presentes na hierarquização das seis partes constituintes da tragédia. Aristóteles é taxativo ao afirmar que a causa da unidade da definição é a unidade da coisa; isso quer dizer que a tragédia não é um amontoado de partes em que cada uma delas é diferenciada das outras com relação a um grau de

pelo destino do personagem ou não se sente, pois só podemos fingir tais sentimentos quando pretendemos enganar alguém, etc; mas soaria absurdo dizer que simulamos sentir piedade pela tragédia de Édipo. Em segundo lugar, se não fosse assim seríamos levados às mesmas conclusões, embora um tanto cômicas, de J.BARNES (1996, p.277-8): “*Do the spectators feel pity and fear? Well, who do they pity? Oedipus, if anyone. But on Aristotle’s own account of pity, this is impossible. I can pity someone only if I know him or know that he has suffered some misfortune, and only if he is in some way close... to me. I do not know Oedipus..., and do not believe that he has suffered any misfortune. Even if I falsely took Sophocles to be reporting a story about a real king of Thebes, I cannot feel pity: Oedipus is not like me. Again, according to Aristotle I can pity someone only if I suppose that a similar misfortune is likely to befall me... But I do not expect to marry my mother... What do I fear? – A fate like the fate of Oedipus, if anything. But I have never been afraid... of doing what Oedipus did... The Oedipus does not arouse pity for Oedipus, and it does not arouse fear of an Oedipodean fact... He must mean that we feel a sort of quasi-pity for Oedipus, or perhaps that we quasi-feel pity for him: it is, somehow, as though we felt pity for him. Again, we do not fear an Oedipodean fate – but it is as though we had such a fear*”.

importância totalmente arbitrário: por que a ação e não o caráter deveria ocupar o primeiro lugar entre as partes constitutivas da tragédia? Por que o efeito espetacular precisaria ser tão cuidadosamente excluído da arte poética ou ocupar o último lugar na classificação das partes? Tudo isso não passaria de um simples capricho normativo de Aristóteles que estaria em contradição com a realidade da coisa, com o caráter descritivo da análise? Mas em termos funcionais, cada uma das partes não exerce o mesmo princípio constitutivo de uma tragédia. E se a definição estabelece a prioridade intrínseca à ação é porque esta condiciona, constitutivamente, a ordenação das partes em uma tragédia. É porque as noções de ação (enquanto *mythos*) e unidade estão intimamente vinculadas, que a tragédia pode dotar as partes da tragédia de uma estrutura inteligível e completa. Assim, cada uma das partes não possui o mesmo estatuto funcional, mas a definição confere a cada uma das partes uma função conforme o princípio formal da tragédia que é a causa primeira e subordinante das demais partes, aquela que tal como o ser machado para este ferro, confere o ser tragédia a estas ações, caracteres e pensamentos. Para Aristóteles, se a coisa poética é caracterizada como uma unidade, a definição da tragédia não pode corresponder a outra coisa que à própria disposição da tragédia na realidade: a unidade da definição está implicada na própria unidade da coisa. Para as coisas que têm inúmeras partes algo responde pela sua unidade, pois a totalidade não é a simples soma das partes, mas algo que está para além delas e que se coloca como sua causa formal (*Met.* VIII,6,1045^a7-10). Apenas através da distinção conceitual entre forma e matéria podemos saber que a forma é aquilo que corresponde à causa da unidade da coisa, pois ela é o princípio de atualidade e de identidade da coisa, enquanto a matéria é princípio de potencialidade e de mudança. Uma vez isso estabelecido, é claro que as partes da tragédia não funcionam da mesma maneira, e algumas delas precisam ser incluídas sob o princípio da forma e outras sob o da matéria. A causa formal é aquilo que atualiza, determina e confere identidade aos diferentes aspectos que respondem pela causa material e eficiente da coisa. É ela, portanto, que confere unidade à coisa ao invés dela ser um agregado aleatório de partes¹³. A prioridade do *mythos* funciona como a causa formal e final que

¹³ Cf. V.GOLDSCHMIDT (1982, p.416) : “*La fable est l’âme et le principe vital de la tragédie représentée; mais elle est aussi... ‘séparée’, c’est-à-dire séparable de ce qui est ‘étranger à l’art’: le spectacle et le chant, et séparable même, à titre d’universel, de sa mise en oeuvre poétique*”; a substância é a causa do ser da coisa e da sua unidade. Por isso, ela é primeira e fundamental, pois responde pela causa e princípio do ser da coisa. Aquilo que na tragédia funciona como princípio de atualidade e de identidade, que é sua causa formal e final e que garante a unidade da coisa e da definição é o *mythos*. Aquilo que funciona como o princípio de atualidade, como simultaneamente a causa formal e final da tragédia – e que funciona analogamente como a alma com relação ao corpo – é a ação enquanto *mythos*. Aqui repousa a razão fundamental que justifica a prioridade da ação sobre as demais partes da tragédia. A

opera como princípio de atualidade das demais partes constitutivas da tragédia e que respondem pelo princípio da potencialidade. O *mythos* enquanto ação acabada é a única finalidade intrínseca da tragédia. A preponderância da intriga sobre os caracteres funciona como a única finalidade imanente que determina todos os seus demais elementos constituintes. É por isso que o poeta é antes de tudo um fazedor de intrigas (*Poet.*9, 1451b27-28), e que ele deve sempre começar pela estrutura geral do *mythos* (*Poet.*17, 1455b1). O que a definição faz, portanto, é destacar o *mythos* como a forma própria da tragédia, aquilo que responde pelo seu princípio de identidade e que confere a sua objetividade cognitiva.

A justificação da preponderância do *mythos*, como Dupont-Roc e Lallot (1980, p.203) ressaltam, já está diretamente implicado pela definição da intriga em 1450^a4 e que coincide mesmo com a da tragédia: “*um e outro são definidos como ‘representação de ação’, mimêsis praxêos*”(p.203)¹⁴. O primado inerente da intriga é confirmado, de maneira subsequente, pela

causa formal é o princípio responsável pela matéria se tornar algo de definido. Ora, se o *mythos* é a parte mais importante da tragédia, ele é sua causa final: “*os fatos e a intriga são o fim visado pela tragédia, e o fim é o mais importante de tudo*”(Poet.6,1450^a22-23). Conforme DUPONT-ROC E LALLOT, (1980, p.202 e p.203) : “*Toute la partie centrale du chapitre 6, de 50^a15 à 50b4, vise à établir la prépondérance de l’histoire [mythos] sur les caractères [ethe]*” (observe-se que os caracteres estão sempre no plural: *ethe* e nunca *ethos*); “*Le schéma d’ensemble est le suivant: la tragédie est représentation d’action et non d’hommes en tant qu’êtres qualifiés en termes de caractère, c’est donc le corrélat représentatif de l’action – l’histoire – qui constitue la partie la plus importante, primant les caractères*”.

¹⁴ Para S.HALLIWELL (1998) esta prioridade não resulta da definição da tragédia como “representação da ação” – correlata da definição da intriga – mas do fato de que a tragédia é imitação da vida: a prioridade, na arte, da ação sobre o agente reflete uma prioridade semelhante na vida dos homens – a ação é o meio pelo qual o agente simultaneamente adquire seu caráter ético e realiza ou expressa as qualidades correspondentes à sua disposição estável; de maneira similar isso ocorre com M.NUSSBAUM (1986): a prioridade da ação poética apenas corresponde à prioridade da ação na prática ética. Ambos ignoram a distinção efetuada por Aristóteles em *Poet.*8: o contraste entre a estrutura da ação na vida que gira em torno de um agente e a estrutura da ação na arte cujo foco é a própria ação enquanto agenciamento dos fatos em um sistema. Além do mais, isso contraria o privilégio conferido pela *Ética Nicomaquéia* ao agente sobre suas ações, pois ele é o princípio e causa responsável delas. Isso significa que ele pode realizar ações tal como o caráter virtuoso as realizaria, mas isso não o torna igualmente virtuoso, pois as ações como tal não são boas nem más, mas é a maneira como o agente age, as condições necessárias e adequadas que ele precisa satisfazer, que tornam uma ação um objeto de louvor ou de reprovação. Dito de outra maneira, não é porque o agente pratica ações que ele adquire uma tal disposição, nem as ações são meios de expressar suas qualidades; mas ele adquire uma disposição estável na medida em que pratica ações tal como o virtuoso as faria, ou seja, suas ações precisam satisfazer as condições do estado virtuoso; e as ações são meios para atingir a finalidade imanente da ação ética que é a felicidade (*eudaimonia*). A interpretação de P.RICOEUR (1994, p.77-78) segue a mesma direção na medida em que consideram a ação poética um contraponto para a ação ética enquanto aquela mostra efetivamente aquilo que esta ensina apenas teoricamente: “*O muthos trágico, girando em torno das inversões da sorte, e exclusivamente da felicidade para a infelicidade, é uma exploração dos caminhos pelos quais a ação lança os homens de valor, contra qualquer expectativa, na infelicidade. Ele serve de contraponto à ética que ensina como a ação pelo exercício das virtudes, conduz à felicidade. Ao mesmo tempo, toma emprestado do pré-saber da ação só seus traços éticos*”. Já aqui podemos detectar um primeiro equívoco: ação, na *Poética*, adquire um sentido técnico original que não é tributário do seu sentido ético; além disso, a ação trágica está centrada sobre uma estrutura inteligível e causal, e não meramente sobre a simples inversão da felicidade para a infelicidade, de maneira semelhante à ação poética não girar em torno do caráter, mas em torno de uma ação tal como descrita pela definição.

referência à observação de fatores extrínsecos que incluem os efeitos da tragédia sobre seus espectadores e o êxito obtido no teatro. A intriga é considerada o princípio constitutivo e intrínseco da tragédia, que articula funcionalmente todas as partes em uma unidade coerente, em oposição a um simples agregado extrínseco e contingente de partes que não mantêm nenhuma relação necessária entre si. Dessa maneira, a tragédia mantém uma relação de correlação com o *mythos* de maneira similar àquela que existe entre o serrote e sua forma (que é concebido em termos de fim na produção) enquanto aquele objeto que serve para cortar de tal e tal modo. Assim, ao mencionar a forma de um serrote, que se manifesta apenas na definição, se está, ao mesmo tempo, mencionando o serrote em ato, enquanto a simples denominação de seus elementos materiais necessariamente constituintes (dentes de ferro, cabo de madeira) não faz menção alguma a um serrote. Isso é assim porque ao designar a forma (ou o fim enquanto termos intercambiáveis), a própria substância está sendo dita na sua atualidade, enquanto a simples menção dos elementos materiais constituintes designa apenas a substância em sua potencialidade. O mesmo ocorre com os caracteres de uma tragédia: quando o designamos como intermediários, dotados de coerência e semelhança, fazemos menção apenas aos caracteres potencialmente trágicos, pois a atualidade da tragédia reside em sua forma própria que é a ação acabada e englobante. Isso não elimina, de maneira alguma, a obrigação da menção, na definição de uma

P.RICOUER (1994, p.78), em uma nota de rodapé, prossegue: “*J.Redfield insiste com força nessa ligação entre ética e poética: esse vínculo está assegurado de modo visível, pelos termos comuns às duas disciplinas de praxis, ‘ação’, e de ethos, ‘caracteres’. Concerne, mais profundamente, à realização da felicidade. A ética, com efeito, só trata da felicidade de forma potencial: considera suas condições, a saber, as virtudes; mas o vínculo permanece aleatório entre as virtudes e as circunstâncias da felicidade. Construindo suas intrigas, o poeta dá uma inteligibilidade a esse vínculo contingente. Donde o paradoxo aparente: ‘fiction is about unreal happiness and unhappiness, but these in their actuality’. É a esse preço que narrar ‘ensina’, no que concerne à felicidade e à vida, denominada na definição da tragédia: ‘representação não de homens, mas de ação, de vida e de felicidade (a infelicidade também reside na ação)’...*”; também J.REDFIELD (1975, p.63): “*Ethics and fiction have a common subject matter – praxis; but they approach it from opposite directions. Ethics, which is a science, ‘replaces... an effect by its cause,’ while fiction, which is an art, produces an image ‘homologous with the object.’ Ethics is about the conditions of happiness; it treats happiness only potentially. Fiction is about unreal happiness and unhappiness, but it treats these in their actuality*”. M.Nussbaum segue os mesmos passos trilhados por J.Redfield: a tragédia lida com o vínculo entre virtudes e ação, entre disposição estável e circunstâncias imprevisíveis que desviam o sujeito do caminho seguro da felicidade. Ambos esquecem que o fim intrínseco da arte poética é uma ação acabada que incorpora ações piedosas e terríveis enquanto elas estão intimamente vinculadas ao choque de surpresa, à reviravolta e ao reconhecimento: sua finalidade não é a felicidade, nem a relação precária entre virtudes e circunstâncias fortuitas que interferem na felicidade da ação do agente. Como Aristóteles insiste em inúmeras passagens (1450^a16-17, 1450^a20-22; 1450^a22-23), a prioridade intrínseca do *mythos* interdita a absorção da constituição inerente da tragédia como um simples reflexo, um espelho movente da vida humana. Na vida o agente é princípio e causa de suas ações, mas na tragédia a ação é primeira visto que ela funciona tal como a alma com relação ao corpo, ou seja, como o princípio de identidade da coisa. A definição da tragédia como *mimèsis praxèos*, dada sua correlação com o *mythos*, mostra de que maneira a ação possui uma prioridade constitutiva: a primazia do *mythos* instaura um novo tipo de “substância”, a intriga trágica.

substância sensível ou de alguns artefatos, aos elementos materiais constituintes sem os quais a forma não consegue se atualizar. Contudo, o que condiciona a identidade da coisa não é a matéria, pois ela é comandada pela forma (ou fim) em função da qual os elementos materiais de determinado tipo são necessariamente requeridos¹⁵.

Dessa forma, as outras cinco partes só podem possuir um estatuto secundário com relação à intriga. Na medida em que o *mythos* funciona como o princípio e a alma da tragédia, então as outras cinco partes funcionam como aqueles aspectos da tragédia sobre os quais ele exerce sua finalidade imanente. Os caracteres, o pensamento, a expressão, o canto coral e o espetáculo são submetidos ao princípio intrínseco que é a intriga; ou seja: é a partir dela que os aspectos secundários da tragédia recebem suas qualidades, determinações e funções no interior da trama dos fatos. O caráter derivado dos demais elementos que compõe a definição da tragédia resulta claramente da própria menção do *mythos* como a causa formal e final da poesia trágica: porque a tragédia é representação da ação e não de homens é que a intriga pode funcionar como princípio determinante e preponderante sobre as demais partes que a compõem.

O *mythos*, de *Poet.*7 até *Poet.*14, é caracterizado sob dois aspectos distintos mas correlatos: de um lado, estruturalmente como um todo e, de outro, qualitativamente como piedoso e temeroso; desse modo, as outras cinco partes precisam corresponder e se adequar à caracterização estrutural e qualitativa do *mythos*. Aristóteles começa o capítulo 7 analisando o *mythos* a partir de seu aspecto estrutural e formal, retomando a primeira sentença da definição da tragédia: “Nossa tese é que a tragédia consiste na representação de uma ação levada até seu fim, que forma um todo e tem uma certa extensão”(1450^b23-25). A primeira noção analisada é a de “todo”. *Poet.*7 trata da organização sistemática da intriga. Nesse ponto, ele examina as noções de todo (*holos*) e de medida apropriada ou extensão (*megethos*); essas noções são analisadas a partir da ação (*mythos*), pois é ela que forma um todo e que tem uma certa extensão.

A tragédia é definida como a *mimesis* de uma “ação nobre e completa”, o que implica a ideia de que ela é uma totalidade organizada, um todo composto de início, meio e fim. Ora, o todo acabado comporta a ideia de universalidade e esta resulta da concepção aristotélica mesmo do todo. A ideia de uma ação completa e acabada é conforme a doutrina de Aristóteles (*Fis.*184^a23 e *Met.*1023^b29-32). É acabado aquilo que não é possível isolar qualquer parte da coisa, o que recupera a noção de todo. O todo, concebido como aquilo de que não falta nenhuma

¹⁵ cf. *Fis.* II 9, 300^a33-34

parte que o constitui naturalmente, isto que contém as coisas de modo que elas formem uma unidade, se posiciona em contraste com o infinito: “*uma coisa é infinita, então, se, para qualquer quantidade dada, alguém pode tomar sempre alguma outra. Qualquer coisa que não tem nenhuma parte para além dela mesma, entretanto, é completa e um todo*”(Fis.207^a7). Ora, é precisamente em razão da produção de uma infinidade de eventos na vida de um único homem que a ação, tal como estruturada no mundo prático, pode ser interdita como objeto da *mimesis*, pois que ela seria incapaz de constituir-se em um princípio de unidade para a tragédia. Caso não fosse assim, a posição dos fatos que compusessem a ação da intriga seriam totalmente indiferentes e não poderíamos mais chamá-la de um todo ordenado, isto é, justamente aquilo em que as partes mantêm uma relação necessária e verossímil, de modo que constitua uma diferença serem agenciadas assim ou de outra maneira e que é, precisamente, designado de todo. Se a posição das partes, a determinação do substrato material retirado das lendas heróicas não fizesse nenhuma diferença, então a tragédia não teria uma forma própria, ela seria destituída de qualquer especificidade. É porque a tragédia é um todo que ela requer, entre suas partes, uma ordenação. Essa diferença entre uma totalidade organizada e uma infinidade de incidentes contingentes mostra, ainda que de maneira preliminar, que a tragédia não é a imitação de eventos quaisquer, situados em uma ordem aleatória, tal como os eventos da vida real: os fatos dependem de uma disposição, de um entrelaçamento entre as figuras que estão engajadas na ação. Nesse sentido, a noção de todo diz respeito a uma certa ordenação necessária dos fatos que garante a unidade da coisa.

A totalidade é descrita, então, como a sucessão ordenada das partes constitutivas: começo, meio e fim¹⁶. O encadeamento das partes é definido em termos de necessidade (*ex anankés*) ou de verossimilhança (*è hês epi to polu*). A necessidade e a verossimilhança sublinham o fato de que a tragédia não começa nem termina ao acaso. Trata-se de critérios formais, regras estruturais que organizam a disposição dos fatos em um sistema. Estes critérios fazem referência ao modo como os eventos são encadeados entre si, ao vínculo que se estabelece entre cada um dos acontecimentos que formam a trama trágica. Elas são aludidas de modo a esclarecer a natureza

¹⁶ Sigo aqui de perto os comentários da tradução francesa (1980).

das relações entre as partes. Os critérios da necessidade e da verossimilhança servem, assim, como meios lógicos de organização interna da estrutura da intriga¹⁷.

A necessidade e a verossimilhança, que servem como critérios para encadear os eventos entre si, não eliminam o inesperado e o surpreendente, aquilo que não se encaixa bem nas categorias que organizam nossos estados psicológicos normais, nossas categorias éticas, políticas e religiosas que procuram determinar e explicar os eventos. A forma dinâmica que caracteriza a tragédia sempre guarda relações ambíguas, ela inscreve nos fatos virtualidades de sentido que dependem, para sua manifestação, dessa produção de eventos contra toda verossimilhança, mas que mesmo assim pareçam necessários. Porque quando vemos uma tragédia não contemplamos alegorias, personagens ou fatos que encarnam concepções políticas, representações religiosas estáveis, mas um fluxo encadeado de ações, que se chocam e entrelaçam entre si, contrastam e se opõem uns aos outros, desdobram potencialidades significativas que conferem às palavras e aos feitos dos personagens uma aura estranha e incomum. A trama trágica, apesar dos fatos estarem logicamente vinculados e não acidentalmente, evolui em um ritmo repleto de oscilações e nuances que não podem ser isolados segundo nossas categorias políticas, segundo nossos juízos éticos e psicológicos habituais, aqueles que conformam nossas atividades no mundo prático.

Após descrever a ação que forma uma totalidade, como um conjunto organizado em oposição a infinidade de eventos que ocorrem em uma vida, Aristóteles passa a analisar a noção de extensão: “*para dar uma regra geral, digamos que a extensão que permite a reviravolta do infortúnio para a fortuna por uma série de eventos encadeados segundo o verossímil ou o necessário fornece uma delimitação suficiente para a extensão*”(1451^a10-15). A ideia de medida adequada (*megethos*) tem uma função preponderante. Ela assume três funções: (i) ela completa aquela do todo, conferindo à ação o aspecto de temporalidade e espacialidade; é a extensão da intriga, sua materialização espacial e temporal que preserva a intriga de permanecer sob o estatuto de um puro universal abstrato, o que faria do ensinamento poético uma lição de moral; (ii) ela precisa a ideia de beleza que conserva um aspecto funcional, ou seja, os limites precisos que permitem sua percepção, sua medida precisa ser abarcada pela memória e pelo olhar; esses limites estão inscritos na própria coisa; isso significa que a sucessão dos eventos deve estar submetido a uma ordem, à regra do necessário e do verossímil; (iii) ela faz ver que a medida é a

¹⁷ A verossimilhança e a necessidade, é bom precisar, não se referem exclusivamente às representações e às categorias sociais, éticas e psicológicas que conformam nossas expectativas sobre o desenrolar dos acontecimentos; cf. DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.212).

extensão da intriga que exige uma mudança da felicidade para a infelicidade; essa mudança é que determina a extensão da ação na intriga, é a lei que comanda sua estrutura.

Aristóteles atribui uma dimensão intrínseca à ação que repousa sobre sua ordenação de modo a poder, com sucesso, incluir o conteúdo emocional próprio em sua estrutura causal. No fim de *Poet.7*, Aristóteles visa o limite que convêm impor sobre a extensão da intriga trágica não do ponto de vista dos concursos, pois trata-se de um princípio puramente extrínseco à natureza própria da coisa. O limite, ao contrário, é fixado da perspectiva da própria coisa, trata-se, portanto, de uma limitação interna, requerida pela finalidade própria que a tragédia visa atingir. Contudo, dizer que a limitação é correlata da natureza mesma da tragédia não significa que ela é dependente de sua destinação. O efeito produzido pela trama trágica independe deste ou daquele espectador particular. Alguém pode se refugiar em um teatro porque está entediado com a vida, ou estar tão cansado após o expediente do trabalho que permanece amortecido na cadeira sem qualquer reação. Entretanto, há sempre a pressuposição de um outro que sente os efeitos emocionais e cognitivos próprios da tragédia independente de qualquer plateia em particular, assim como o coro de uma tragédia sente, no nosso lugar, o terror de Tebas assolada por cadáveres pestilentos. Portanto, o efeito próprio que está no fundamento tanto da totalidade quanto da extensão da ação poética não é dependente de sua destinação a alguém em específico. O efeito se produz somente se ela tiver uma certa dimensão e formar uma totalidade ordenada, sem o que, por mais sensíveis, abertos e receptivos que os espectadores estejam, a tragédia os porá para dormir.

Assim, para que a intriga consista em um todo acabado, coerente e organizado e com uma certa medida, Aristóteles distingue duas exigências fundamentais: (a) a sucessão dos eventos encadeados segundo o necessário e o verossímil e (b) a reviravolta (*metaballein*) da direção inicial dos eventos. A reviravolta, entretanto, aporta um traço novo à descrição da estrutura da intriga trágica. Mais tarde, em *Poet.13*, ela aparecerá como indissolivelmente vinculada às emoções propriamente trágicas, isto é, enquanto o conteúdo emocional está intrinsecamente vinculado à estrutura causal da tragédia.

Poet.8 introduz a propriedade da unidade enquanto derivada da definição da tragédia como totalidade ordenada cujas partes estão agenciadas segundo um encadeamento rigoroso dos fatos:

A unidade da intriga não vem, como certos creem, do fato de que ela tem um único herói. Pois que se produz na vida de um único indivíduo um número elevado, quer infinito, de eventos os quais em nada formam uma unidade; e do mesmo, um único indivíduo realiza um grande número de ações que em nada formam uma única ação... Também, do mesmo que, nas outras artes da representação, a unidade da representação provém da unidade do objeto, do mesmo a intriga, que é representação de ação, deve ser de uma ação única e que forme um todo; e as partes que constituem os fatos devem ser agenciados de tal modo que, se uma delas é deslocada ou suprimida, o todo será desordenado, arruinado e transtornado. Pois isto cuja adjunção ou supressão não tem nenhuma consequência visível não é uma parte do todo.(Poet.8, 1451^a16-35)

A unidade da ação é aqui descrita nos termos de um encadeamento que justapõe eventos que contribuem para o progresso da ação principal. Aristóteles descarta a ideia de que a unidade da ação repouse sobre a unidade do personagem. Isso apenas confirma, não só a precedência da ação sobre o caráter, a subordinação das disposições caracteriais ao fluxo processual dos fatos, como sublinha a vinculação íntima do agente com relação à disposição dos fatos dessa ou daquela maneira em puro contraste com a pressuposição de um caráter isolado que paira sobre a ação ou que recebe passivamente os efeitos do encadeamento próprio dos fatos sem qualquer intervenção. Ao contrário, a condição necessária e suficiente para a unidade da intriga é a unidade do próprio objeto. Isto quer dizer que é o agenciamento dos fatos, a atividade poética, que instaura esta unidade à ação. Ela é *uma* não porque o agente é um ou porque a ação é feita de uma única ação, mas em virtude dos fatos serem agenciados de modo que nenhum deles possa ser deslocado ou suprimido sem, como consequência disso, alterar a posição estruturada dos demais eventos.

Dessa maneira, *Poet.8* visa elucidar a unidade do *mythos*, aquilo que o torna um, e que é decorrente de sua caracterização como um todo. A unidade do gênero mimético, assim como a especificidade da natureza dos seus produtos, é garantida pela unidade própria dos seus objetos: a unidade é uma condição necessária para que algo seja uma tragédia. Em outras palavras, uma tragédia só pode ter uma natureza própria, correlata de seu estatuto genérico enquanto obra da *mimesis*, se ela consistir em uma unidade. É a unidade do objeto que confere tanto a unidade do gênero da *mimesis* quanto a forma própria da tragédia, seu ser essencial. Enquanto a inscrição do objeto no gênero da *mimesis* significa ter um conteúdo representacional específico, a natureza própria da tragédia funda-se na unidade necessária do objeto, isto é, seu ser essencial consiste nela ser um objeto singular, dotado de unidade. Dito de outra maneira, a *mimesis* trágica adquire e possui uma natureza específica apenas se ela satisfaz a condição da unidade, se ela é *mimesis* (simulação ou representação) de um objeto que é um. E uma vez que ela foi definida como representação de uma ação (*mimèsis praxêos*), seu objeto deve ser uma unidade enquanto ele é

um todo. O que Aristóteles pretende dizer quando apresenta os critérios que garantem a totalidade estrutural das partes da ação, é mostrar que, por ser uma ação complexa composta de partes, a tragédia não é um simples agregado ou soma de episódios isolados, de partes aleatórias que podem ser deslocadas e excluídas sem nenhum prejuízo para o todo da ação. Mas aquilo que constitui a totalidade e a unidade da ação situa-se para além desse conjunto “desordenado” de partes: a unidade, como Aristóteles acentua, é aquilo que assegura a natureza própria da tragédia e que coincide com a definição do *mythos*, pois que ele corresponde à determinação da *mimesis* trágica como representação de uma ação dotada de unidade e que forma um todo¹⁸.

Basta ver que a ideia de unidade resulta da de totalidade. A unidade aqui não se refere à unidade do herói, ou seja, não é porque o herói é um que a intriga possui uma unidade, pois que uma infinidade de eventos pode acontecer a um único homem ou ele pode realizar um grande número de atos sem que disso resulte qualquer unidade de ação. A unidade da *mimesis* resulta da unidade de seu objeto (*Poet.*8, 1451^a30-33). Isso significa que o herói não é objeto próprio da imitação: a ação é imitada por ela mesma e nela mesma. É a ação, e não o discurso ou o caráter,

¹⁸ Não nos parece apropriado, por estas razões, utilizar os conceitos da linguística estrutural – tais como referente, significante e significado –, como fazem DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.219-220), para esclarecer a relação entre *praxis* e *mythos*, pois que as ações – enquanto elementos constituintes da estrutura da tragédia – não se situam no mesmo nível funcional da intriga. A distinção categorial entre forma e matéria já é suficiente para apreender a necessidade – que não tem nada de um princípio estético – da unidade da intriga: aquilo que confere unidade às diversas ações, quer tenham como referência histórica as ações no mundo prático, quer reportem-se às narrativas da tradição mítica, é a forma própria da tragédia, a saber, o *mythos*. O princípio da unidade das ações, que lhes confere tanto um conteúdo representacional específico quanto ultrapassa seu estatuto cronológico-espacial, sua referência exterior, sua centralização em um agente único, é o *mythos* enquanto agenciamento rigoroso dos fatos em sistema. Enquanto causa formal e final da tragédia, o *mythos* atribui um caráter definido e próprio ao seu material de base. Em outras palavras, a prioridade intrínseca do *mythos*, não apenas instaura a linha divisória entre ação trágica e ação ética, como assegura sua natureza específica e original na medida em que confere aos elementos constituintes da tragédia uma unidade coerente e uma identidade peculiar. Mas certamente concordamos com as linhas gerais do argumento: “*Dire que l’action doit être une, c’est lui refuser d’emblée le statut de réalité brute, de donnée immédiate ; l’ « action unifiée » (mias te kai holès, 51 a 32) est déjà un ensemble organisé, et donc élaboré et construit. De la diversité des actions accomplies par un héros (praxeis), il y a tout un processus de sélection, de mise en ordre, d’agencement selon le vraisemblable et le nécessaire. Les praxeis sont des données extérieures, mais « les faits » (pragmata) qui constituent « l’action », fruits d’une sélection, et d’un ordonnancement rigoureux, sont des matériaux de la représentation, des éléments d’ordre mimétique*”(p.219). Os fatos, incidentes ou ações que compõem a tragédia são partes elementares ou constituintes da intriga somente enquanto são condicionados pela forma ou fim, destacada pela definição como se tratando do *mythos*. Isso é claramente destacado pela expressão *ta merè tôn pragmatôn* em 1451^a33, em que o termo *ta merè* trata as partes explicitadas pela definição – caracteres, pensamentos, etc – como ações ou fatos que integram a intriga enquanto um agenciamento rigoroso dos mesmos; ou seja, as ações – mencionadas pelo termo *pragmata*, mas também os caracteres, os discursos racionalmente articulados, etc. – se tornam trágicos, adquirem em ato sua qualidade específica, na medida em que são incorporados, que se deixam subordinar ao princípio imanente que caracteriza o *mythos*. Somente não concordamos inteiramente com os ilustres tradutores da *Poética* na medida em que eles distinguem *praxis* de *mythos* tornando o argumento obscuro: este último, na verdade, consiste em um termo técnico que designa a ação (*praxis*) enquanto estrutura unificada correlata de certos princípios e propriedades essenciais. No fim das contas, *praxis* e *mythos*, na *Poética*, são termos intercambiáveis.

que obtém o estatuto de totalidade organizada, isto é, unificada. E é justamente este o objeto que a tragédia imita e não algum outro referente externo. As propriedades da totalidade, medida e unidade que são propriedades essenciais da intriga permitem sim ultrapassar a subordinação da *mimesis* a um referente real, a um objeto natural que sirva de modelo. O que a atividade mimética faz é produzir uma nova substância que não é predicada de nenhum outro ser: ela não depende da disposição das coisas na realidade.

A exigência estrutural da totalidade da ação situa os agentes particulares das ações em um segundo plano, pois que eles não fornecem a condição necessária da totalidade e da unidade da ação trágica. Aqui resolve-se de uma vez por todas o sentido da definição dos agentes enquanto causas naturais das ações. A descrição dos agentes do drama envolve dois elementos constitutivos: eles são personagens-em-ação qualificados (i) pelos caracteres e (ii) pelos pensamentos, visto que há duas causas naturais da ação, a saber, o caráter e o pensamento. Ora, uma vez que os personagens-em-ação – apresentados na tragédia nos termos dos elementos constitutivos (i) e (ii) – não constituem o fundamento da unidade necessária da ação, ambos aspectos da ação são relegados a um estatuto secundário e funcionalmente subordinado à intriga. A estrutura da ação como um todo dotado de unidade subordina os agentes a um estatuto secundário, visto que eles não podem, por si só, conferir e prover a necessária unidade coerente que caracteriza a tragédia.

Por outro lado, a unidade da ação, que definitivamente não repousa sobre a unidade do caráter, apresenta duas características principais: (i) todas as partes que compõe a ação complexa são igualmente ações e (ii) essas ações, para constituírem uma ação que forma um todo, precisam estar fortemente vinculadas por laços intrínsecos, o que a torna um todo genuíno em nítida oposição a um simples agregado que nada mais é que uma composição puramente extrínseca (a relação extrínseca entre as partes ou elementos componentes de uma tal composição significa que estas partes ou elementos não têm sua identidade definida pelo fato de comporem o agregado: o conteúdo descritivo dos fatos ligados de maneira puramente extrínseca não dependem de sua relação interna com o todo acabado da ação). *Poet.7* caracteriza esse vínculo intrínseco de unidade enquanto as ações são ligadas segundo os critérios do verossímil ou do necessário. E o

fim do capítulo 10 da *Poética* deixa clara que a relação entre as ações deve ser de ordem causal e não meramente sequencial-cronológica¹⁹.

Além dessas duas características que decorrem da unidade da ação trágica, ela também concorre para a atribuição do estatuto primordial conferido à ação. Na medida em que a natureza própria da tragédia corresponde à sua unidade essencial, tanto as ações componentes quanto os laços que unem causalmente essas ações encontram seu fundamento necessário no estatuto privilegiado concedido à ação: é ela que constitui um todo acabado e que forma uma unidade. A ação funciona como a parte primordial a qual todas as partes restantes estão necessariamente subordinadas. É somente assim, por ser algo de separável e isolada pela forma definitória, que ela pode operar tal como a alma do organismo vivo em relação ao corpo; só assim a sua primazia constitutiva pode funcionar como a causa formal e final da tragédia. O abandono das demais partes a um nível secundário, funcionalmente subordinadas, é uma consequência necessária da ação entendida como forma própria da tragédia, pois sua natureza específica depende da unidade que somente o *mythos* pode fornecer.

Como o poeta é um produtor – enquanto ele é fundamentalmente um fazedor (*poiesis* ou *techne*) – essencialmente de *mythos*, deixando as demais partes constituintes em segundo plano, ou seja, ele só pode produzir, então, algo que não existe na natureza, que é diferente dos demais objetos existentes no mundo e na vida prática. A *mimesis* – que caracteriza o conteúdo específico da atividade artística – não pode ser reduzida ao sentido de cópia-imitação de algo previamente existente, pois que tanto a estrutura da ação marcada pelas propriedades da totalidade e da unidade quanto o seu estatuto primordial de princípio constitutivo da tragédia não são objetos naturais encontrados na vida humana. O *mythos*, totalidade unificada – princípio formal da identidade e unidade das demais partes –, não pode existir, assim, como algo de exterior que se coloca à espera do poeta para ser imitado²⁰. Ele é o produto formal da arte poética orientada pelos

¹⁹ Cf. Poet.10, 1452^a18-21: “tudo isso deve resultar do agenciamento sistemático mesmo da história [mythos], isto é, advir como consequência dos eventos anteriores, e se produzir por necessidade ou segundo o verossímil; pois é muito diferente dizer ‘isto se produz por causa daquilo’ e ‘isso se produz depois daquilo’”; cf. DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.230): “Ce qu’Aristote une fois encore souligne avec force c’est l’exigence d’un enchaînement nécessaire ou vraisemblable des faits, ce lien de causalité logique (tade dia tade) n’ayant rien à avoir avec une simple sucessivité cronologique (tade meta tade)”.

²⁰ É nesses termos que S.HALLIWELL (1998, p.141-142), compreende o *mythos*: “Praxis might, indeed, be thought to be a synonym of plot-structure (mythos), which is itself a term elaborated beyond its ordinary meaning and refined by Aristotle to the status of a technical term. Strictly speaking, however, synonymity cannot be claimed, since mythos is defined (as is tragedy itself) as the mimesis or enactment of the (or a) praxis. Analytically, in other words, the ‘action’ (praxis) is the structure of a play’s events viewed as a dimension of the events themselves; it is the **pattern** discernible in the ‘action and life’ which the poets dramatises”. Dessa forma, S.Halliwell mobiliza a mesma

princípios que lhe são inerentes. O *mythos*, em Aristóteles, adquire o estatuto de um termo técnico que denota a estrutura que comporta a finalidade ordenada e o conteúdo significativo do poema. Como o *mythos* adquire sua unidade formal através dos vínculos intrínsecos e causais entre as ações, e como estas designam todos os elementos constituintes da ação trágica, os caracteres e pensamentos são incorporados à estrutura formal, pois eles não podem independentemente fornecer essa unidade e totalidade requerida pela intriga. Portanto, a intriga não pode reproduzir acuradamente algo que não existe na natureza, visto que o *mythos* não é algo que possa ser encontrado na vida dos homens: os eventos históricos e as ações éticas não se articulam sob o regime da totalidade estrutural que caracteriza uma tragédia.

*Poet.*8 é responsável, assim, por contrastar a estrutura da ação na vida prática e na arte. Na vida, o que temos é uma ação centrada sobre o agente, sendo que a unidade das ações que ele realiza deriva da unidade do seu estado caracterial. A ação não funciona como o princípio, a causa primeira e formal dos caracteres, sejam eles virtuosos ou viciosos. O que funciona como “princípio e alma” do caráter são as ações na medida em que elas são praticadas tal como o agente virtuoso as praticaria. Em outras palavras, no mundo prático o caráter do agente tem prioridade sobre as ações que ele executa: ele precisa necessariamente satisfazer certas condições que tornam suas ações eticamente boas ou más²¹.

determinação da *mimesis* tal como analisado pelo capítulo 3 desta dissertação. Mas, a única ação que o poeta pode imitar é aquela que é constituída estrutural e qualitativamente tal como o *mythos*: a imitação designa apenas o término da produção, a tragédia em ato.

²¹ Cf. *EN* II 3, 1105^a17-^b10: “*Pode-se questionar em que sentido afirmamos que, para tornar-se justos, os agentes devem praticar ações justas e, para tornar-se temperantes, devem praticar ações temperantes, pois, se praticam ações justas e temperantes são já justos e temperantes, assim como, se fizessem atos de gramática e música, já seriam gramáticos e músicos... ao passo que os que são gerados pelas virtudes são praticados com justiça ou com temperança não quando estão em um certo estado, mas quando o agente também age estando em um certo estado: primeiramente, quando sabe; em seguida, quando escolhe por deliberação, e escolhe por deliberação pelas coisas mesmas; em terceiro, quando age portando-se de modo firme e inalterável... Assim, os atos são ditos justos e temperantes quando são tais quais os que faria o justo ou temperante: é justo e temperante não quem os realiza, mas quem os realiza também tal como os justos e temperantes os realizam. É, então, dito corretamente que o justo nasce do praticar atos justos e o temperante, do praticar atos temperantes; do não os fazer ninguém sequer se avizinha de tornar-se bom*”. A aquisição das virtudes, portanto, provém da prática constante de ações conforme as condições necessárias que definem o caráter ético: saber, escolha deliberada, estado firme e inalterável. GOLDEN e HARDISON (1968, p.123): “*Aristotle’s note thus differentiates between the parallel realms of nature and art. In nature, personality causes action and hence success or failure. In art, action is objectified by plot; and plot can thus be said to ‘cause’ character and thought... Having derived the six parts of tragedy, Aristotle now ranks them in order of importance and offers further comments. Plot is defined as ‘the arrangement of the incidents’.* We have turned from action, which is the thing imitated, to plot, which is the artistic objectification of action. Notice, too, that plot is defined... in active terms. It is not ‘the story’ but the way that the poet arranges the incidents that make up the story... His plot is the way he has arranged the incidents, not the story... Each arrangement produces a different plot, and a great many plots can be made from the same story”.

O *mythos* é um certo “arranjo de incidentes” e não a reprodução de uma determinada estrutura previamente dada.

A arte não pode copiar essa estrutura que define as ações éticas, as ações da vida e do mundo prático. A arte poética só pode imitar o caráter processual e dinâmico da vida que contrasta com o estatuto estático do caráter do agente. Mas a arte não pode ser “imitação da vida” se, com isso, se entender a imitação da estrutura da ação ética, pois esta está fundamentada na centralidade estática da disposição ética do agente. Os produtos da arte poética estão inscritos em um gênero próprio e possuem, assim, uma natureza específica que está de acordo com sua estrutura original e própria. Essa estrutura está focalizada sobre uma ação que é formal e funcionalmente anterior ao agente. A diferença reside no fato em que a ação ética (a vida) estrutura-se em torno de um caráter estático, enquanto a arte gira em torno de uma ação, de uma dinâmica estruturalmente original. E isso porque a ação que o poeta constrói possui uma estrutura específica cuja unidade não repousa sobre a unidade do caráter, mas no modo como os fatos são agenciados em um sistema coerente.

A definição formal de *Poet.*6 estabelece claramente que somente a ação pode exercer a função de um princípio constitutivo da tragédia. A composição da tragédia funda-se necessariamente sobre a ação. Dito de outra maneira, a tragédia é definida como a representação de uma ação na medida em que é justamente ser uma ação enquanto um certo arranjo de incidentes de modo a formar um todo coerente e inteligível que responde por aquilo que ela é essencialmente²². A ação é o princípio formal responsável pela identidade da coisa, pois ela é tal como a alma para o corpo: sem alma não há organismo vivo. Sendo a ação a causa formal e final, e que responde pelo princípio constitutivo da tragédia, as outras cinco partes, arroladas pela definição, são responsáveis apenas pelo princípio material necessário da mesma. Segundo a definição aristotélica da tragédia, a ação é o ser em ato, a atualidade que faz com que tragédia seja algo de determinado. Se a ação é ser em ato, as outras cinco partes são ser em potência, isto é, são somente potencialmente trágicas²³. A ação é ser em ato no sentido de ser aquilo que caracteriza o que a tragédia é, isto é, que confere o seu ser determinado. Nesse sentido só a ação é intrinsecamente trágica, pois a tragédia depende funcionalmente dela. Todas as demais partes são potencialidades, pois a natureza distintiva da tragédia não está presente nelas, ou seja, intrinsecamente, por si mesmos, elas não podem operar como princípios estruturantes da tragédia. A razão disso repousa na dupla caracterização da tragédia: sob seu aspecto formal e estrutural, a

²² cf. *Fis.* II 3, 195^b19-20: “a prerequisite for knowing anything is understanding why it is as it is – in other words, grasping its primary cause”.

²³ cf. *Met.* VIII 2, 1043^a12-17

tragédia é caracterizada pelas propriedades essenciais do todo, da unidade, da medida adequada, da universalidade; e, sob o aspecto qualitativo e emocional, as ações que compõem a estrutura causal, os fatos que são dispostos em sistema, são aqueles caracterizados pelas emoções de piedade e temor, ações realizadas no interior de relações de *phillia*, que produzem choques de surpresa, reviravoltas e reconhecimentos. E é apenas a partir da combinação desses dois aspectos distintos, sob os quais repousa a natureza específica da tragédia, que as demais partes que a compõem podem ser designadas corretamente de trágicas. A natureza própria da tragédia consiste nessa articulação de eventos emocionalmente paradoxais, carregados objetivamente de piedade e temor, em uma estrutura causal, dotada de unidade e totalidade. O *mythos* bem-construído nada mais é do que a combinação dos aspectos estruturais e qualitativos da ação de tal maneira que ele possa realizar adequadamente o “trágico”, isto é, que uma certa ação pode ser corretamente qualificada de trágica. Somente a ação pode alcançar a realização do trágico, pois que apenas ela é capaz de constituir um todo acabado composto por fatos piedosos e terríveis que resultam de um choque de surpresa, do reconhecimento e da reviravolta; mas isso é completamente impossível para os demais elementos constituintes do *mythos*: como pode o caráter ser um todo acabado, composto de início, meio e fim, ser piedoso e terrível de modo a gerar um choque de surpresa, etc.? Portanto, não resta dúvida de que a definição da tragédia não é somente uma consequência arbitrária do nível normativo do discurso, mas ela reconhece e destaca a ação ou *mythos* como a forma que pode desempenhar o ser em ato da tragédia, sua natureza distintiva: o acabamento trágico só pode repousar na ação. Dessa maneira, é a partir da ação, enquanto aquilo que comporta realmente o trágico, que os demais elementos são escolhidos com vistas à realização do efeito próprio da tragédia. Na medida em que a ação constitui o nível formalmente prioritário da tragédia, assegurado pela sua definição, os seus demais elementos constitutivos ocupam um nível secundário que cai no âmbito do relativo. Isso quer dizer que eles recebem suas qualidades distintivas a partir da relação que mantêm com o nível da coisa que responde pelas suas propriedades essenciais; esse nível não está em uma relação de dependência com alguma outra coisa, mas possui certas propriedades intrínsecas e que dizem respeito ao seu conteúdo descritivo particular; por outro lado, as partes relativas (caracteres, pensamentos, expressão, canto coral, espetáculo) são propriedades funcionalmente dependentes da natureza própria da tragédia que corresponde à sua ação enquanto princípio fundamental. Elas são escolhidas em função de sua potencialidade trágica, do fato de serem suscetíveis de produzir um sistema coerente de fatos

pedosos e terríveis; mas é somente enquanto elas se adequam à natureza própria da tragédia que elas podem fazer parte e comportar a qualidade distintiva do trágico. Assim, a definição da tragédia instaura uma diferença entre dois níveis, um primário e outro secundário, que correspondem às distinções metafísicas entre forma e matéria, ato e potência, alma e corpo.

Poet.9 prossegue na descrição da estrutura da intriga agora em completa oposição com a história²⁴. Isso se segue das análises de *Poet.8* que haviam definido a intriga como um conjunto elaborado de elementos selecionados e agenciados segundo a necessidade e a verossimilhança, contrastando com a diversidade aleatória e acidental dos eventos produzidos na realidade histórica. Como a intriga não é idêntica à história, a tragédia não é a biografia de Édipo, Antígona ou Orestes. A história caracteriza-se por uma total ausência de encadeamento necessário entre os fatos, nem mesmo os eventos descritos pelos historiadores formam um todo acabado ou constituem a unidade de uma ação. A história, para Aristóteles, significa essa dispersão e pluralidade de eventos e ações, justapostos, não logicamente, mas apenas em uma sucessão temporal e em uma proximidade espacial.

A distinção principal, porém, entre intriga e história reside na oposição entre universal e particular. Essa distinção permite Aristóteles precisar o caráter simulativo do objeto poético. A história fixa-se sobre as ações particulares de certos indivíduos; mas a intriga se liga às relações necessárias ou verossímeis entre os fatos e aquilo que os agentes fazem e dizem. Mas aqui nada autoriza dizer que a tragédia se vincula a “tipos”, a modelos de homens que fazem isso ou aquilo conforme o que eles são estaticamente, definidos a partir de qualidades morais estáveis. O encadeamento causal estrutura a ação de modo que, por meio desse agenciamento lógico, a intriga possa adquirir seu aspecto de generalidade; mas disso não se segue que a ação ou os personagens se transformem em paradigmas universais, em modelos de alguma coisa. Aristóteles de maneira alguma situa a poesia do lado dos modelos, dos paradigmas, pois que nisso não estaria muito longe de Platão²⁵.

²⁴ *Poet.9* relaciona a prioridade da ação com o estatuto do poeta enquanto imitador na medida em que ele é um fazedor de intrigas(1451^b27-29). Apesar do vínculo constante entre *poiesis* e *mimesis*, nesse ponto da argumentação, Aristóteles estabelece, antes de tudo, o laço da ação como objeto da representação que caracteriza a condição do poeta, aquilo que ele é essencialmente. O resultado claro dessa relação é a prioridade necessária da ação como objeto da representação que institui a condição de poeta. Nessa passagem Aristóteles sugere que o estatuto formalmente primeiro da ação é correlato da posição de poeta, pois que sua condição está intimamente vinculada, possui uma relação direta de dependência com a *mimesis* enquanto esta é sempre imitação de uma ação.

²⁵ Certamente para Platão o modelo é criado por anciãos que colocam à disposição dos jovens para serem imitados; aqui, em Aristóteles, é o encadeamento que instaura uma certa generalidade que se transforma em modelo. Mas seria

Após ter mostrado que a intriga é um todo e uma unidade, Aristóteles indica que ela é também universal. Como já foi observado, a universalidade é uma espécie de todo (*Fis.* 184^a25). Contudo, é difícil resolver o modo como essa universalidade possa se referir aos eventos ou aos caracteres. E isso porque Aristóteles não exige uma exemplaridade dos eventos ou dos personagens, pois, por definição, a tragédia é *mimesis* de ação e da vida e não de homens e de qualidades²⁶.

Aristóteles escreve que é universal a relação qualitativa entre um personagem e seus ditos e feitos segundo a necessidade e a verossimilhança, ou seja, aqueles tipos de coisas que são ditas ou feitas por um certo tipo de homem. A universalidade poética é definida pela relação, verossímil ou necessária, entre, de um lado, um personagem e, de outro, seus ditos e feitos. As enunciações desses personagens não devem estar desprovidas assim de uma determinada relação com a situação em que ele está imerso; não são enunciados universais vazios, afastados do particular. Como as ações estão circunscritas aos casos particulares e individuais, os enunciados devem se adequar a eles e não a algum objeto universal isolado e abstrato. Contudo, os enunciados e os fatos, intimamente vinculados pelos critérios lógicos de seleção, elevam a intriga ao nível da universalidade de modo que ela possa ser um objeto de conhecimento e não apenas de prazer. O que temos na tragédia é sempre um universal em ato nos enunciados e feitos dos agentes trágicos, ou seja, uma adaptação entre o individual dos eventos particulares e a universalidade que é correlata à totalidade e unidade do *mythos*. É porque os eventos que formam a estrutura da ação trágica não são eventos que se seguem casualmente, sem qualquer vínculo lógico; é porque eles não se perdem em um redemoinho contingente de particulares infinitos sobre os quais não há nenhuma ciência ou técnica, que eles adquirem uma universalidade e podem, assim, ser objeto de um saber. A universalidade e a coerência internas da intriga rompem com qualquer referência da ação poética com a realidade tal como inscrita no mundo prático: ela

um equívoco falar em modelos ou paradigmas; o que o processo mimético faz é transformar a história, com seu amontoado incongruente de fatos isolados, em uma ordem inteligível, em um objeto de conhecimento.

²⁶ Cf. ROSS (1987, p.283): “*De fato, existe um perigo nesta noção da poesia como universal. Facilmente degenera no ponto de vista que a poesia deve apresentar tipos gerais de caráter, libertos dos traços individuais que fazem tanto as pessoas reais como os caracteres fictícios interessantes e agradáveis. A doutrina de Aristóteles foi muitas vezes interpretada deste modo. Mas interpretá-lo assim equivale a pensar o universal como simplesmente aquilo que ‘pode ser atribuído a mais que uma coisa’ e esquecemos que, segundo Aristóteles, o universal é o necessário*”.

está inscrita neste não-lugar que é a universalidade, a totalidade e a unidade da vida humana que contrasta com sua dispersão habitual²⁷.

Em *Poet.9* Aristóteles utiliza a expressão “*na ordem do verossímil ou do necessário*” (1451^a38). Aqui Aristóteles está a retomar as regras de necessidade e verossimilhança que servem como critérios de seleção dos eventos; eles constituem a regra principal de encadeamento das ações. Disso resulta que a trajetória trágica não é orientada por algum conceito, por alguma verdade abstrata e geral que a tragédia teria por função materializar. Se o poeta omite determinados eventos em função de sua inutilidade ao conjunto da ação, isto não se deve ao fato de que eles não se incluem em algum conceito suposto pelo poeta, ou, de outra maneira, porque eles não contribuem em nada para o desenvolvimento da ação sob a perspectiva de alguma lição de moral. Os eventos são escolhidos em função de que, dado um determinado evento, é necessário ou verossímil que um outro se siga a ele. Por outro lado, eles são rejeitados se uma vez produzido um fato, o outro que lhe deveria seguir, não está intimamente vinculado, não há nenhum laço verossímil ou necessário entre eles. O que importa não é relatar, aleatoriamente tudo o que aconteceu na vida de uma pessoa, fatos isolados que não têm nenhum laço entre si, mas que se seguem temporalmente um após o outro no decurso de nossas vidas. A infinidade, para Aristóteles, sempre diz respeito à desordem e multiplicidade dos eventos reais de nossas vidas, enquanto a totalidade refere-se à organização, a posição necessária ou verossímil que cada evento

²⁷ A noção de universal é chave em *Poet.9*. O poeta não relata as coisas tais como elas tiveram lugar, tal como elas estão dispostas na realidade, pois isto é o que caracteriza o trabalho do historiador (1451^a36). O poeta, ao contrário, diz “*aquilo que poderia ter lugar na ordem do verossímil ou do necessário*”, aquilo que poderia acontecer, isto é, acontecimentos que são possíveis segundo o verossímil ou a necessidade. Os eventos poéticos não têm lugar próprio na realidade, nem estão em uma relação lógica com eles. O que há é uma completa incompatibilidade entre ação trágica e ação ética. Isso prova que o que é interdito ao poeta é imitar a disposição contingente dos fatos históricos. Entretanto, nada o impede de tomar como seu assunto o real, o que realmente teve lugar. Mas, no momento em que o poeta dispõe os eventos segundo os critérios lógicos de seleção e à lei da reviravolta, eles deixam seu caráter “histórico”, eles assumem um espaço e um tempo que lhe são próprios. Nesse sentido, os eventos poéticos não têm lugar definido e efetivo: eles se sustentam pela lógica poética. Isso mostra porque Aristóteles não está a exigir uma tragédia de caracteres exemplares, modelos de qualidades éticas estáveis e bem definidas. Ele afirma que é possível uma tragédia “sem caracteres”; além do mais, e mais importante ainda, é a oposição de Alcebiades aos caracteres dramáticos. Este contraste não consiste no caráter irremediável de sua individualidade – como se ele não pudesse igualmente figurar como um tipo ético – mas porque a história, ou seja, a infinidade de eventos contingentes e biográficos de Alcebiades, não seguem os princípios da lógica poética, do agenciamento dos fatos em um sistema. A excelência da construção da intriga está nesse equilíbrio desses diferentes, e muitas vezes contrários, momentos isolados da trajetória sustentados pelo todo acabado e unificado que forma a tragédia. A progressão da intriga não segue estritamente a ordem da contingência e da racionalidade jurídica, política e religiosa que procura conformar o avanço dessa marcha dos acontecimentos históricos. O desdobramento da trajetória trágica é conduzido pela lógica do necessário ou do verossímil, e da lei da reviravolta que termina por atribuir aos eventos um lastro de ambiguidade.

ocupa no interior da intriga, o vínculo íntimo entre os eventos que forma a totalidade da ação principal²⁸.

Posterior a essa descrição, digamos, um tanto abstrata e geral da intriga, com suas propriedades de totalidade, unidade, etc., Aristóteles finalmente introduz o conteúdo qualitativo e emocional próprio da tragédia que radicalmente especifica o objeto mimético:

De outra parte, a representação tem por objeto não somente uma ação completa, mas de eventos que inspiram piedade e temor, emoções particularmente fortes quando um encadeamento causal de eventos se produz contra toda expectativa; a surpresa será então mais forte assim do que se eles fossem produzidos por si mesmos ou por pura acidentalidade, pois que os golpes do acaso nos parecem particularmente mais surpreendentes e assombrosos quando eles parecem ocorrer por desígnio. (*Poet.9*, 1452^a1-11)

Ao fim de *Poet.9*, Aristóteles retoma a definição da tragédia – “*de outra parte, a representação tem por objeto não somente uma ação completa, mas também eventos que inspiram temor e piedade*”(1452^a1-3); o objeto da *mimesis* não é apenas uma *ação completa*, tomada sob a perspectiva estrutural da ação, mas uma *ação completa* que comporta fatos terríveis e piedosos – de maneira a passar do tratamento da intriga a partir de seu aspecto estrutural, para analisá-la sob seu aspecto emocional e qualitativo. A ação trágica é composta por eventos que inspiram temor e piedade. Estes eventos, como Aristóteles explicitou nos capítulos anteriores, precisam estar encadeados segundo uma certa lógica. Essa referência à definição, apenas confirma que a ação é caracterizada não somente sob o ponto de vista estrutural, mas igualmente sob o seu aspecto emocional. Essa dupla caracterização do *mythos* ajuda a precisar de que maneira o conteúdo emocional da ação, pelo seu caráter de prioridade intrínseca, relaciona-se com o estatuto secundário das demais partes da tragédia de modo a determiná-las em função da definição formal da tragédia. Nesse ponto da argumentação, Aristóteles evidencia que a segunda

²⁸ E se Aristóteles elogia Homero não é em função de sua excelência em descrever a vida completa de Odisseu, com todos os incidentes que fazem parte dela, mas pelo fato dele representar apenas *uma* ação. Aristóteles se limita a mostrar porque certos eventos omitidos por Homero são inúteis para o conjunto da intriga: um sendo produzido, o outro não lhe teria sucedido, nem por necessidade, nem por verossimilhança. Na passagem 1451^a23-30, duas ideias se vinculam: (i) a seleção de eventos e de ações e a (ii) regra do encadeamento (verossímil ou necessário). Estas duas ideias estão intimamente conectadas em que a segunda esclarece a primeira: a necessidade (ou verossimilhança) serve de critério para a seleção. Homero omite certos episódios porque um não se encadeia necessariamente ao outro; esse encadeamento, contudo, não significa uma dependência direta e lógica, como se não pudesse ser de outra maneira, mas a de um laço entre eles no quadro do conjunto do poema. O evento da ferida não é inserido numa *Vida de Odisseu*, em seu lugar cronológico e contingente, mas lembrado na sequência do reconhecimento de Odisseu por Euricleia. Esta evocação isolada, no entanto, não entra na economia da fábula, não é um elemento exigido pela narrativa da ação principal do poema: ele não passa de um episódio.

parte da definição da tragédia fazia referência – enquanto descrevia sua função (*ergon*) ou efeito próprio – à ação em si mesma, aos eventos dos quais ela é composta; a definição não visava descrever o efeito próprio da tragédia como dependente de um referencial externo, a saber, as emoções despertadas na alma dos espectadores. O que Aristóteles faz, aqui, é incorporar o conteúdo emocional na própria estrutura da ação²⁹. Isso leva Aristóteles a afirmar que a melhor maneira de gerar estas emoções consiste em vinculá-las a “*um encadeamento causal de eventos [incidentes ou ações] que se produzem contra toda a expectativa*”(1452^a4-5). Ora, o que temos aqui é a vinculação intrínseca entre emoções e ações ou eventos que fazem referência à estrutura interna da ação. Isso tem como resultado revelar o aspecto objetivo destas emoções que nascem de uma reviravolta surpreendente, pois elas dependem do encadeamento causal dos fatos. A partir dessa descrição, revela-se de que maneira as emoções são articuladas como eventos da trama e não como emoções subjetivas que têm como referencial, não a ação mesma, mas a alma da audiência. Os “eventos, incidentes ou ações”, explicitados pela passagem 1452^a4-5, retomam, ao invés das emoções enquanto relativas à experiência subjetiva dos espectadores, os eventos ou ações que inspiram temor e piedade na medida em que elas mesmas possuem essas propriedades. As ações recebem esse conteúdo emocional específico na medida em que elas são produzidas a partir da forma dinâmica da ação, isto é, são determinadas pelos requisitos constitutivos da ação tais como reconhecimento, choque de surpresa, relações simultaneamente políticas e familiares; essas ações retiram seu caráter objetivo enquanto estão vinculadas à estrutura causal que consiste na totalidade e unidade da ação. Dessa maneira, esclarece-se que o efeito próprio da tragédia origina-se e depende exclusivamente da forma dinâmica da ação, visto que as emoções de piedade e temor estão inscritas objetivamente nos próprios fatos que compõem a intriga. Em outros termos, a natureza trágica das emoções depende dessa vinculação intrínseca à estrutura da ação enquanto disposição dos fatos em sistema que incorpora determinados elementos

²⁹ Conforme A.NEHAMAS (1992, p.307): “*This must refer in the first instance back to 1452a1-3, where tragedy is said to be not only an imitation of complete action but of pitiful and fearful events. But where, in turn, is the justification for this claim? The only possible candidate... is the very definition of tragedy in Chapter 6. But the definition is such a plausible candidate only if pathemata are construed as incidents and not as emotions. If pathemata are emotions, then the definition of tragedy gives us no information about the plot beyond the fact that it concerns an action ‘which is serious, complete and of a certain magnitude’. My claim, therefore, is that pathemata in the definition of tragedy is coordinate with praxis and that it bears the generic sense of ‘incident’ rather than the specific sense given it at 1452b11. Accordingly, I propose to construe toianta as referring to praxis spoudaia kai teleia megethos ekhousa. Aristotle is saying that the catharsis of the sort of action of which the tragic plot consists is reached only through a series of incidents that are themselves pitiful and fearful – characteristics which it is quite reasonable to attribute to the events that constitute the plot*”.

essencialmente pertencentes à ação poética. A natureza distintiva dessas emoções deve-se à sua ocorrência no interior dessa estrutura causal que incorpora intimamente eventos paradoxais que suspendem e invertem a sequência habitual dos eventos.

É nesse ponto que Aristóteles formula o paradoxo que caracteriza a intriga trágica especificamente: a simultaneidade de um encadeamento causal dos fatos e o efeito de surpresa (*to thaumaston*), ou seja, aquilo que é produzido contra toda expectativa. Os eventos surpreendentes e assombrosos só são capazes de provocar as emoções trágicas sob a condição de que, sob o acidente, alguma racionalidade seja percebida. Ou seja, a reviravolta faz com a ação trágica não permaneça ao nível puramente sensível, que ela vise puramente agradar, gerar um prazer qualquer nos espectadores. A especificação “*contra qualquer expectativa*” acentua o aspecto um tanto insólito, incomunicável e opaco do acontecimento. A causa dessa reviravolta escapa ao entendimento, desafia a razão humana. É esse evento que se opõe a todas as nossas categorias, aos nossos conceitos bem definidos, que acaba por produzir o sentimento de terror e piedade, o reconhecimento racional de algo incompreensível sustentado e que parece estar no fundamento da forma dinâmica que caracteriza a tragédia. Por outro lado, a reviravolta que produz o choque de surpresa, torna possível ver os mesmos fatos de uma nova maneira, detectar novas significações implícitas nas mesmas ações.

A racionalidade que está por trás do evento surpreendente e maravilhoso não parece encontrar sua referência em um sentido de justiça divina ou poética como o exemplo de Aristóteles parece indicar. Mas ela diz respeito às manifestações dos significados que estavam implicados nos eventos apenas potencialmente, ela destila significações, lança uma nova luz sobre os mesmos eventos de modo que eles possam ser reordenados, tratados segundo os diferentes aspectos que eles originam. O prazer trágico torna-se, assim, um prazer que temos ao ver uma coisa de maneira diferente, perceber os encaixes e as semelhanças entre os fatos que haviam passado despercebidos de nós ou que apenas carregavam um ar misterioso e obscuro. A ação trágica está centrada sobre esta reviravolta que quebra a sequência lógica dos eventos e instaura uma outra dimensão sobre a ação, a disposição dos fatos.

Assim, ao introduzir na descrição da intriga os traços específicos, seu conteúdo emocional, Aristóteles atenua e corrige o caráter abstrato ou, ao menos, muito amplo do objeto definido. A intriga, seu objeto de definição, sendo construída segundo a necessidade ou verossimilhança, se completa e se realiza pelo efeito maravilhoso que parece obra do acaso, isto é, daquilo que é

infinito e absolutamente desconhecido³⁰. Essa passagem, não só termina a análise da composição mimética da intriga, mas, principalmente, assinala a essência mesma da tragédia de acordo com Aristóteles. A estrutura da intriga, quando bem construída, faz com que certos fatos que parecem ser devidos totalmente ao acaso, pareçam, ao contrário, se produzir pela necessidade ou verossimilhança. Retrospectivamente, encontramos finalidade e sentido naquilo que parecia ser totalmente acidental. Como o que é necessário é da ordem do universal e, em consequência, pode ser objeto de conhecimento, o acidente, que é da ordem do indeterminado, algo que é impenetrável ao saber humano adquire um estatuto cognitivo, ele passa a encerrar ou desencadear uma série de discursos.

As emoções trágicas repousam na forma dinâmica da ação, na estrutura simultaneamente causal e surpreendente do *mythos* – pois é do contraste e da articulação entre ações imprevisíveis e paradoxais em uma estrutura causal, cujos vínculos entre as ações são de ordem verossímil e necessária, o que permite que as emoções especificamente trágicas sejam suscitadas – e não nos elementos constitutivos da emoção tal como se encontram na alma do público. A propriedade distintiva da natureza do trágico funda-se na vinculação íntima do piedoso e do terrível com as ações que compõem a intriga. Pois não é suficiente que as ações e os eventos componentes da ação trágica produzam emoções dolorosas, terríveis e aflitivas na alma do espectador. Eventos patéticos, por si mesmos, não constituem o “trágico” da tragédia; pois caso fosse assim, bastaria a contemplação de eventos temerosos e piedosos que ocorrem na vida mesma para estarmos diante de uma tragédia³¹. O que engendra a dimensão propriamente trágica das emoções, não pode ser

³⁰ Se o verossímil é o que “*ocorre a maior parte do tempo*”, o acaso ou acidente é “*o que pertence a uma coisa e dela pode ser afirmado com verdade, porém não necessariamente, nem ocorre a maior parte do tempo; p.ex., se alguém, ao cavar um buraco para plantar uma árvore, encontra um tesouro. Esse fato – o encontro do tesouro – é um acidente para o homem que cavou o buraco, pois nem uma coisa provém necessariamente da outra ou vem depois dela, nem ocorre o mais das vezes descobrir tesouros quando se planta uma árvore*”(cf. *Met.*1025^a14-20). Do mesmo modo na tragédia: nossas decisões racionais, nossos atos que visavam um determinado fim, a despeito de sua intenção, acabam provocando resultados completamente imprevisíveis. Estes atos podem ser atribuídos com verdade às ações dos personagens, mas sua causa própria permanece desconhecida; ou melhor: deve ser atribuída ao todo acabado e unificado que forma a ação trágica.

³¹ Toda a estratégia de M.NUSSBAUM (1986) de considerar a tragédia como uma ilustração da fragilidade dos bens humanos, da virtude para a realização da felicidade, depende dessa similaridade entre eventos dolorosos e terríveis que ocorrem na vida e que a tragédia teria meramente como função refleti-los (análise baseada no critério subjetivo da identificação moral do espectador com o herói). É por isso que ela insiste sobre a base cognitiva que sustenta as emoções de piedade e temor e que focaliza a produção das mesmas sobre o destino patético de certos caracteres: “*certain beliefs are necessary conditions of passion in each case. The relevant beliefs, furthermore, are not only a necessary condition, but also a constituent part of each emotion... Aristotle’s account of the belief-structure of pity and fear lies very close to the Homeric/tragic tradition. Pity is a painful emotion directed at another person’s misfortune or suffering*”(M.NUSSBAUM, 1992, p.273). O único critério – diga-se, de passagem, extrínseco à tragédia em si mesma – que permitiria diferenciar as emoções que os eventos da tragédia suscitam daqueles

uma coincidência e identidade da estrutura da tragédia com os eventos reais da vida que mobilizam determinados aspectos cognitivos que estão na base das emoções, mas o próprio agenciamento causal – e portanto impessoal – dos fatos que produz um evento imprevisível e surpreendente ainda que essencialmente ligado a um encadeamento verossímil ou necessário. As emoções tornam-se trágicas apenas enquanto estão intrinsecamente conectadas com as ações que estruturam a tragédia e que constituem a dimensão propriamente impessoal (mesmo inconsciente) que caracteriza o *mythos*³².

As emoções dependem da reviravolta surpreendente dos fatos para serem caracterizadas como trágicas, mas somente sob a condição necessária de que elas estejam inscritas na própria

acontecimentos reais que igualmente mobilizam essa base cognitiva por trás das emoções de piedade e temor, é o peso e dimensão [*size*] daquelas: “*Not all occasions that are ordinarily believed to be occasions for pity and fear will turn out to be so; but the big undeserved disasters on which tragedy focuses are the same ones on which Aristotle also focuses in his account. For tragedies are not written about a mouse running by – and not even, simply, about the loss of money and possessions. They focus on losses of loved, country, sphere of action*”(ibid., p.276). A tragédia continua tal como o espelho da bruxa má do conto de fadas: ela reflete a realidade, mas de um modo sempre superior, melhor e mais belo. Por isso, a descrição da *mimesis* feita nos termos de DUPONT-ROC e LALLOT (1980) como deslocamento mimético mantém a atividade poética presa nas malhas dessa função sublimadora ou embelezadora da vida e dos homens, sem atribuir uma estrutura própria à tragédia. Mas como *Poet.8* mostra, a estrutura da ação poética é distinta da estrutura da ação na vida: a imitação da vida só pode ser tomada nos termos adequados com os quais GOLDEN e HARDISON (1968) formulam: o poeta é imitador da vida enquanto ele imita o seu caráter dinâmico e processual. Ao compreender o conteúdo emocional da tragédia como algo de exterior à estrutura da ação, o efeito próprio da tragédia produzindo-se sobre o espectador de modo a realizar o “trágico” da tragédia, ela termina por assimilar a tragédia aos eventos dolorosos e terríveis que ocorrem efetivamente, aos elementos cognitivos que constituem as emoções, e às disposições estáveis do agente que sofrem uma série de desastres monumentais que desmentem a promessa de felicidade garantida pelo seu caráter virtuoso: “*The world of Sofoclean tragedy is a world in which nobility... is surrounded by dangers, both natural and divine. The gods lack compassion for human suffering and can cause terrible misfortunes... that dislodge good people from eudaimonia. In disaster, these good people retain heroic dignity and stature. Both the presence of pity and fear in the play and the arousal of pity in the spectators assert the undeserved nature of the hero’s fall, the worth of his or her efforts. Hero and friends, sharing in lamentation, insist on the importance to human life of the things misfortune has spilled, and on the fact that human beings do not fully control them. Spectators, sharing in the hero’s suffering, become aware of the importance of these elements in their own lives, and of their vulnerability. According to the tradition, this should have a tendency to increase generosity and concern for the sufferings of others... Tragic action gives rise to pity and fear. Through their pity and fear, indeed in those responses, spectators attain a deeper understanding of the world in which they must live, the obstacles their goodness faces, the needs each has for the help of others*”(ibid., p.286-287). A tragédia não atinge sua finalidade imanente na medida em que inspira reações emocionais corretas nos espectadores, emoções estas sustentadas nos elementos cognitivos que necessariamente as compõem, mas enquanto realiza sua natureza própria: por meio de um encadeamento causal de ações gerar um choque de surpresa, a reviravolta da boa para a má fortuna.

³² Sobre o caráter de impessoalidade que constitui a causa da ação englobante, conforme V.GOLDSCHMIDT (1982, p.415): “*La tragédie imite une action... Il est très vrai que l’action a deux causes naturelles: la pensée et le caractère (1450 a 2); aussi imite-t-elle l’une et l’autre. Mais ‘l’action achevée et entière’ (1450 b 25), c’est-à-dire ‘l’agencement des faits’ (b 23), est tout autre chose. Bien loin d’avoir les personnages pour agents, c’est elle même qui les fait agir*”; e ainda: “*Puisque la fable imite, non pas des hommes mais des actions, c’est-à-dire des mouvements, et si l’on considère le héros comme le ‘sujet du mouvement’, quel en sera le ‘moteur’? Ce ne seront, et par définition, ni ses vertus ni ses vices..., mais seulement une faute (hamartèma), c’est-à-dire elle même une action qui, dans l’économie de la fable, jouera le rôle de premier moteur*”(ibid., p.277).

estrutura impessoal e causal da ação. E essa instância impessoal que caracteriza a ação poética não significa a intervenção do azar, da contingência, do irracional ou dos deuses, pois Aristóteles exclui todos esses aspectos irracionais da disposição dos fatos em sistema. A ação acabada e completa comporta essa dimensão de impessoalidade na medida em que a tragédia estrutura-se, não em torno de qualidades moralmente definidas, mas em torno de uma ação cuja unidade não pode repousar sobre a unidade do caráter ou de qualquer individualidade particular; o entrelaçamento dos personagens-em-ação em um todo acabado, em uma estrutura causal sobre a qual funda-se a unidade da ação, em função de não encontrar seu fundamento em alguma agência individual, revela o próprio agenciamento das ações – nas quais os próprios caracteres e discursos racionalmente articulados estão inscritos – entre si mesmas que precedem e condicionam a própria dinâmica dos caracteres. Dessa maneira, o princípio responsável por que certas ações terríveis e dolorosas se transformem em trágicas, assumam sua qualidade peculiar – e correlata à definição estrutural – é a forma própria da intriga poética, a sua incorporação dessas ações isoladas através do agenciamento causal em uma unidade coerente e inteligível que exclui a agência individual como fundamento da mesma. Em outras palavras, as emoções são trágicas enquanto engendradas objetivamente pelo sistema de fatos que combina ações paradoxais em um todo inteligível. Assim, as emoções tornam-se trágicas apenas enquanto elas realizam a natureza própria da tragédia: elas originam-se dessa combinação necessária, dessa sobreposição entre “*eventos contrários à expectativa*” e “*seguidos um por causa do outro*”.

*Poet.*10 e 11 designam a *peripeteia* e o reconhecimento como partes da ação, isto é, como ações atadas à sua estrutura causal. *Poet.*11 retomando, novamente, a definição da tragédia, mostra de que maneira as emoções trágicas estão intrinsecamente vinculadas à estrutura da intriga. O enfoque aqui é dado sobre a reviravolta da ação enquanto está integrada à estrutura causal da intriga e que faz com que ela receba sua dimensão emocional especificamente trágica. Ao retomar a definição, fica claro que a tragédia foi definida como uma ação cujo conteúdo emocional está incorporado essencialmente em sua forma própria. A implicação disso é clara: as emoções de piedade e temor não são um mero efeito da estrutura causal da intriga, mas sua dimensão qualitativa inerente. Isso parece se confirmar quando atentamos para a estrutura do texto aqui. Ele não faz nenhuma referência ao espectador, mas está interessado em descrever de que maneira o conteúdo emocional está diretamente vinculado à estrutura interna da ação. Ora, o que Aristóteles parece assinalar, aqui, é a prioridade do conteúdo trágico das emoções, enquanto

ele está inscrito na ação da tragédia, sobre o efeito transitório e extrínseco produzido nos espectadores ou leitores do drama. Todo o texto de *Poet.*¹¹ visa descrever as propriedades essenciais da ação trágica, e não parece de maneira alguma comprometido com a análise dos efeitos fortuitos sobre alguém:

O choque de surpresa [*peripeteia*] é... a reviravolta que inverte o efeito das ações... O reconhecimento... é a reviravolta que faz passar da ignorância ao conhecimento, revelando aliança ou hostilidade entre aqueles que são designados pela felicidade ou infelicidade. O reconhecimento [*anagnôrisis*] mais belo é aquele que é acompanhado do choque de surpresa... Mas aquele que é mais integrado à história [*mythos*], o mais integrado à ação [*praxis*], é aquele que nós já dissemos; com efeito, um tal conjunto – reconhecimento mais choque de surpresa – comportará piedade e temor (que caracterizam as ações da qual a tragédia, por definição, é a representação), pois que é à ocasião de tais eventos que advirá a felicidade como a infelicidade (1452^a22-b3).

Como podemos observar, as emoções estão integradas ao sistema de fatos que forma a intriga (*mythos*). Aristóteles determina o estatuto objetivo dessas emoções que estão de modo inerente integradas à própria ação. A finalidade da tragédia não pode ser descrita nos termos do efeito que sua estrutura formal produz sobre o espectador, pois que ela incorpora nos fatos – tais como estão encadeados – seu conteúdo emocional objetivo; a tragédia inscreve intimamente nos fatos sua dimensão qualitativa: é porque sua estrutura causal produz um reconhecimento acompanhado de um choque de surpresa que ela apreende e recebe sua dimensão qualitativa, seu conteúdo emocional trágico vinculado ao agenciamento dos fatos –, e não sobre os elementos cognitivos que compõe as emoções dos espectadores. Assim posto, Aristóteles esclarece o vínculo entre a estrutura causal e a dimensão qualitativa da tragédia, pois é uma condição necessária da intriga, para que a tragédia realize sua natureza própria, que ela tenha um conteúdo emocional trágico específico e inerente que está integrado aos próprios fatos como um todo.

Desse modo, uma bela intriga é a *mimesis* de eventos terríveis e piedosos que tomam lugar entre relações de parentesco e que ocorrem, não por acaso, mas de acordo com o necessário ou verossímil. As três partes da intriga – *pathos*, *peripeteia* e reconhecimento – estão intrinsecamente ligadas com as relações necessárias ou verossímeis de *phillia*. As relações sustentadas por laços de sangue – que também são alianças políticas – são fundamentais em todas as três partes que compõe a intriga, cada uma delas definida a partir da existência de relações familiares entre os agentes da ação dramática. O conteúdo emocional próprio da tragédia depende em muito dessa vinculação necessária.

4.2 POÉTICA 13: “QUALIDADES MORAIS” E A AÇÃO TRÁGICA

Antes de começarmos a análise das passagens da *Poética* que nos interessam, é importante relatar um caso típico e famoso de interpretação da relação entre ação e caráter e o conteúdo emocional próprio da tragédia. A mais famosa parece ser a interpretação de M.Nussbaum que analisa o efeito trágico a partir das qualidades morais do agente e não tendo em vista a intriga que é disposição dos fatos em uma totalidade acabada.

Para Nussbaum, a constatação aristotélica de que a ação é o elemento mais importante da intriga, de que o arranjo dos fatos é a alma da tragédia, não pode significar a negação da importância da imitação do caráter. Se ela insiste sobre a importância do caráter, contra todas as evidências da *Poética* que mostram o aspecto fundamental da ação, é porque as emoções trágicas de piedade e temor incluiriam a pressuposição de um herói que possui um certo tipo de disposição ética. Por isso, a ausência de foco sobre o caráter teria como consequência arriscar anular as reações emocionais que são essenciais para a tragédia³³. Como resultado disso, o efeito trágico estaria intimamente vinculado ao caráter ético e às crenças subjetivas dos espectadores.

Nessa visão, as emoções trágicas não estão vinculadas ao encadeamento rigoroso e surpreende dos fatos, mas fundamentadas nas crenças subjetivas sobre aquilo que é possível acontecer ao “*homem bom*”. As emoções trágicas não dependeriam da forma dinâmica da ação, mas de uma visão de mundo sobre as possibilidades que o homem virtuoso tem de sofrer graves e perturbadoras reversões da fortuna. É por isso que a sua análise depende das considerações da *Ética Nicomaqueia* sobre as relações entre felicidade (*eudaimonia*) e o caráter firmemente bom. Para que a visão sobre a ação trágica seja consistente, ela precisa se apoiar na ética, ou melhor, a relação entre caráter e ação precisa deixar aberta a possibilidade para a ação trágica. É como se, caso a ética interditasse toda consistência de uma ação trágica, as tragédias desmoronariam como castelos de areia pisados por um adulto. Por isso a tragédia permanece, mesmo nessa análise, como sendo um organismo (como Aristóteles muitas vezes usa essa metáfora, que é mais que uma simples metáfora, para se referir à essência da tragédia) parasitário que se alimenta dos

³³ Conforme M.NUSSBAUM (1992, p.264): “His account of the requirements of pity and fear includes... the stipulation that the hero be a certain sort of character; this indicates that a failure to focus on character jeopardize the emotional responses that are essential to tragedy”.

restos, da sobras deixadas pela ética³⁴. O fundamento da ação trágica não está na *mimesis*, no processo de agenciamento dos fatos, na forma própria e dinâmica da intriga, mas no hiato entre ser bom e viver bem. Como a *eudaimonia*, o *telos* próprio e interno da ação ética, requer, não apenas um bom caráter, mas, principalmente, ação de acordo com o caráter, essa exigência da atividade acaba por revelar que ser bom não é uma condição suficiente, ainda que necessária, para se atingir o alvo da *eudaimonia*. Desse modo é a brecha na estrutura da ação ética, o hiato entre o caráter estável e a efetivação da vida boa, entre *hexis* e *eudamonia*, que abre um espaço propício para as intromissões indesejadas da sorte que tornam mais que evidente a fragilidade da virtude e da bondade: ter um caráter estável não é suficiente para sermos felizes³⁵.

A análise de Nussbaum, desse modo, depende de alguns passos. Primeiro mostrar este hiato entre ser bom e viver bem que abre espaço para a intervenção da sorte; como consequência disso, afirma-se a vulnerabilidade de nossas vidas, já que o estado ético é uma garantia precária – uma ação de alto risco no mercado de capitais éticos – para a nossa felicidade. O segundo passo, em virtude da importância da expressão da virtude na ação e das possíveis reviravoltas da fortuna que desalojam o agente da sua busca da felicidade, tornam possível as reações emocionais de piedade e temor como respostas valiosas eticamente. Nussbaum, assim, não deixa de interpretar a ação trágica nos mesmos termos que a ação ética, ou seja, a partir do vínculo entre caráter e ação,

³⁴ *ibid.*, p.270: “Clearly the gap between being good and living well leaves room for luck to enter in: acting from good character has necessary conditions, for example, here, the absence of a disease or accident that would remove consciousness”.

³⁵ Nesse caso, um exemplo típico de tragédia seria a de uma mãe que devota incondicionalmente, que sacrifica sua vida inteira para os filhos, e os vê morrerem em acidentes de trânsito. Mesmo sendo boazinha, ela não poderá dizer que é feliz. Mas Nussbaum nunca se pergunta se a tragédia maior não seria retirar dessa mãe seu impulso benevolente, impedir que ela se sacrifique para o marido ou para os filhos: nesse caso seu mundo não desabaria na mais profunda depressão? Ou os ativistas ecológicos que temem, não a destruição do planeta, mas que a crise ambiental, que o aquecimento global não aconteça: pois o que será então da vida deles? Um excelente homem de negócios (para brincar com a noção grega de excelência [*arete*] que pode se referir tanto à excelência atlética de um corredor quanto à excelência moral) que, de uma hora para a outra, nas fundamentais flutuações do mercado, perde tudo o que tem: não estaríamos diante de uma grande tragédia? Mas é claro que estamos falando de aspectos parciais desses casos; o importante aqui é dizer que só por contaminação e homonímia é que podemos falar de tragédia na vida: os acontecimentos da vida não são trágicos para Aristóteles, a vida não pode ser denominada trágica: da vida o adjetivo “trágico” não pode ser predicado como uma propriedade essencial – pois temos que esperar os românticos para isso –, mas somente a tragédia é propriamente trágica. Apenas um certo agenciamento de fatos em uma totalidade acabada pode ser uma tragédia. Por isso os exemplos recorrentes de Nussbaum são o homem torturado, preso em uma roda, e o caso de Príamo. Porque agir de acordo com o caráter requer certas condições necessárias do mundo, qualquer impedimento material, acidental ou exterior pode arruinar a atividade com vistas à felicidade. Por isso, os infortúnios constituem em impedimentos para a pessoa atingir a *eudaimonia*. Assim, a tragédia se fundamentaria e só seria possível dado que ser bom não é uma condição suficiente para a felicidade.

sendo que, para ela, mesmo na descrição da ação ética focada sobre o agente, a ação tem preponderância sobre o segundo³⁶.

Ela realiza a distinção entre ser um caráter virtuoso, ter uma certa disposição estável, e agir visando a *eudaimonia*. Sem dúvida alguma, ela mostra que a tragédia não representa estados de caráter, mas agentes combinados com a ação. Só que essa “estreita conexão” é interpretada em termos éticos. Certamente a tragédia não diz que Édipo tem determinada disposição ética sem mostrá-la na ação mesma, isto é, sem visar mostrar a concordância entre esse caráter e sua ação. Mas o fato de que as figuras trágicas estejam envolvidas, engajadas em uma certa atividade significativa apenas quer dizer, para a autora, que elas precisam por em jogo seu estado ético nas ações, buscar expressar suas qualidades éticas na sua atividade com vistas à felicidade. E se ele fracassa em fazer corresponder o caráter com as ações, isto ocorre devido a certos impedimentos, a golpes de sorte e infortúnios que desalojam e desviam a ação do seu fim visado. A introdução de conceitos éticos para analisar a ação trágica, apaga a diferença estabelecida por *Poet.*⁸ entre a estrutura da tragédia que gira ao redor de uma ação unificada e a ação ética que centraliza-se sobre a função ética própria do agente. Além disso, ela permanece considerando o caráter como um estado ético definido pelas qualidades da virtude, uma *hexis* e não uma potencialidade que se desdobra na trajetória dinâmica visando sim a *eudaimonia* enquanto conquista do estatuto heróico. Em Nussbaum, a ação, o fato de o agente estar engajado em atividades significativas, serve apenas para mostrar a fragilidade do estado ético do agente, as reversões da fortuna que mostram que as qualidades éticas, por si só, não são suficientes para sermos felizes. Assim ela analisa a tragédia não com base em sua estrutura própria, mas a partir da distinção ética entre virtude e bens extrínsecos necessários para a boa vida. Ou seja, não basta ter tais qualidades éticas para alguém ser feliz, pois precisamos de amigos, familiares, uma boa reputação social, dinheiro, bens exteriores que estão sob o controle da fortuna e da sorte. E como a felicidade é a meta da ação ética, não basta sequer que o caráter conforme suas ações às suas qualidades morais, pois é preciso sempre contar com a sorte. Por isso ela usa os exemplos de Agamêmnon e Édipo para mostrar que mesmo uma pessoa boa pode não alcançar a felicidade ou mesmo despencar desse estado, devido a contingência material do mundo.

³⁶ M.NUSSBAUM (1986, p.379): “*action has an intimate connection with human eudaimonia that merely being a certain sort of person, all by itself, does not. A work that simply displayed the characteristics of the figures involved, without showing them engaged in some sort of significant activity, would fail, therefore, to show us something about eudaimonia that is shown us in the plots of the great tragedies*”. Assim, na verdade, Aristóteles não estaria dizendo nada de novo na *Poética* e o termo *mythos* não teria nenhum sentido técnico e original.

O caráter poético é descrito nos mesmos termos que o caráter ético: a diferença reside na interferência do mundo sobre a ação ética que descentra o agente de seu caráter auto-suficiente e bem definido³⁷. A tragédia seria, assim, uma determinada disposição de fatos que interdita e barra o desdobramento do caráter virtuoso na ação de tal maneira que o levaria inevitavelmente à *eudaimonia*, o fim da ação ética. Nesses termos, a ação trágica é uma ação ética que literalmente fracassou, falhou em atingir o alvo (*hamartia*). Mas e se o alvo for outro? Por enquanto, a tragédia é como uma semente que não atingiu seu *telos* por causa de uma seca prolongada. Por isso “quando o bom caráter não se traduz na ação, encontramos sempre um fator de condicionamento ou de *tyché*”(M.NUSSBAUM, 1986, p.383).

O segundo passo é mostrar que as emoções trágicas estão ligadas ao caráter do agente. Só podemos sentir piedade e temor daqueles que são bons. A bondade da pessoa humana é fundamental para inspirar as emoções trágicas, principalmente o sentimento de piedade, pois que um dos seus elementos constitutivos é o caráter imerecido do infortúnio. Por outro lado, o medo é associado à piedade na *Retórica*. Enquanto sentimos piedade pelo que acontece com os outros, tememos o que possa vir a acontecer conosco. Contudo, aquelas ocasiões de piedade, inversamente, geram o medo de que aqueles fatos aterrorizantes que ocorreram com um outro, do qual nos apiedamos, visto nossa crença subjetiva de que ele não mereceu tal infortúnio, acaba gerando em nós um sentimento de temor. Isso, é claro, desde que nos identifiquemos com o personagem que sofre tais fatos dolorosos e violentos. Essa identificação, portanto, está baseada no caráter bom do agente: se ele fosse perverso, não nos identificaríamos com ele (para rejeitar a objeção de que as pessoas perversas poderiam se identificar com os personagens perversos vítimas de grandes catástrofes, ela afirma que ninguém se vê como perverso e mau, mesmo sendo um). Nessa identificação reconhecemos que temos as mesmas possibilidades de sofrer acidentes semelhantes aqueles que contemplamos em cena, acontecimentos que podem destruir nossas vidas. Em suma: apiedamo-nos porque vemos nele um semelhante, e tememos justamente porque

³⁷ M.NUSSBAUM (1986, p.382): “*The great tragic plots explore the gap [o hiato aberto na estrutura da ação ética que vincula *hexis* e *praxis*] between our goodness and our good living (our character, intentions, aspirations, values) and how humanly well we manage to live. They show us reversals happiness to good-charactered but not divine or invulnerable people, exploring the many ways in which being a certain good human character falls short of sufficiency for eudaimonia... If you think that there is no such gap or that is trivial, you will naturally judge that tragedy is either false or trivial; and you will not want to give it a place of honor in a scheme of public instruction... Tragedy concerns good people who come to grief...*”. A tragédia é descrita em termos éticos, enquanto ela é formada pelas sobras, pelos restos da ação ética.

ele é considerado um semelhante, o que torna possível que algum dia possamos passar pelos mesmos percalços e fracassos que ele experimentou na tragédia.

É nesse ponto que entra a “famigerada” noção de *katharsis*. Como M.Nussbaum afirma:

Nós achamos, então, que para Aristóteles a contemplação de coisas temerosas e piedosas, assim como a piedade e o temor suscitados em nós mesmos como respostas a esta contemplação, pode servir-nos para mostrar algo de importante sobre o bem humano... Para Aristóteles, piedade e temor são fontes de iluminação ou clarificação, como o agente, reagindo e prestando atenção sobre suas reações, desenvolve uma complexa compreensão com respeito às inclinações e valores que suas reações sustentam.(M.NUSSBAUM, 1986, p.388, tradução nossa)

O valor cognitivo da *katharsis* diz respeito ao seu caráter de “limpeza” mais epistemológica do que física. A tragédia assim contribui para o conhecimento de si mesmo e da vida precisamente na medida em que exploramos os acontecimentos temíveis e piedosos. Nossas reações passionais são uma resposta à fragilidade do bem. Com certeza também somos da opinião que os sentimentos trágicos que surgem, não da intromissão da sorte ou das nossas crenças subjetivas sobre os acontecimentos reais, mas da reviravolta e da produção de eventos maravilhosos, servem como guias sensíveis para perceber as potencialidades significativas que a forma dinâmica da tragédia mobiliza e não qualquer verdade universal e abstrata sobre nossa condição que Aristóteles mesmo considera inútil³⁸. Mas em Nussbaum, a reação passional correta está sempre vinculada ao caráter moral, elas são boas respostas intelectuais que constituem o juízo humano³⁹. As emoções trágicas auxiliariam na compreensão de nossas ações no mundo prático; a intriga trágica serviria, ao produzir certo tipo de emoções, para explicitar o modo correto como devemos reagir diante de determinados eventos da vida real. As emoções de

³⁸ Conforme V.GOLDSCHMIDT (1982, p.257): “*Si dans la logique aristotélicienne, l’induction et le syllogisme sont des opérations complémentaires, ce n’est pas parce que l’une se tiendrait au niveau de l’expérience et que l’autre atteindrait le plan de la pensée pure, mais parce qu’ils explicitent, conjointement, le rapport entre l’individuel et l’universel, celui-ci présupposant l’instance particulière, à la fois pour être dégagé... et, en retour, pour y être actualisé. C’est le concept d’acte qui permet de surmonter le dualisme du platonisme vulgaire*”... Cette espèce d’échange qui s’établit dans les deux sens, entre l’individuel et l’universel, au niveau de la connaissance, caractérise, plus précisément, les techniques, pratique et poétiques, qui consistent à rapporter l’un à l’autre..., à appliquer à Socrate, non plus seulement le prédicat de mortel, mais tel médicament salutaire, en quoi s’actualise le savoir du médecin. Faute de quoi, ce savoir resterait “vide”... Autrement dit: l’universel en acte, ce n’est, ni la science médicale, ni la maladie de l’individu; c’est la mise en rapport de l’un avec l’autre: leur adaptation”.

³⁹ Conforme M.NUSSBAUM (1986, p.390-391): “*We know, however, that for Aristotle appropriate responses are intrinsically valuable parts of good character and can, like good intellectual responses, help to constitute the refined ‘perception’ which is the best sort of human judgement. We could say, then, that the pity and fear are not just tools of a clarification that is in and of the intellect alone; to respond in these ways is itself valuable of practical values, and therefore for ourselves, that is no less important the recognition and perception of intellect. Pity and fear are themselves elements in an appropriate practical perception of our situation*”.

piedade e temor são deslocadas de seu lugar próprio, a disposição dos fatos em um sistema, e passam a ser empregadas na análise de certos aspectos obscuros de nossa vida prática, de nossos julgamentos éticos, de nossas reações diante da perda de um amigo, da morte de um filho, da rejeição de um amante⁴⁰.

Isso constituiria mesmo em uma inversão da relação entre as partes que constituem a intriga: é a disposição dos fatos em sistema que incorpora as emoções intrinsecamente nos seus eventos, e não o caráter dos protagonistas, a disposição estável dos agentes, nem, menos ainda, as crenças dos espectadores sobre a responsabilidade, o mérito e os acertos das ações dos caracteres. O efeito próprio da tragédia não depende dos juízos éticos dos espectadores, mas surge da própria estrutura da ação⁴¹.

É a caracterização estrutural e qualitativa da ação que permite Aristóteles, em *Poet.*13, escolher os caracteres que são potencialmente trágicos, excluindo aqueles que não podem desempenhar, que não são suscetíveis de serem integrados na ordem dos fatos:

nós devemos agora falar do fim que é necessário visar... na composição das intrigas [*mythos*], e os meios de produzir o efeito próprio [*ergon*]⁴² da tragédia. É um ponto admitido que a estrutura da tragédia mais bela deva ser complexa e não simples, e que esta tragédia deve representar os fatos que suscitam piedade e temor (é o próprio desse

⁴⁰ Essa opinião é compartilhada por M.ZINGANO (1997) que considera o efeito próprio da tragédia como uma clarificação dos elementos constitutivos presentes nas emoções de piedade e temor, ao contrário de uma clarificação da forma dinâmica e própria na qual os eventos estão dispostos em um todo acabado: “*se toda emoção acarreta, como quer Aristóteles, uma alteração corporal em função de uma parte cognitiva que apreende algo a um certo título, o esclarecimento desta apreensão condiciona os movimentos da emoção... a tragédia não produz uma afecção especial na alma através do medo e da piedade..., mas provoca um esclarecimento... destas mesmas emoções...*” (ibid., p.46-49). Sobre este esclarecimento ele precisa que a *katharsis* “*é um aliviar da emoção acompanhado de prazer que consiste no esclarecimento discursivo do elemento cognitivo que constitui toda emoção, retirando-a do bloco monolítico e opaco em que inicialmente se apresenta*” (ibid., p.48); e ainda: “*a partir do elemento cognitivo constitutivo da emoção, pode-se qualificar a apreensão envolvida e assim trabalhar a própria emoção*” (ibid., p.60). Mas falar assim é ignorar o “princípio e a alma” da tragédia: o agenciamento dos fatos. É fazer depender o efeito próprio da tragédia de princípios extrínsecos, ou seja, às crenças subjetivas, aos elementos cognitivos que constituem toda emoção. Além do mais, qual seria a necessidade de uma tragédia que servisse exclusivamente para esclarecer as emoções? Um sujeito que contemplasse suas próprias emoções, como faz um Aquiles e principalmente um Odisseu, não precisa assistir tragédias para compreender melhor seus sentimentos. As emoções de piedade e temor, que surgem e são correlatas de eventos maravilhosos que se originam de um encadeamento causal, são os princípios que nos levam a investigar as potencialidades significativas que estão implicadas na ordenação dos fatos.

⁴¹ Como veremos mais adiante, essa estrutura tem a função de suspender nossos juízos morais visto que ela se organiza em torno de uma ação que possui uma causa inconsciente e impessoal, isto é, que não repousa e não pode ser exclusivamente identificada nos atos particulares dos agentes.

⁴² Esse termo (traduzido como efeito próprio) exprime ao mesmo tempo a realização de uma tarefa e seu resultado; a passagem parece clara sobre o sentido do termo *ergon*: a tragédia realiza seu efeito próprio na medida em que realiza sua natureza própria; em outras palavras, as emoções trágicas não se sustentam, não encontram seu fundamento nos elementos cognitivos que compõem as emoções subjetivas dos espectadores, mas apoiam-se na estrutura dos fatos que as incorpora necessariamente.

gênero de representações). É, pois, evidente, de início, que não se deve ver os justos passar da felicidade à infelicidade – aquilo não desperta o temor nem a piedade, mas a repulsão –; nem os maus passarem da infelicidade à felicidade – eis o que é mais estranho ao trágico, porque nenhuma das condições requeridas é preenchida: não se desperta o sentido de humanidade, nem de piedade, nem de temor –; não convém nem mais que um homem profundamente mal caia da felicidade na infelicidade: esse gênero de estrutura poderia despertar o sentimento de humanidade, mas certamente não a piedade nem o temor; pois uma – a piedade – se endereça ao homem que não merece seu sofrimento, o outro – o temor – a infelicidade de um semelhante, do mesmo modo que este caso não poderá despertar nem a piedade nem o temor. (1452^b28-53^a6).

Segundo os termos extremos, a intriga comporta duas mudanças possíveis: a passagem da infelicidade para a felicidade e a que vai da felicidade para a infelicidade. Do ponto de vista do agente, ele pode receber duas qualificações contrárias: virtuoso ou vicioso. Dessa maneira obtêm-se quatro figuras possíveis:

- (a) o homem completamente virtuoso que passa da felicidade para a infelicidade;
- (b) o homem completamente mau que passa da felicidade para a infelicidade;
- (c) o homem completamente mau que passa da infelicidade para a felicidade;
- (d) o homem completamente bom que passa da infelicidade para a felicidade⁴³.

O que exerce a força normativa aqui, capaz de estabelecer os caracteres apropriados à ação, é a dupla caracterização do *mythos*, pois que ele é naturalmente anterior e primeiro. A natureza estrutural e emocional da ação atua como o puro princípio normativo que permite determinar a especificidade dos caracteres. E como eles pertencem à categoria do relativo, a sua escolha depende e faz constantemente referência a este primeiro nível formal da ação. Em virtude do “trágico” da ação repousar sobre sua estrutura causal, os caracteres são sempre posteriores e derivados, ocupando um nível secundário e subordinado. Eles não são escolhidos para exercer a função própria da tragédia, para figurar na ação, por si mesmos, de maneira independente, ou seja, através de critérios extraídos do âmbito ético da ação, aqueles que são intrínsecos às disposições estáveis do agente moral; e isso em conformidade ao que Aristóteles afirma sobre a tragédia ser a imitação de uma ação e não de caráter e qualidades morais. É apenas na estrutura ética da ação que os caracteres fornecem, independentemente de qualquer outra coisa, os critérios intrínsecos que definem o estatuto moral de suas ações. Mas como a perspectiva poética é outra, e como a ação desempenha uma função de causa formal e final, a relação inverte-se radicalmente: é em função unicamente dos critérios intrínsecos da estrutura da ação que os caracteres adquirem seu estatuto trágico.

⁴³ Esse caso não é explicitamente formulado por Aristóteles.

Como a ação é o princípio constituinte do *mythos* trágico, os caracteres só recebem a qualificação trágica na medida em que se adequam à estrutura da ação trágica; pois como Aristóteles não cansa de insistir, a tragédia não é imitação de qualidades éticas, de estados caracteriais. Ora, se é verdade que os caracteres devem necessariamente se enquadrar, se eles ocupam uma posição subalterna e relativa ao lado das demais partes da tragédia, então os caracteres trágicos não se situam ao mesmo nível que o caráter ético: o herói trágico não pode ser confundido com o *phronimos*. Na ação poética, os caracteres estão necessariamente subordinados aos critérios que configuram a estrutura da intriga; e isso em virtude da ruptura radical que a definição da tragédia instaura, entre a estrutura da ação trágica que se determina em nítido contraste com a estrutura da ação ética. É somente a forma estrutural e qualitativa da ação que pode decidir e julgar pela excelência dos caracteres poéticos, que pode atribuir sua dimensão adequadamente trágica. O estatuto secundário dos caracteres com relação à ação trágica, estabelecido pela definição de *Poet.6*, torna a estrutura do *mythos* infenso aos critérios morais. Os caracteres trágicos (e ainda menos a ação trágica) não podem ser avaliados segundo critérios retirados da excelência ética, da disposição estável que determina o conteúdo moral das ações praticadas pelos agentes reais. Os critérios que permitem definir a beleza e a excelência dos caracteres poéticos não coincidem com aqueles que permitem julgar os homens reais que encarnam a medida e a norma objetiva da ação ética. A diferença repousa na distinção radical entre a estrutura da ação poética e a estrutura da ação ética. Além disso, essa diferença permite Aristóteles salvaguardar os diferentes âmbitos do ser, circunscrevendo para cada um deles um objeto próprio e critérios específicos e essenciais. Assim, do mesmo modo que julgamos as ações éticas segundo critérios próprios derivados do caráter ético dos agentes, só podemos decidir pela qualidade trágica dos caracteres poéticos a partir de critérios peculiares à arte poética, ao gênero mimético e à definição da tragédia que instaura o privilégio da ação sobre todas as demais partes constituintes do *mythos* trágico⁴⁴.

⁴⁴ Ainda que Aristóteles não admita caracteres essencialmente maus – assim como rejeita a determinação de caracteres essencial e estaticamente virtuosos –, isso se deve ao fato de que eles devem ser compreendidos sempre em função da ação como um todo, isto é, tal como ela é organizada pelo poeta; nesse sentido, um caráter definitivamente mau ou bom seria o mesmo que imobilizar o personagem em um juízo ético unívoco e estável que bloquearia a prioridade essencial da estrutura da ação trágica sobre os caracteres; além disso, é em virtude da ação trágica expor os personagens àquilo que há de incomensurável ao *logos* humano, uma dimensão que está além ou aquém das determinações categoriais que sustentam e ordenam a cidade, que a ação poética/trágica pode se apresentar como altamente dúbia, arriscada e ambígua. Essa duplicidade paradoxal das ações que compõem a intriga e que não encontram suporte em categorias morais bem estabelecidas discursivamente é que permite interpretá-las como índices de um caráter que oscila entre os polos da maldade e do admirável. Cf. *Poet.15,1454^a28-29*;

O objetivo da exposição não é aportar uma definição simples do tipo ético que caracterize o personagem, isto é, sua virtude ou bondade, seu vício ou maldade. Ele visa, ao contrário, restringir, delimitar as qualidades do caráter ético ao cruzamento das ações nas quais ele está imerso. É porque o caráter está intimamente vinculado às ações de um certo tipo, porque ele é o resultado de uma combinação entre vários elementos, que a abordagem de *Poet.*¹³ interdita a instauração de um modelo ou tipo ideal de caráter ético que deva ser adotado como regra de ouro na tragédia. Ao contrário de Platão que instala diante do olhar dos anciãos o molde absoluto a partir do qual eles modelarão seus poemas, Aristóteles restringe o caráter ético às sanções que tornam possível a mudança da ação, sem a qual não há tragédia. A “qualidade ética” dos personagens, assim, depende do tipo de transformações que eles sofrem no decorrer do drama; e, evidentemente, não é suficiente simplesmente definir o caráter ético dos agentes para apreender os processos em jogo no drama que são capazes de despertar as emoções trágicas. A subordinação do caráter implica justamente que ele só pode ser definido em função das transformações, das mudanças que a ação precisa sofrer para se caracterizar como uma tragédia. *Poet.*¹³, portanto, não tem como meta específica definir o caráter, atribuir um estado moral ao agente do drama, mas apenas descrevê-lo como *spoudaios*⁴⁵. A descrição do caráter nestes termos

Poet.^{25.1461b19-21}. K.ROSENFELD (2000, p.236), ao analisar as observações de Aristóteles sobre o caráter antitrágico da figura de Hemon, cuja ação provoca o sentimento de “repugnância”, destaca que os sentimentos de piedade e temor não dependem do caráter moral dos personagens, mas da “*inquietante audácia da ação heróica. Esse sentimento paradoxal [ela piedoso e temor aterrorizado provocado pela estrutura do mythos] impede e suspende um juízo ético, tal como ele se manifesta implicitamente na repugnância – sentimento de rechaço que repousa sobre uma distinção entre aquilo que é louvável e o que é detestável, expressando, assim, um juízo enfático. Ou seja, Aristóteles adverte-nos de que a construção da figura de Hemon rompe o sutil equilíbrio da figura poética/trágica, cujo segredo é o de suscitar não o juízo ético, mas o sentido estético, a sensibilidade pela beleza e o segredo da arte trágica*”. É essa ação excêntrica, que transborda os limites das distinções conceituais que ordenam o mundo prático, que gera a ambiguidade das ações dos personagens, isto é, a interdição de uma leitura unívoca baseada em juízos éticos. Como potencialidade, os agentes desdobram suas qualidades caracteriais no desenrolar da ação com a qual estão intrinsecamente relacionados: é em função da forma da ação que eles adquirem traços caracteriais que oscilam entre os polos da virtude e do vício, sem se imobilizar em nenhum deles. Dessa maneira, como as ações são marcadas pela referida ambiguidade, elas podem ser compreendidas como signos tanto de um caráter mau como de um caráter admirável.

⁴⁵ Conforme DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.157): “*Du point de vue de l'éthique, la réalite peut être analysée et épuisée à l'aide des deux grands critères génériques, aretè et kakia, la « vertu » et le « vice », à quoi chacun se mesure; le couple d'adjectifs spoudaiou et phalou répond très ordinairement, chez Aristote, aux substantifs aretè e kakia. On prendra garde toutefois que la valeur morale, dans le monde grec, tend à se confondre avec la « qualité » sociale: l'échelle des valeurs, essentiellement aristocratique, fait des rois et des princes les modèles « naturels » de l'aretè, des esclaves ceux de la kakia... « Vertu » et « vice » s'identifient alors à noblesse et bassesse: c'est, dans spoudaiou et phaulou, avec des termes ainsi chargés par l'usage qu'Aristote doit opérer*”. Aqui Aristóteles mobiliza uma noção cultural de *arete*, que, ainda que pertença ao mundo poético e mítico de Homero, é resgatada de maneira nuançada por Aristóteles. *Spoudaios* e *phaulos* pairam nesse referencial imaginário, permitindo um deslizamento constante entre um sentido abstratamente ético e outro que corresponde à qualidade social dos agentes. Contudo, não se trata de modelos naturais que o poeta imita, mas de qualidades ético-sociais que o herói se esforça por conquistar

evita a intromissão de considerações éticas, de noções que pertencem exclusivamente ao âmbito moral das ações, designando com este termo algo que oscila entre um estatuto social do agente e um estado ético no sentido de qualidades simultaneamente físicas e mentais: excelência, sagacidade, força, coragem, etc. Trata-se de uma palavra que depende do contexto mítico de onde a tragédia retira seus personagens; ela evoca heróis como Odisseu e Aquiles, dotados de um brilho divino, de uma *kháris*, que está em conformidade com uma ordem de valores que não se coaduna com problemas efetivos colocados pelas ações éticas dos homens na cidade grega. O referencial poético e imaginário dessa noção de *spoudaios* pertence, assim, ao passado mítico da cidade clássica, ela concerne ao ideal tradicional de *kalokagathia*⁴⁶.

O que está implicado aqui é aquilo que V.Goldshmidt (1982) chama de a “*lógica da ação*”, determinados processos e cruzamentos que têm sua origem no encadeamento dos fatos e que submetem o agente a um sofrimento, a um pesar que extravasa o âmbito deliberativo e racional que caracteriza o domínio ético da ação. Essa “*lógica da ação*” tem por finalidade revelar, tornar inteligível algo da condição humana – mas que é correlata à tessitura dos fatos – que está além ou aquém da ação ética, da ação assujeitada à escolha deliberativa e aos princípios racionais do agente. A disposição estável do agente inviabiliza essa lógica própria da ação, pois que os caracteres necessitam estar intrinsecamente engajados em uma série de cruzamentos dolorosos, em um jogo de forças e potências que ameaçam os valores que lhe são socialmente atribuídos. Porque o próprio caráter moral é chacoalhado, porque a lógica da ação não se deixa aplainar pela “*lógica do caráter*” é que não encontramos um agente eticamente unívoco e sempre igual a si mesmo como queria Platão. Ao contrário, o que está em jogo na tragédia, adverte-nos Aristóteles, é uma relação de forças que lança o agente em um contexto que tem por função revelar uma dimensão da ação humana que escapa ao domínio racional e ético, que não se

ou se manter reconhecido nelas. Certamente esses objetos de imitação são os homens nobres e ilustres, mas não enquanto eles possuem estaticamente estas qualidades: é enquanto eles colocam em jogo estas qualidades, que eles estão imersos na ação com sua estrutura própria, que eles podem ser “imitados”. Do mesmo K.ROSENFELD (2000, p.292): “*Os heróis são spoudaios (nobres) e deinos (formidáveis), isto é, eles são “nobres” não no sentido meramente social, porém no sentido da audácia dos conquistadores que é simultaneamente “maravilhosa-terrível”, de certa forma inqualificável nas categorias éticas da sociedade estabelecida*”. A autora acentua o caráter dinâmico dessas qualidades (“*audácia dos conquistadores*”) e não o sentido estático e definido de qualidades morais que correspondem às categorias da sociedade.

⁴⁶ A ilustração perfeita dessa distinção entre *spoudaios* e *phaulos* parece ser a confrontação entre Odisseu e Tersites na *Iliada* e não entre o virtuoso e o vicioso éticos da *polis* contemporânea de Aristóteles. Conforme J.-P.VERNANT (2002, p.319) sobre esse ideal de *kalos kagathos*: “*dentro do que chamamos de aspecto físico de uma pessoa, o corpo aparece, para os gregos, como portador de valores: beleza, nobreza, força, agilidade, elegância, brilho da kháris*”.

conforma aos princípios da deliberação moral e da excelência do caráter. Por isso Aristóteles está preocupado em descrever caracteres que estejam intimamente vinculados à lógica da ação, lógica esta que os precede ontologicamente e que os submetem às potências que agem à sua revelia, forças presentes na ação, mobilizadas e desconhecidas pelos agentes.

Isso explica porque Aristóteles analisa o caráter virtuoso e justo a partir da mudança necessária que sofre a ação na tragédia e a qual ele precisa se submeter. O gesto genial de Aristóteles foi ter focado sua investigação não mais sobre o caráter ético dos personagens ou sobre o poder emocional que os discursos e os eventos têm sobre a alma do ouvinte, mas em fixar sua atenção sobre a ação enquanto o lugar em que os caracteres e os discursos estão inseridos. Isso evita que Aristóteles eleve o homem bom e virtuoso à condição de um ideal a ser imitado pelo poeta, como um paradigma que atropela as exigências da ação. O que importa sempre é o caráter na sua relação complexa com a ação a qual ele está subordinado.

Assim, como a ação tem como fundamento uma mudança que exige um caráter de certo tipo, determinados tipos de caráter precisam ser necessariamente excluídos. Quando Aristóteles se pergunta pela possibilidade do homem exemplo de justiça e bondade passar de um estado de felicidade a outro de infelicidade, ele impõe o critério do desdobramento da “moralidade” do agente na ação, os tipos de processos pelos quais ele pode passar e sofrer sem que isso anule os sentimentos específicos que a intriga tem por finalidade incluir na sua estrutura. Importa sempre precisar se um caráter de tal tipo ético combinado com tais processos que caracterizam um determinado tipo de ação – e nos quais ele está imerso – é objeto próprio da *mimesis* da tragédia⁴⁷.

⁴⁷ Tomemos como caso concreto uma tragédia: *Electra*, de Sófocles. Ninguém nega que nesta tragédia Clitemnestra, mãe de Electra e de Orestes e assassina de Agamemnon, possua certos aspectos caracteriais que podem ser classificados como viciosos; mesmo que ela não seja a personagem central – mas não sabemos ao certo se o “herói” aqui é Electra, que dá nome à peça, ou Orestes – ninguém nega que vemos ela sofrer um determinado processo, seu caráter está inserido em uma dinâmica que a faz passar da felicidade – ela é a governante de sua casa ao lado de Egisto – à infelicidade – termina assassinada por seu próprio filho Orestes. Isso mostra, ao contrário do que é comum pensar, que Aristóteles não descarta a presença de traços injustos e viciosos no caráter dos personagens da tragédia, mas o que ele visa interditar aqui é o estabelecimento de um caráter ideal posto fora da ação, imune a este jogo conflitante de potências que caracteriza a ação na tragédia. Esse é o projeto platônico, e não o modo de fazer filosofia que caracteriza Aristóteles. Portanto, Aristóteles em nenhum momento de sua investigação impede que uma qualidade moral negativa ou positiva participe como um atributo, um traço caracterial do agente na ação dramática, mas somente enquanto ele sofre um certo tipo de ação que o obriga a passar de uma condição feliz para uma infeliz. Em outras palavras, é em função da ação, do processo particular no qual o personagem está inserido, que o caráter assume determinadas propriedades éticas: ele depende necessariamente de seu desdobramento no tempo da ação.

O caráter só é tratado por Aristóteles em virtude de sua inserção em um processo dinâmico que implica uma determinada mudança de condição e um desdobramento que requer enlace e desenlace. É em função desses elementos que integram a lógica da ação que Aristóteles analisa as disposições estáveis como um objeto adequado para a *mimesis* da ação trágica. Assim como as disposições estáveis do agente precisam possuir determinadas propriedades em um contexto ético para que uma ação seja descrita como voluntária ou involuntária, o caráter só é um objeto da *mimesis* na medida em que ele corresponde a certos requisitos e ocupa um lugar determinado na ação. O valor ético do personagem está sempre incluído na ação, é sempre a partir dessa combinação entre um certo arranjo de eventos e um tal tipo de caráter requerido por eles que os casos trágicos, um por um, são analisados: com base em um certo tipo de disposição ética no interior de um processo dinâmico que eles são rejeitados ou aceitos.

Em suma, aqueles homens que na vida julgamos excelentes, que são eticamente bons, não são os mesmos homens cuja excelência consideramos em uma tragédia. Assim, Aristóteles procura evitar a redução dos caracteres poéticos ao caráter ético: aqueles que julgamos como os melhores e mais belos caracteres poéticos não coincidem com aqueles que julgamos como os melhores e mais excelentes no mundo prático. E isso em função dos critérios que nos permitem julgar a excelência poética e trágica dos caracteres serem inerentes ao princípio formal da tragédia. A qualificação dos caracteres poéticos nos termos de disposições eticamente estáveis modifica o centro em torno do qual a tragédia se estrutura: da ação enquanto todo acabado passamos a centralizar a tragédia sobre a dimensão das qualidades morais absolutamente definidas. Isso implica na anulação do princípio formal que confere a identidade, as propriedades essenciais aos elementos constituintes da ação trágica. A caracterização simultaneamente estrutural e qualitativa da ação serve como critério e princípio a partir do qual Aristóteles determina a suscetibilidade trágica de certos caracteres, isto é, a potencialidade que certos tipos de caracteres têm de desempenhar adequadamente as funções exigidas pela forma própria da tragédia. Em outras palavras, eles são escolhidos em função de serem propriamente incorporados à estrutura causal da intriga. O aspecto distintivo da tragédia descrita em termos estruturais-qualitativos atua como critério normativo para a conformidade dos caracteres; ora, Aristóteles só pode determinar o tipo de caracteres que podem ser integrados à estrutura da ação, após a descrição estrutural e qualitativa da mesma – por isso os caracteres só são considerados a partir de *Poet.*¹³. Portanto, é a forma própria da tragédia que serve de quadro de referência para

determinar o estatuto adequado dos caracteres poéticos que serão escolhidos pelo poeta para integrarem-se a essa estrutura causal. O aspecto naturalmente primeiro e subordinante da ação implica na subordinação dos caracteres, no seu estatuto secundário.

Aristóteles procura, através da formulação das diferentes configurações possíveis, incorporar os caracteres na intriga trágica. O princípio que permite rejeitar aquelas configurações que não satisfazem a estrutura da intriga é intrínseco à excelência trágica, à atividade mimética do poeta. As configurações rejeitadas são justamente aquelas incapazes de incorporarem em suas estruturas causais ações piedosas e terríveis, pois que elas têm o defeito de enquadrar a ação trágica a partir de critérios morais, de embaralhar a distinção dos níveis e determinar a ação segundo o caráter ético. Em todas as configurações excluídas o que ressalta é a preponderância das disposições estáveis do agente sobre a ação, é a redução da ação ao caráter ético. A razão da exclusão daquelas configurações que não correspondem ao trágico consiste no fato dos caracteres serem tomados sob um aspecto fortemente marcado em termos éticos. Essa centralização sobre a condição estável das qualidades morais dos caracteres acaba por subverter a ordem de prioridade estabelecida pela definição da tragédia. Dessa maneira, a ação passa a assumir uma dimensão ética que enfraquece e interdita a propriedade da ação enquanto princípio e alma da tragédia. Ao contrário de algumas interpretações da *Poética*, a exclusão não reside na inadequação entre um certo caráter ético e o tipo de reviravolta que ele pode vir a sofrer de maneira moralmente verossímil⁴⁸. Mas a escolha deve respeitar os critérios poéticos que instituem a ação como

⁴⁸ Conforme DUPONT-ROC e LALLOT (1980, p.238-245) e M.NUSSBAUM (1986, p.386-388). As configurações, na realidade, são submetidas ao critério da capacidade que cada uma delas têm de integrar em sua estrutura causal incidentes piedosos e terríveis, ao contrário de serem encaradas segundo a suscetibilidade de certos caracteres morais que sofrem determinada mudança produzirem piedade e temor em alguém: é a trajetória dinâmica dos personagens, cujas ações se entrecruzam para dar forma a um todo acabado, que confere certas “qualidades éticas” aos personagens e não o contrário. E dado a duplicidade paradoxal da ação trágica, o fato dela não repousar sobre princípios morais estáveis, em razão do caráter audaz e inquietante da ação realizada, que torna possível compreender as ações como índices tanto de um caráter mau quanto de um admirável. A ambiguidade das ações audazes e inquietantes praticadas pelos agentes do drama impede a determinação dos caracteres em um juízo moral enfático: em correlação com a ambiguidade da ação, eles podem ser visto ora como admiráveis, ora como inquietantes. A diferença, exposta acima, é crucial, pois que a decisão sobre a exclusão das configurações não-trágicas não repousa sobre um princípio de identificação do espectador com o destino do herói. Não se trata de fazer depender a produção das emoções de piedade e temor do reconhecimento de um semelhante ao qual o público pode tranquilamente se identificar, e isso por duas razões principais: (i) seria fazer depender a construção da tragédia de critérios subjetivos ligados às possíveis simpatias do público com os caracteres do drama (pois o foco é a estrutura na qual as emoções estão incluídas, e não sobre a qualidade dos personagens: esta, a qualidade ética, só é visada enquanto é suscetível de se adaptar à estrutura); (ii) isso anularia qualquer estatuto específico das emoções de piedade e temor como sendo qualitativamente trágicas, pois, em si mesmas, elas não possuem nada de trágicas (em que a simples identificação com um homem bom que sofre um infortúnio poderia ser trágico? Não podemos impor nossa visão do trágico que atribui a acidentes de trânsito uma tal qualificação); além disso, a diferença explica porque o caso do “homem bom” (*epieikes*) que passa da felicidade para a infelicidade, mesmo não sendo

princípio formal da tragédia. Apenas os caracteres não marcados exclusivamente por qualidades estáveis, definidos em termos absolutamente éticos, são potencialmente trágicos, isto é, podem ser admitidos pela ação trágica. Aquele que é completamente bom ou completamente mau, isto é, que possui a virtude ou o vício como qualidades estáveis, não pode se submeter à ação, pois que ele se torna, assim, um princípio inerente que causa e controla a ação. É em virtude disso que os caracteres fortemente definidos em termos éticos são inadequados à ação trágica, visto que eles resistem à imposição do princípio formal da ação que os subordina aos critérios e finalidades da intriga trágica. Aristóteles toma a precaução de não fazer com que os critérios da ação ética interfiram na estruturação da ação poética, e isto porque os princípios que organizam o mundo prático são totalmente incompatíveis com os princípios que governam o agenciamento dos fatos em um todo acabado. Ou seja: enquanto o princípio e a causa da ação ética repousam inteiramente na disposição estável do agente, o *mythos* é marcado por uma impessoalidade essencial que decorre de sua caracterização como uma totalidade “unificada”. Ele não tem como causa nenhum agente específico, pois é a própria ação, enquanto sistema de fatos, que funciona como princípio constituinte da tragédia. Nesse sentido, a estabilidade das qualidades éticas, que definem o caráter do agente, impossibilitariam essa subordinação exigida pela definição da tragédia. Assim, as configurações excluídas como não sendo trágicas o são na medida em que estão centradas nas disposições eticamente estáveis dos personagens, que evitam sua subordinação à estrutura impessoal do *mythos*. Como *Poet.*⁸ determinou, enquanto a ação ética e histórica gira em torno dos indivíduos, dos agentes que são causa própria de suas ações, a arte poética gira em torno de um sistema de fatos que supera as disposições estáveis, que transcendente o saber dos agentes⁴⁹.

explicitamente analisado, não pode ser igualmente admitido: como os próprios tradutores franceses observam, a *EN*, 1137^b12 define o *epieikes* “*comme plus juste que la loi juste, ce qui place véritablement au sommet de l'excellence étique*” (*ibid.*, p.241). E porque o essencialmente justo é tal enquanto age em conformidade a uma certa disposição de alma, e não só enquanto pratica atos justos, ele não poderia se incorporar adequadamente à estrutura causal da ação que pressupõe uma agência de impessoalidade, que retira do agente a prioridade da ação, pois sua unidade, como vimos, sustenta-se sobre um certo agenciamento lógico dos fatos e não sobre uma individualidade qualquer. Dessa maneira, o perfeitamente justo não poderia deixar de ser o princípio e a causa responsável por suas ações, o que impediria sua integração à estrutura trágica.

⁴⁹ A qualificação estrita dos caracteres poéticos em termos éticos suspende a natureza específica da tragédia, pois que eles não somente invertem, como apagam a diferença que os tornam secundários com relação ao *mythos*. Ao serem fortemente definidos por certas qualidades morais, eles assumem uma função de causa responsável por suas ações que exclui a precedência formal da intriga enquanto sistema de fatos. E se eles anulam a distinção inaugurada pela definição da tragédia é porque a determinação dos caracteres poéticos a partir de uma disposição estável subordina as ações aos critérios inerentes ao caráter ético que determina a qualidade moral das ações.

A tragédia não é a imitação de qualidades morais estáveis, nem a separação ou neutralização da tragédia em torno dos índices que determinam o caráter tomado isoladamente, mas ela é a representação de uma ação em que o que sobressai é o agenciamento dos fatos em sistema – aquilo que responde por seu princípio formal e subordinante. Assim, Aristóteles impede a assimilação do drama trágico aos juízos morais e a redução da *poiesis* a uma simples atividade referencial, presa ao nível da realidade. Os caracteres estão mergulhados, subordinados e vinculados intimamente à disposição dos fatos, à estrutura paradoxal que caracteriza a tragédia. Na medida em que estão subordinados ao princípio formal da tragédia que é o *mythos*, Aristóteles pode acentuar o dinamismo da representação, a inclusão das figuras poéticas que se desdobram no desenrolar completo de suas ações. Em outras palavras, o caráter não se situa fora da ação, comandando seus resultados através de suas deliberações racionais, mas eles está incluídos em um cruzamento de ações que os precede; nesse sentido eles desenham seus caracteres através do desenvolvimento completo de suas ações, vemos eles através da totalidade que caracteriza a tragédia, e não em momentos isolados de sua atuação. E como os caracteres precisam ser compreendidos em função das propriedades da ação como um todo acabado e não com relação às disposições éticas estáveis do caráter ético, como se antedecessem e se colocassem à parte do desdobramento da ação, eles não podem ser enquadrados e reduzidos a certas qualidades morais fixas e isoladas. Como a ação trágica é descrita sob tal duplicidade de aspectos, os caracteres também precisam ser compreendidos segundo tal descrição. Suas qualidades são adquiridas com relação à totalidade da ação. E como as ações do *mythos* são compostas por traços violentos, inquietantes e paradoxais também os caracteres comportarão um tal conjunto de traços. E isso como ficou estabelecido pela definição que distinguiu uma parte prioritária e outra secundária. Ora, as partes secundárias e subordinadas não são independentes do princípio formal em função do qual elas são escolhidas na medida em que se deixam adequar perfeitamente à estrutura geral da ação enquanto disposição dos fatos em sistema. Logo, as figuras poéticas precisam ser descritas em função da totalidade da ação e nunca em si mesmas. Por estarem incluídos nesta totalidade, intimamente vinculados na ação e determinados pelo princípio formal da tragédia, a descrição dos caracteres depende da constelação de fatos aos quais eles estão necessariamente vinculados. Em suma: é a ação como um todo que os define, que desenha e nos dá uma imagem do conjunto dos seus traços caracteriais, o que impede a descrição da ação segundo qualidades morais estáveis. Ler os caracteres em função dos princípios que ordenam a ação ética seria o

mesmo que dissolver o núcleo trágico: uma ação acabada que vincula uma sequência causal de eventos com a reviravolta, a surpresa e as emoções trágicas.

Será ainda com respeito a este princípio norteador que ele apresentará o caso do homem intermediário:

Resta, pois, o caso intermediário. É aquele de um homem que, sem atingir a excelência na ordem da virtude e da justiça, deve, não ao vício e à maldade, mas a alguma falta, cair na infelicidade – um homem entre aqueles que gozam de um grande renome e de uma grande felicidade, tais como Édipo, Tiestes e os membros ilustres das famílias deste gênero. (1453^a7-12).

Depois de excluir as outras três (ou quatro) possibilidades, o que resta é o caso do homem intermediário que cai em um estado de infelicidade enquanto gozava de um grande prestígio e renome. Isso evoca novamente o referencial poético e mítico de que falávamos há pouco. O que temos aqui é a lógica da confrontação pela qual o sujeito conquista seu estatuto ético entre os seus pares. O que ele eticamente depende do reconhecimento dos outros, a vinculação do sujeito a um determinado conjunto de valores que pertencem propriamente somente aos deuses, valores estes que os homens podem temporariamente assumir. O que está em jogo aqui é o movimento que leva o sujeito até a posse desses valores, o processo de conquista desses valores, o caráter performativo de requerer como seus⁵⁰. Ao contrário de uma estabilidade do caráter ético, o “herói” trágico é aquele que se apoderou, que alcançou a distinção mediante uma série de confrontos em que ele expõe sua fragilidade e desamparo. Édipo distingue-se dos demais a partir do momento em que ele decifra o enigma da Esfinge devoradora e, assim, põe fim à maldição que assola Tebas. Só assim ele pode ser elevado à condição de rei da cidade, pode ser conduzido ao trono e ao cetro. Nesse momento de reconhecimento, ele adquire os atributos de uma inteligência veloz e certa, de um saber que está para além do saber mundano. Se ele assume esses atributos como pertencendo exclusivamente a ele, posteriormente, isso é outro problema.

⁵⁰ Esse modo de descrever o tipo de homens que estão envolvidos na ação trágica contrasta fortemente com a imutabilidade e a total desvinculação dos processos de conquista e confrontação que caracterizam o modo platônico de indicar os atributos do “molde” para os poetas. Basta lembrar o modelo do homem virtuoso sempre igual a si mesmo que possui suas qualidades morais a partir de um “confronto” com a Forma do bem e do belo em si mesmos.

Mas aqui entra o problema do sentido da expressão “intermediário” (*metaxu*)⁵¹. Para Nussbaum, em *Poet.*¹³ Aristóteles discute os tipos caracteriais que podem causar piedade e temor. *Epieikeis andras*, o homem nobre, refere-se diretamente ao *spoudaios* de *Poet.*². Ele tem o sentido, como alerta M.Nussbaum (1988, p.502, n.15), daquele que não se distingue (*diapheron*) por sua justiça. Porém, para nós, esse distinguir não tem aqui um sentido estático de sobressair em algo, como, no caso, ser um sujeito excelentemente justo e virtuoso. Nussbaum interpreta esse fato do sujeito ser intermediário, ou seja, não se distinguir por sua justiça ou virtude, como a rejeição do caráter divino e perfeito do herói trágico: eles são bons, mas não são invulneráveis aos erros de previsão, à fraqueza passional, ao engano intelectual. Dito de outra maneira: eles são gente como a gente, seres humanos falíveis, fracos e desamparados. Certamente, Aristóteles exclui o caso do caráter completamente bom, como exclui o perfeito patife, mas não porque eles ultrapassam a condição humana (ultrapassar os limites da vida humana não é mesmo o objetivo dos heróis, sua famosa *hybris*?), mas de eliminar a fixação do personagem em uma disposição ética estável: ele é aquele que visa algo, que procura alcançar uma distinção, mas que, no fim, acaba “falhando”. Ao contrário disso, todas as passagens em que Nussbaum se refere ao caráter são sempre enquanto ele possui determinadas qualidades morais que o mundo, devido sua opacidade e seu caráter incontrolável, bloqueiam a manifestação, a tradução do bom caráter na ação que o conduz até a felicidade.

Entretanto, o problema da expressão “intermediário” se resolve se ele não for lido a partir de uma concepção estática de caráter, ou seja, aquele que “está” entre a virtude e o vício sem se identificar com nenhuma das duas qualidades. É essa leitura, na nossa visão equivocada, que leva

⁵¹ Para V.GOLDSCHMIDT (1982, p.274), o intermediário aqui consistiria em um homem que está entre dois extremos de qualidades morais, ou seja, “*um homem intermediário entre bondade e maldade, o que quer dizer que ele não é privado nem de uma, nem de outra*”. Ele cita, para corroborar essa interpretação, *Met.*^{22,1023^a4-7}: “*Por outro lado, usa-se também um termo privativo quando a coisa possui o atributo em um grau muito reduzido... Eis aí que nem todo homem é ‘bom’ ou ‘mau’, ‘justo’ ou ‘injusto’, mas sempre existe um estado intermediário*”. Ele ressalta, contudo, que ao tratar do objeto da imitação trágica, Aristóteles tinha descrito os homens em termos de superioridade com relação aos homens reais, o que teria o privilégio de atenuar a dicotomia entre bons e maus. Essa superioridade não é de ordem moral, e nisso concordamos, mas de ordem social, pois o herói trágico é aquele que não se distingue nem pela sua virtude, nem por sua justiça. Essa expressão “não se distinguir” não pode ser entendida como aquele que não se sobressai pelas suas qualidades, um sujeito mediano que não é um exemplo de justiça e perfeição moral, mas, nem por isso, é um sujeito mal. Mas sim, trata-se daquele que não se distingue pelas virtudes da *polis* democrática, que está aquém e além das determinações éticas correlatas do agente real com sua disposição ética estável, isto, que é definido pela justiça e pela virtude. O caráter social dessa superioridade e nobreza do herói é sim de ordem social no sentido de que ele goza de uma alta reputação e fortuna. De modo que a felicidade, por ser somente acessível pela virtude moral, se distingue da fortuna. Assim, ao constatar que o herói não se distingue por suas virtudes, Goldschmidt é levado a concluir, para nós erroneamente, que Aristóteles rompe o laço de mérito ou de valor entre a fortuna e a virtude.

os intérpretes a ver uma contradição entre os capítulos 2 e 13 da *Poética*; enquanto em *Poet.2* o objeto da *mimesis* é descrito como sendo o caráter *spoudaios*, em *Poet.13* ele é caracterizado como nem bom, nem mau. Contudo, precisamos seguir as observações de P.Ricouer e analisar os conceitos mobilizados na *Poética* segundo o seu caráter intrinsecamente dinâmico e processual. “Intermediário”, assim, significa essa condição de almejar algo, de ir em direção de uma distinção que ainda não lhe pertence, que ele não possui propriamente. Nesse caso, o caráter não se confunde com uma disposição ética estável, ele não se identifica nem com o caráter absolutamente virtuoso, nem com aquele que é completamente vicioso e injusto. Ele não é nem maximamente bom e justo, nem maximamente mau e injusto, mas algo que se desloca em direção de um ideal de absoluta excelência humana que só pertence propriamente aos deuses. O “herói” só despenca da condição que ele conquistou anteriormente porque almejou ser absolutamente virtuoso, ultrapassar o limite que caracteriza o mundo humano. Não nos parece despropositado o grande número de passagens que acentuam (e em certa medida reprovam) esse orgulho desmedido presente no “herói” da tragédia – nem o provérbio que diz que o homem só pode ser considerado feliz após a sua morte, ou seja, quando ele está finalmente imune às forças do mundo que mancham o prestígio e as honras que conquistou em vida⁵². O caráter do agente na ação trágica não ocupa um lugar demarcado, uma posição fixa que lhe seria essencialmente própria, mas sua posição depende do desdobramento da ação e das potências que ela mobiliza. Ele jamais assume uma condição ética definida, pois isto interromperia o caráter processual da ação trágica na qual ele está incluído. Podemos aqui parafrasear Lacan e dizer que, se a beleza de Antígona surge quando ela se situa “entre duas mortes”, a beleza do herói trágico, sua *kháris*, emerge quando ele se coloca entre dois estados éticos sem se fixar em nenhum deles: ele não age como o sujeito perverso, nem é dotado das qualidades morais que o caracterizam, mas nem por isso alcançou definitivamente a posição do homem virtuoso (por isso, aqui, para os interesses da *Poética*, pouco importa saber se Aristóteles admite a possibilidade do agente virtuoso vir a sofrer uma diminuição de sua virtude pelos acidentes da fortuna): ele está em vias de atingir, ele deseja

⁵² Seguimos aqui as observações de K.ROSENFELD (2000, p.210): “*Não se trata do topos bem conhecido da fragilidade da sorte...ou da duração efêmera da vida humana, nem da precariedade das conquistas culturais...O que está em questão é a intuição viva do abismo intransponível que separa a miséria humana da felicidade divina*”. A *hamartia*, “algum erro ou falta” significa a impossibilidade de ultrapassar e anular esse “limite intransponível”. *Hamartia* mesmo tem o sentido de “errar o alvo ao lançar uma flecha”; Conforme E.Belfiore (2009, p.637): “*Hamartia is a noun cognate with the verb hamartano, whose primary meaning is “to miss the mark”, especially in throwing a spear*”. Só procuramos evitar aqui a interpretação estrutural de Lévi-Strauss e ver no herói trágico um intermediário (*metaxu*) entre o mundo divino e o mundo humano, apesar de Vernant e as epopeias homéricas parecerem corroborar essa visão.

efetivar a beleza heróica, assumir definitivamente essa substância heróica forjada pela poesia mítica.

Ora, se “intermediário” ou “mediano” (*metaxu*) tivesse o significado aqui de comportar tanto aspectos virtuosos como viciosos, em que a possibilidade de cometer uma falta devido ao vício estaria barrada? Nada impediria, se assim fosse, que a falta decorresse do caráter vicioso que o agente trágico comportasse intrinsecamente, pois ele estaria entre dois estados enquanto assume uma condição ética que mistura traços perversos com atributos nobres. Aqui novamente estaríamos enredados com problemas platônicos sobre a dimensão inquietante presente em certos personagens mitológicos que são capazes tanto de atos de extrema violência e perversidade, quanto de extrema generosidade e audácia. Platão fica espantado diante da extrema perversidade de Aquiles, que sacrifica doze jovens guerreiros em homenagem ao seu amigo Pátroclo, e que ao mesmo tempo é o exemplo de coragem e força guerreiras. É essa contradição que leva Platão a afirmar que a excelência guerreira de Aquiles é um simulacro, uma aparência de virtude que esconde um caráter perturbado e violento.

Ao contrário disso, Aristóteles não diz que o caráter é intermediário no sentido de que ele é a mistura estática de dois estados éticos distintos e opostos, como se ele comportasse uma pitada de vício mais um pouco de virtude, como em uma receita culinária. Nem ele é uma balança em que o prato da virtude se sobressai sobre aquele do vício, de modo que ele não apareça como repugnante diante de nossos olhos, mas sim como digno de piedade e temor. Fazer do caráter trágico algo que comporta mais virtudes do que vícios – ou seja, ele é mais corajoso do que covarde, mais nobre do que pérfido – pode parecer uma explicação adequada para a exigência simultânea de uma falta e da produção das emoções trágicas: porque as virtudes do agente trágico superam seus vícios ele pode faltar e ainda assim continuar digno de piedade e temor; mas não impede que a falta seja assimilada ao vício que o caráter possui intrinsecamente.

O caráter intermediário, desse modo, supõe o movimento de conquista desse ideal de *kalos kaghatos*, de atingir a distinção, ao contrário do sentido estático e atributivo de possuir qualidades éticas estáveis. Do mesmo modo, não se trata do homem mediano, aquele que possui mesclados os caracteres éticos do vício e da virtude, mas do homem dotado de valor heróico e guerreiro que não conseguiu a distinção entre seus pares, aquela que lhe confere a glória imortal. Contudo, o fato dele ser aquele que está em uma posição excêntrica de almejar uma tal distinção o coloca acima dos homens medianos. Se temos a nítida impressão que as figuras poéticas condensam

atributos perversos e viciosos com uma grande beleza admirável – pensemos em Antígona e Édipo que apresentam paixões desmedidas, personagens capazes de gestos e palavras inquietantes, mas que nem por isso deixam de nos encantar com sua beleza – isso se deve à estrutura paradoxal da ação trágica que, apesar do vínculo necessário e verossímil entre os eventos, incorpora de maneira inerente uma reviravolta surpreendente que escancara o caráter ambíguo da ação. É essa ambiguidade que gera a sensação de uma duplicidade dos próprios personagens que surgem diante de nós como simultaneamente virtuosos e viciosos.

Ao descrever a “qualidade moral” como aquela que está em um movimento de alcançar uma distinção, ao dizer que ele é aquele que não atingiu a excelência na ordem da excelência ética, Aristóteles evita a identificação do caráter poético com um dos dois polos do caráter ético: a virtude e o vício. Aristóteles, com essa caracterização dos personagens-em-ação, sugere um processo de aproximação àquelas qualidades que definem o ideal guerreiro e mítico de excelência, ao contrário de instaurar uma relação de identidade entre o herói e a excelência que o definiria eticamente. Aristóteles evita situar o “herói” trágico em um lugar ético firme e imutável, interdita a afirmação absoluta do caráter moral do agente, preferindo, no seu lugar, um movimento de aproximação que situa o personagem em uma trajetória dinâmica em direção desse estatuto absolutamente virtuoso⁵³.

As definições de Aristóteles das “qualidades morais” dos personagens concentram-se mais sobre a qualidade dos atos que os levarão ao infortúnio, e não sobre uma suposta essência ética imutável da qual eles seriam portadores. Tal como a definição do caráter dos personagens trágicos é estabelecida em *Poet.2*, os adjetivos “nobreza” e “baixeza” referem-se às diferenças sobre as quais repousa a distinção entre as espécies poéticas. O personagem *spoudaios* (nobre), aquele que é dotado da excelência (*arete*) tal como é descrita principalmente pelo *kalos kagathos*, surge com aquelas qualidades que são adequadas para traçar uma linha divisória entre a tragédia (também a epopeia) e a comédia. Contudo, esse homem *spoudaios* – aquele provindo e que pertence às linhagens ilustres – não chega a possuir os valores que são próprios à *arete* guerreira através da justiça e da virtude que definem o *phronimos* que é a medida e a norma da ação ética

⁵³ Conforme J.P.VERNANT (2005, p.2): “As personagens heróicas, que a linguagem do homem comum torna mais próximas, não são apenas trazidas à cena diante dos olhos de todos os espectadores, mas também tornam-se objeto de um debate através de discussões que as opõem aos coristas ou umas às outras; elas, de certo modo, são postas em questão diante do público. De seu lado, o coro, nas partes cantadas, não tanto exalta as virtudes exemplares do herói, como na tradição lírica de Simônides ou de Píndaro, quanto se inquieta e se interroga a respeito de si mesmo. No novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema”.

tal como descrita por Aristóteles na *Ética Nicomaquéia*. Em outras palavras, as qualidades que definem o homem *spoudaios* não surgem da sua disposição estável, isto é, de ele possuir de maneira absoluta a justiça e a virtude que são atributos próprios do agente ético objeto das *Éticas*; mas é porque ele confronta a morte, porque ele desafia a condição caótica, perturbada e paradoxal em que se vê envolvido visando alcançar a *eudaimonia*, a beleza que só pertence aos deuses, mas que os homens podem momentaneamente possuir, que ele acaba recebendo determinadas “qualidades morais”. O que Aristóteles simplesmente afirma é que a forma da tragédia condiciona a escolha dos agentes, de modo que ela só atinge sua excelência e beleza na medida em que os personagens-agentes pertençam a essa classe reservada aos homens que podem aspirar, por destreza e agilidade, aquela *kháris*, aquilo brilho que assemelha os mortais aos deuses.

Agora estamos em condições de abordar a noção de “falta” (*hamartia*). A segunda oração da passagem 1453^a7-12 estabelece o que motiva a queda do herói e, por consequência, o que é essa “falta” pela qual ele cai. Como é dito, ela não tem nenhum vínculo necessário com o vício ou a maldade enquanto qualidades éticas que definem uma tal disposição caracterial. Vício e maldade não são apresentados como atributos absolutos do agente poético. Não há nenhuma constatação de uma condição estável que definiria o caráter perverso do personagem, mas uma afirmação sobre o estatuto dinâmico da trajetória trágica: a relação entre a ação do herói e certas qualidades morais. Por outro lado, as sentenças “atingir a excelência na ordem da virtude e da justiça” e “vício e maldade” não se situam no mesmo nível, elas não são correspondentes ou paralelas. A segunda sentença indica que a ação do herói não se define estaticamente pela maldade ou pelo vício, o que, por consequência, nos leva a crer que ele também não se define por uma virtude exemplar.

Por outro lado, a primeira expressão acentua-se por seu caráter dinâmico (“atingir”), mostrando que o herói não acedeu completamente à justiça e à virtude, e isto em função da forma própria da tragédia caracterizada por ser uma forma dinâmica, por ressaltar o processo de alcançar algo. O herói é aquele que, por estar voltado para a conquista da excelência heróica e guerreira que pode atingir ou não – cair na infelicidade ou sair vitorioso –, oscila entre vários polos éticos, sem se fixar em nenhum deles. Assim, vício e maldade, justiça e virtude, não são objetos naturais enquanto disposições estáveis, eles não pertencem ao processo dinâmico da atividade mimética. As qualidades éticas estáveis pertencem a um outro modo de discurso, aquele proposicional que caracteriza as sentenças da ética. É por isso que Aristóteles escreve uma *Ética*

Nicomachéia, focada sobre o agente ético e não porque dele, dos restos e sobras que sua análise deixa, a tragédia possa se alimentar como um animal faminto. As disposições éticas estáveis supõem o discurso científico, com suas formulações definicionais que tomam as qualidades da virtude como o seu objeto de investigação. Mas, como vimos, a *Poética* não está centrada sobre o agente e as propriedades isoladas que definem o momento da deliberação, das escolhas e fins da ação, da ação voluntária ou involuntária, da *acrasia*. Mas tudo isso é estranho à *Poética* na medida em que ela tem um objeto próprio e específico: a ação com suas propriedades necessárias. Assim, também como vimos, o agente trágico que está em questão na *Poética* é o homem oriundo das grandes casas, pois somente eles podem possuir aquelas qualidades que são próprias dos heróis míticos.

Por isso a interpretação da passagem 1453^a7-12 não pode ser dependente de considerações éticas. A *hamartia* é um termo integrado à ação que desempenha o papel de causa, e que não está vinculada ao pensamento e aos caracteres, mas inscreve-se na própria ação enquanto uma parte da intriga: ela está inscrita na forma dinâmica da tragédia, no jogo processual das circunstâncias e ações que compõem a tessitura da intriga⁵⁴.

Se esses homens “nobres” caem em desgraça, não é porque eles são sujeitos medianos e comuns, dotados de uma mescla ou mistura equilibrada de virtudes e vícios, mas porque eles não conseguiram atingir aquele ponto máximo que lhes garante para sempre a imortalidade e a glória heróicas. Cometer uma falta que não está inscrita no caráter, uma falta que não é constitutiva daquilo que o personagem é, mas em função do hiato que separa a condição humana, a nobreza que é possível aspirar, da máxima nobreza que só pertence propriamente aos deuses. A *hamartia*, ao relegar as ações dos agentes para um segundo plano, preserva a totalidade e unidade da ação, mostrando de que maneira ela possui esse estatuto próprio de impessoalidade, de uma causa que não pode ser definida em termos éticos. Somente na ação ética a disposição moral estável do agente tem uma função de causa e princípio das ações; mas na arte poética, ao contrário, a ação apenas tangencia certas qualidades morais e discursos racionais que mobilizam noções que ordenam o espaço social, político, econômico e religioso dos gregos. *Hamartia*, portanto, refere-se a esta instância de impessoalidade que governa a ação, e, como não decorre das qualidades

⁵⁴ Conforme K.ROSENFELD, p.45: “Aristóteles insistia sobre o fato que o herói é trágico precisamente na medida em que ele não é portador de um vício, sua falta inscrevendo-se em uma constelação que a torna inevitável”. A autora destaca que a qualidade “trágica” da tragédia não resulta do caráter moral das figuras poéticas, mas da forma própria da ação trágica, do sistema dos fatos que constitui a instância de impessoalidade que pode ser identificada como a causa própria da ação.

morais dos personagens, ela está inscrita no próprio sistema dos fatos. Por essa razão, a noção de *hamartia* não pode ser definida em termos éticos, como erro moral, *acrasia*, engano intelectual na apreensão das circunstâncias que compõem a ação, etc., mas simplesmente como uma certa falta que faz parte da própria ação, como algo que se desconhece, uma tensão, ou um conflito insolúvel na ordem das alianças políticas e familiares que recebe traços próprios de acordo com a tessitura de cada intriga particular⁵⁵.

A *hamartia* e o caráter intermediário mostram de que maneira os caracteres ocupam uma posição secundária, o modo como suas ações não exercem o papel principal de causa da ação. Eles nunca são em si mesmos trágicos, pois os caracteres só adquirem sua dimensão propriamente trágica quando estão integrados em uma determinada estrutura causal, enquanto pertencem a um todo acabado. Portanto, os critérios das emoções de piedade e temor, do efeito próprio da tragédia e da caracterização dos personagens, dependem sempre, eles são objetivamente derivados da natureza da tragédia e nunca das reações subjetivas do público. Em outras palavras, o objeto do conteúdo emocional da tragédia não são os caracteres, com suas disposições éticas estáveis, mas a estrutura da ação enquanto princípio formal da tragédia⁵⁶.

Isso nos leva a concluir que o efeito próprio da tragédia só pode ser de ordem cognitiva, mas não porque as emoções, em si mesmas, guardam elementos inteligíveis; mesmo nos aspectos emocionais da tragédia, sempre estamos lidando com o que é objetivamente piedoso e terrível, pois trata-se de um conteúdo emocional intrinsecamente vinculado ao todo da ação. A tragédia é um objeto inteligível e racional em virtude dele ser construído segundo critérios que são próprios à arte poética; a ação depende de um agenciamento rigoroso dos fatos que torna a tragédia um objeto que, quando bem construído, confere a todos os seus elementos um aspecto racional e objetivo. É a tragédia, enquanto disposição dos fatos em sistema, que determina o conteúdo cognitivo e inteligível do objeto e não as emoções em si mesmas, ou as ações isoladas tais como elas ocorrem na vida. A tragédia não aporta uma ilustração da vida, ela não deixa uma lição para todos nós sobre a vinculação entre ação virtuosa e a contingência ou sorte [**luck**]; a tragédia, ao contrário, é um objeto cognitivo em virtude de sua própria estrutura objetiva que atribui inteligibilidade aos fatos, aos pensamentos, aos caracteres e às emoções. Mas é apenas no interior

⁵⁵ A *hamartia*, por exemplo, pode referir-se ao desconhecimento de Édipo com respeito às suas reais relações com os habitantes de Tebas; mas também pode designar um certo conflito ou tensão no interior das relações de *phillia* como o de Antígona com Creonte, como o de Electra e Orestes com Clitemnestra, etc.

⁵⁶ Os dados históricos, os sucessos das tragédias no palco, as reações das audiências servem apenas como indícios visíveis, confirmações empíricas do que foi exposto teoricamente

dessa forma dinâmica, que caracteriza estrutural e qualitativamente a tragédia, que podemos “aprender” algo. O que compreendemos é sua natureza objetiva, seu conteúdo inteligível determinado pela forma dinâmica que a define. Em outras palavras, é porque a tragédia é um objeto construído segundo critérios que são próprios à arte poética, porque ela possui uma estrutura peculiar, que a torna um objeto de conhecimento que tem prioridade sobre nós.

Além disso, os personagens são sempre escolhidos em função das propriedades essenciais da ação trágica, enquanto suscetíveis de subordinarem-se e se conformarem ao princípio formal da tragédia, a partir do qual eles recebem sua qualificação e sua atualidade. Por isso, não é de todo acidental que os personagens capazes de se adequarem ao princípio formal da tragédia, aqueles que são considerados potencialmente trágicos, pertencerem às linhagens provenientes das casas ilustres tal como relatadas pela tradição mítica; eles são selecionados em função da estrutura da ação trágica, enquanto são suscetíveis de se incorporarem e se adequarem à natureza específica da tragédia. Em virtude disso, os poetas encontraram no âmbito das narrativas lendárias e míticas sobre as grandes linhagens os caracteres, por excelência, potencialmente trágicos; ou seja, na exata proporção em que são passíveis de se submeterem ao princípio estrutural da ação que confere sua unidade e determinação trágica. E isso em conformidade com a descrição do caráter intermediário, que se distingue por uma grande reputação, por um brilho divino, e que visa manter-se e continuar distinguindo-se nesses termos. Além disso, são esses caracteres que incorporam perfeitamente o conteúdo emocional da estrutura causal, pois que é exigido da estrutura da ação a inscrição, no seu sistema de fatos, de conflitos no interior de relações de sangue que são simultaneamente relações objetivas.

4.3. O *MYTHOS* COMO FORMA PRÓPRIA DA TRAGÉDIA

A afirmação de um princípio formal para a tragédia que subordina e atualiza a potencialidade trágica dos demais elementos constituintes é condição necessária para que a ação seja um objeto dotado de unidade, que sua ação seja um todo acabado que é caracterizado por uma vinculação intrínseca entre suas partes, em oposição a um mero agregado contingente e extrínseco. A definição formal da tragédia tem como tarefa distinguir um domínio subordinante e prioritariamente intrínseco da tragédia que comanda e condiciona o papel funcional das partes subordinadas e secundárias. A ação pode operar como um princípio formal na medida em que os

demais elementos constituintes não são capazes de desempenhar essa função primária, pois que eles, tomados em si mesmos, independentes de sua vinculação com a ação, não podem constituir a estrutura causal e qualitativa que caracteriza a tragédia.

O princípio formal da tragédia, aquilo que determina o que ela é em si mesma, consiste em sua causa formal e final que é identificada, por Aristóteles, como sendo o *mythos*⁵⁷. Ele é constitutivamente primeiro porque é aquele princípio que faz com que a tragédia seja uma unidade, um todo acabado e não um simples agregado extrínseco de partes. A tragédia assegura sua unidade na medida em que é a representação de uma ação enquanto estruturada em torno do *mythos*. É justamente nele que repousa a natureza específica da tragédia, o princípio que atualiza o trágico das demais partes que são apenas potencialmente trágicas.

As demais partes que compõe a tragédia, e que são escolhidas pelo poeta em função do princípio de atualidade, são integradas na estrutura da intriga enquanto são compatíveis com a dimensão trágica da tragédia, isto é, um agenciamento sistemático de ações piedosas e terríveis enquanto estão inscritas no interior de alianças simultaneamente objetivas e subjetivas. Os caracteres são incorporados à ação na medida em que eles são apropriados para os seus propósitos, ou seja, enquanto são compatíveis com a estrutura causal do *mythos* de modo que suas falas e ações também se tornem necessárias e verossímeis⁵⁸.

A função do poeta é a estruturação de uma ação (*Poet.*17); o conteúdo emocional está imerso na estrutura causal da intriga, pois ela inclui não somente uma sequência causal de ações, mas também relações de *phillia* que são constitutivas dos fatos piedosos e terríveis. Por essa razão, as figuras poéticas são definidas nos termos da nobreza social que caracteriza os heróis lendários.

⁵⁷ Cf. *Poet.*6,1450^a15, 1450^a22, 1450^a38: “o mais importante desses elementos é o agenciamento dos fatos em sistema [que é a definição de *mythos*]”; “os fatos e a história [*mythos*] são o **fim** visado pela tragédia...”; “o princípio e a alma da tragédia é a história [*mythos*]. O *mythos* pode assim ser caracterizado como simultaneamente causa formal e final da tragédia; cf. *Fis.*II, 3, 194^b26-28: “A second way in which the word [cause] is used is for the form or pattern (i.e. the formula for what a thing is, both specifically and generically, and the terms which play a part in the formula)”. O *mythos* é designado como uma das partes da fórmula que define a tragédia: “uma ação nobre, levada até seu termo [completa] e tendo uma certa extensão”. O *mythos* designa tanto a essência genérica da tragédia – sua estrutura formal e qualitativa – como sua forma particular – cada *mythos* específico composto por diferentes poetas. Também cf. *ibid.*, 194^b32-^a3: “A fourth way in which the word is used is for the end. This is what something is for... And then there is everything which happens during the process of change (initiated by something else) that leads up to the end”. Todas as partes da tragédia, aquelas que caem sob o registro do princípio da potencialidade, são organizadas e dirigidas em função da realização do *mythos* que comporta o trágico da tragédia.

⁵⁸ *Poet.*15 admite mesmo aspectos de maldade no caráter se eles são artisticamente necessários.

A produção técnica de uma nova substância significa que a tragédia imita a constituição imanente de forma e matéria dos entes naturais, de modo que sua forma própria e dinâmica possui uma natureza específica que não coincide com o conteúdo descritivo de nenhuma forma própria existente na realidade. Em outras palavras, uma tragédia não é a imitação da estrutura de ações trágicas tais como elas são encontradas na vida humana. Ela é o produto específico e particular da técnica artística, que possui um conteúdo representacional próprio e uma estrutura independente correlata de seus princípios e critérios específicos.

A matéria é determinada, condicionada e comandada pela forma ou fim, em função da qual são exigidos certos constituintes materiais. Inversamente, o conteúdo descritivo desses elementos materiais é determinado pela função que eles exercem condicionada pela forma própria. O que determina a identidade do objeto não são seus elementos materiais, mas estes são comandados e assumem certas propriedades em função de serem atualizados por uma determinada forma específica. O que precisa ficar claro é que a forma (a ação ou o *mythos* enquanto disposição dos fatos em sistema) não é algo que se acrescenta extrinsecamente, um elemento novo para além dos “elementos materiais” – caracteres, ações, pensamentos –, nem se reduz a uma mera arrumação dos mesmos sem nenhuma consequência para a relação que a ação tem com os juízos morais, mas é a causa de certos eventos, investidos por um conteúdo emocional objetivo – enquanto ocorrem no seio de relações simultaneamente familiares e políticas –, formarem um determinado sistema, um *mythos*, na ordenação mesma em que se encontram e não em outra qualquer. Os caracteres não prevalecem sobre a ação justamente porque eles estão condicionados e subjugados pela forma própria e dinâmica que caracteriza a estrutura da ação trágica. Por isso, é unicamente pela definição que a forma se torna manifesta e mostra de que maneira ela pode determinar seus elementos materiais; mas em uma tragédia acabada, escrita pelo poeta, essa separação não pode ser realizada.

Dessa maneira, o estatuto categorial da tragédia elimina o peso “imitativo” e subordinado à disposição das coisas na realidade, a um referencial exterior, a uma substância por si. Isso tudo que consideramos a partir das afirmações da *Poética*, tornaria sem sentido interpretações que considerariam o modo de operar da *mimesis* como a produção de novas figuras, como a atividade de modelação de substâncias já existentes em outras formas, ao contrário da produção de novas substâncias. Essa caracterização da *mimesis* tem como inconveniente confundir a matéria do *mythos*, seu conteúdo mítico, com a sua forma, ou seja, o arranjo dos eventos em uma forma

própria. Conceber o artefato poético segundo o modelo de uma configuração que se aplica a um substrato material pré-existente é o mesmo que dizer que a estátua de bronze é meramente um pedaço de bronze com aspecto de estátua, ou seja, é fazer depender os atributos essenciais da coisa ao substrato material. Nesse sentido, a estátua não é um objeto genuíno, se entendermos por isso algo que existe por si próprio, mas designa algo cuja realidade depende do pedaço de bronze. Seria o mesmo que fazer, como faz Platão, depender a pintura de Crátilo do homem Crátilo, determinando a imagem como um pequeno pedaço de Crátilo destituído de qualquer substancialidade e, portanto, de atributos próprios. Nesse caso, a única substância é o bronze, o substrato material, do qual estátuas de Hermes ou de Apolo são acidentes. Contudo, essa descrição do objeto mimético, do artefato de uma arte, é incapaz de explicar a existência de substâncias compostas, pois a forma seria algo que é meramente acrescido ao substrato material. Do ponto de vista lógico, as propriedades essenciais são a matéria indecomponível, isto é, o bronze; ao contrário disso, a estátua teria o estatuto de uma propriedade accidental, algo que é atribuído extrinsecamente ao substrato.

Ao contrário, o surgimento de uma nova substância ocorre quando algo deixa de ser um tal ente determinado, passando a ser um outro ente como um todo. Em outras palavras, é o arranjo dos elementos de modo que eles se tornem uma outra coisa cujo conteúdo descritivo seja correlato dessa nova forma que determinados elementos compreendidos isoladamente assumem, que constitui propriamente uma substância, pois a combinação aleatória de tijolos, madeira e cimento não produz, por si só, uma casa – a não ser acidentalmente.

A tragédia é a produção técnica de uma nova substância que existe por si, isto é, independente de uma outra substância. O estatuto ontológico de substância para a tragédia implica que ela possui uma estrutura interna própria que coincide com sua definição; além do mais, essa caracterização tem o proveito de mostrar como a tragédia é auto-referencial e auto-significativa, o que não quer dizer que ela não tenha uma determinada referência com as representações políticas, éticas e religiosas que constituem o seu material. Mas do fato de que a técnica mimética determina esses substratos materiais a partir da forma própria da tragédia, eles passam a constituir um novo composto de matéria e forma que não pode ser reduzido ao seu substrato, a uma referência a outra substância externa e independente. A tragédia, a partir da arte poética e mimética, estruturalmente imita a constituição natural das substâncias enquanto constituídas de forma e matéria, mas sua forma própria responde por uma causa final distinta das

demais substâncias encontradas na natureza. A tragédia é a imitação trágica de uma ação que não se encontra na realidade: em sentido próprio, não há realmente ações trágicas. Tragédia, para Aristóteles, é um gênero natural específico que, por vezes, é transferido para casos reais passando a ter um sentido pejorativo de excessivo, violento e obscuro. Contudo, como um gênero específico, ela é apenas produto de uma técnica, e não da natureza, e, portanto, tem um conteúdo independente e distinto com relação às demais substâncias.

O mais importante aqui é mostrar que a tragédia tem o estatuto categorial de substância com o intuito de distingui-la das abordagens que a subordinam seja às considerações éticas, políticas ou retóricas: aqueles que mostram que a tragédia depende do hiato entre *hexis* e *praxis*, ou mostram o caráter pedagógico da poesia através da *Política*, ou reduzem a ação trágica a um discurso retórico.

Para isso, basta recorrer à *Poet.*⁸ que contrasta a caracterização da vida ética estruturada em torno do agente com suas disposições éticas estáveis e o caráter dinâmico do agente poético⁵⁹. O foco central da vida ética é o agente, que fornece as próprias condições para uma ação eticamente boa. Por outro lado, suas ações boas são derivadas do estado virtuoso do seu caráter. O controle moral consiste em que as ações derivam do caráter ético do próprio agente. A própria excelência moral do agente é genericamente um estado de caráter (uma *hexis*) e não uma potencialidade, pela qual ele é definido como um homem virtuoso. Isso quer dizer que sua própria virtude repousa em seu estado de caráter (*EN* 3,1123^b1-2). O agente deve estar em certas condições quando ele age, e sua própria condição ética deve ser firme e inabalável (*EN* II 4,1105^a26-33). Dessa maneira, o fundamento para ele agir bem depende dele ser eticamente bom. Ao contrário dessa caracterização da ação ética a partir do agente enquanto dotado de uma unidade ética, a estrutura da intriga gira em torno de uma ação com elementos próprios. O objeto da *mimesis* – tal como descrito em *Poet.*² –, enquanto distinções caracteriais, assim como o efeito sobre o espectador, são intrínsecos à própria estrutura da tragédia como dois dos seus seis elementos constitutivos, ou seja, de seu *mythos*. E desde que a tragédia possui um estatuto similar ao da substância, a ação trágica é o objeto em torno do qual gira a produção mimética. Desse modo, sua função específica e seu estatuto categorial, assim como seu conteúdo descritivo, são determinados pelas relações que o *mythos* instaura, ou seja, o entrecruzamento necessário e

⁵⁹ K.ROSENFELD (2000, p.66) destaca a distinção na *Poética* do “*personagem enquanto caráter e unidade ética (ethos no sentido da disposição estável da pessoa) do herói na representação poética (caráter estético)*”.

verossímil que forma a própria natureza da tragédia. Como Aristóteles mostra, seus elementos constitutivos não são derivados de qualquer outra substância (seja o agente ético⁶⁰, seja a alma do espectador) extrínseca à estrutura própria da tragédia. Como *Poet.6* revela, a ação é o foco em torno do qual a tragédia é estruturada. Assim, seu caráter categorial, seu conteúdo e suas propriedades necessárias – a totalidade, a unidade, as emoções trágicas – não são derivadas de um agente extrínseco, dotado de uma disposição estável, nem da análise das emoções tais como elas afetam o espectador através do discurso retórico, ou ainda de qualquer outra realidade estável. A ação trágica não é derivada de outra coisa que não seja dos seus princípios estruturantes, de seus elementos constitutivos, de sua forma própria.

Enquanto a qualidade ética é derivada do estado do caráter do agente, as qualidades da ação trágica são inerentes à sua estrutura própria. Por isso, a norma e a medida do homem virtuoso, assim como o conjunto de noções que são próprias ao agente ético, não são aplicáveis à tragédia, como mostra a análise das quatro figuras trágicas (cf.*Poet.13*). Na *Ética*, Aristóteles é bastante claro ao dizer que a fonte da ação não pode ser atribuída a nada fora do agente. A noção de ação que vai interessar à ética aristotélica, à filosofia prática e política de Aristóteles, é aquele tipo de movimento pelo qual o agente pode ser eticamente responsabilizado. Uma ação só pode ser descrita como ética se ela cumprir dois requisitos: (i) é necessário que o princípio da mudança seja intrínseco ao agente e (ii) que ele apreenda algo como um bem ou como um mal; ou seja, ele precisa conhecer as condições nas quais ocorre a ação e ele precisa igualmente deliberar a propósito dos meios para obter o fim buscado. Esses princípios de controle causal do agente sobre a ação não se aplicam à tragédia. A ação é ética enquanto os princípios da ação estão sob o controle do agente porque ele é intrinsecamente bom. Assim, sua ação é independente de fatores externos e do que acontece, de seus fracassos, ou das mudanças radicais da fortuna. Os bens exteriores são apenas coisas que se acrescentam à vida boa, e não condições necessárias para a felicidade. O que Aristóteles diz, entretanto, é que mudanças incomensuráveis da fortuna, nas condições externas da atividade ética, podem se constituir em barreiras para a manifestação, podem impedir o desdobramento do caráter virtuoso (como a seca impede o florescimento da semente), mas não que elas possam alterar ou mesmo afetar a qualidade ética das ações. Ao

⁶⁰ A tragédia compreende o caráter junto com a disposição dos fatos, com a representação da ação (1450^a15-20), ou seja, as disposições caracteriais são apreendidas através da tessitura da ação, da trajetória dinâmica na qual os personagens estão engajados. Essa disposição dinâmica do caráter poético contrasta fortemente com a constituição ética abstrata ou estática qualificativa de um juízo moral.

contrário, a tragédia não visa os infortúnios da vida que possam impedir que o agente ético pratique boas ações; e isso porque a ação trágica não está sob o controle do agente, pois a ação, que é o objeto privilegiado da *mimesis*, é um princípio de tessitura de eventos em um todo acabado que inclui personagens, pensamentos, expressão, etc. Isso não significa uma extrema passividade do protagonista com relação à ação que ele está mergulhado, como a interpretação da precariedade dos bens humanos propõe; nem a incolumidade do estado virtuoso do agente, apesar do que ele venha a sofrer exteriormente (como Aristóteles diz, mesmo após grandes catástrofes, se o agente não for muito velho, ele pode dar a volta por cima, quebrar as barreiras que impedem sua ação virtuosa e tornar-se feliz). O controle da ação, que substitui o controle do agente, significa que, ao procurar efetivar na sua vida um ideal que extravasa sua condição humana, ele perde de vista a estrutura dos eventos, a relação causalmente eficiente dos fatos tal como eles estão agenciados, e, assim, sofre resultados dessa sua imersão em uma ação que é o seu próprio princípio de causalidade.

As propriedades da intriga dependem unicamente da *mimesis* da ação e elas são desdobradas progressivas na forma dinâmica que a constitui. Não vemos aqui a interferência de nenhuma substância exterior na produção do artefato poético, a dependência de princípios extrínsecos a partir dos quais ela possa atingir sua “natureza própria”. Ao ser descrita tal como uma substância, o tratamento aristotélico da tragédia (e da atividade poética da qual ela resulta) evita ser assimilada como a produção técnica de atributos acidentais a uma coisa previamente existente. Ela é formalmente distinta de qualquer outra coisa, no lugar de estar em uma relação de dependência com a realidade. A tragédia é definida por sua forma dinâmica que não se confunde com qualquer outra forma: isso a torna algo de original e com um conteúdo descritivo independente de qualquer outra *ousia* preexistente.

Aristóteles insiste que a arte poética deve construir suas obras de acordo com os critérios de correção que lhe são próprios, sem deixar que critérios alheios, extraídos de outros âmbitos da realidade, venham interferir na sua atividade. O poeta deve ser fiel aos princípios objetivos de sua arte, ao contrário de ser fiel aos fatos históricos, aos personagens reais, às ações da vida, desde que a excelência de seus produtos depende exclusivamente da obediência aos critérios que organizam sua arte.

Os produtos da técnica artística são sempre descritos com referência aos critérios intrínsecos de correção que são próprios à arte, ao modelo ideal da mais bela e excelente tragédia

conforme as regras que animam a *techne* mimética (cf. *Poet.25* e *Poet.13*, 1453^a22-23). Assim, os objetos da imitação – ações, caracteres, emoções, pensamentos – são transferidos da vida para a arte não sem que mediante essa transposição ocorra uma transformação fundamental nesses objetos preexistentes. Ao cruzar a linha que divide o âmbito da vida e da história com relação às obras de arte na direção do gênero da *mimesis*, esses objetos naturais, esse material básico, sofrem modificações na medida em que eles assumem uma outra função e um outro conteúdo específicos. Ou seja, essa passagem de um gênero para outro não é sem implicações para o conteúdo determinado desses objetos encontrados na vida e na história. Cada gênero tem propriedades por si em virtude de seu objeto próprio, o que impede a passagem dos princípios e das demonstrações de um gênero para outro. Cada ciência e técnica particulares recortam uma parte do ser considerando-lhe suas propriedades essenciais. A arte poética procede de princípios próprios que não são dependentes dos princípios que determinam as ações no mundo prático. Por isso mesmo, uma ação tal como ela ocorre na vida não pode ser idêntica aquela que ocorre segundo as regras da arte. Assim, se a imitação não significa cópia, duplicação ou reprodução de algo, o conteúdo representacional e descritivo dos objetos artísticos não pode ser reduzido à vida tal como ela é⁶¹. Aquilo que a arte encontrada previamente na vida é retirado de seu contexto imediato e, dessa maneira, passa a integrar uma outra estrutura em que tais fatos que pertencem a

⁶¹ Cf. S.H.BUTCHER (1951, p.165-166) que se esforça por distinguir a arte da vida ao mostrar que os critérios do verossímil ou necessário fazem referência à estrutura interna da ação, são leis intrínsecas que garantem a coesão das partes do poema: “...*poetry exhibits a more rigorous connexion of events; cause and event are linked together in ‘probable or necessary sequence’*. *Historical compositions... are record of actual facts, of particular events, strung together in the order of time but without any clear causal connexion. Not only in the development of the plot but also in the internal working of character, the drama observes a stricter and more logical order than that of actual experience... The incidents of every tragedy worthy of the name are improbable if measured by the likelihood of their everyday occurrence... The rule of ‘probability’, as also that of ‘necessity’, refers rather to the internal structure of a poem; it is the inner law which secures the cohesion of the parts... The eikos of daily life, the empirically usual, is derived from an observed sequence of facts, and denotes what is normal and regular in its occurrence, the rule, not the exception. But the rule of experience cannot be the law that governs art. The higher creations of poetry move in another plane. The incidents of the drama and epic are not those ordinary life*”. Esse caráter específico das leis que regulam o ordenamento dos fatos na tragédia permite tornar evidente de que modo elas não podem ser confundidas com a verossimilhança e a necessidade que orientam os fatos da vida ordinária, a sequência empírica e usual dos eventos. J.JONES (1962) interpreta a relação de similaridade entre vida e arte em termos, poderíamos dizer, platônicos: para ele, o poeta apreende, através da razão, a forma própria que estrutura a vida aplicando-a aos diversos conteúdos materiais; contudo isso ignora que, para Aristóteles, forma e matéria são princípios correlatos que operam, de maneira imanente, na geração de todo composto; além disso, a forma própria da tragédia não é estranha ao seu conteúdo material próprio, nem ela é algo que existe separada e independentemente no domínio da vida, mas ela possui princípios intrínsecos de correção que governam a maneira como a vida é imitada: os aspectos da vida entram no domínio da arte apenas sob a condição desses critérios, enquanto eles servem para as obras de arte atingirem sua finalidade própria. Conforme S.HALLIWELL (1998, p.135), os caracteres e o discurso racional assumem um sentido técnico na *Poética*, pois que lhe são atribuídos certas funções que diferem das funções que eles exercem na vida ou em outros âmbitos da realidade; além disso, eles são designados como elementos integrantes da tragédia, e como não há tragédias no mundo, seu estatuto estrutural não é o mesmo daquele que eles possuem na vida.

outro âmbito da realidade são recontextualizados. Essa passagem não pode deixar os objetos históricos e reais incólumes. Eles sofrem uma modificação radical que não é da ordem de um embelezamento ou idealização, permanecendo os mesmos enquanto recebem outros traços, qualidades parasitárias e que em nada transformam seus conteúdos básicos. A transformação desses elementos retirados de seu contexto histórico, ético, político e religioso é em virtude deles passarem a desempenhar uma função diferente e adquirirem um conteúdo descritivo específico e original na medida em que eles estão integrados na estrutura que determina os objetos artísticos. Como Aristóteles insiste, na vida, caráter e pensamento são causas naturais da ação (e de certa maneira o poeta deve se ater a esta lógica da vida, pois não pode haver ações sem agentes e sem razões para agir), eles desempenham determinadas funções na existência humana. Do mesmo modo, na arte eles também exercem uma função que é própria de sua finalidade, de sua estrutura formal e qualitativa particular. No mundo prático, o agente atua em função de seu caráter e suas ações recebem um conteúdo descritivo em virtude dessa funcionalidade específica; eles agem com o fim de alcançar a *eudaimonia* e agem de acordo com os critérios intrínsecos que definem o caráter ético. De maneira similar, na arte, os agentes assumem uma função que é específica do objeto poético; e eles atuam de acordo com os critérios intrínsecos que estruturam a ação. Ora, por exercerem funções que são fundamentalmente diferentes e mesmo incompatíveis, seus conteúdos descritivos não podem ser idênticos.

A ação, objeto por excelência da atividade mimética, descrita em termos de um privilégio funcional é aquilo que salvaguarda os produtos da técnica artística de serem reduzidos ao conteúdo descritivo dos objetos da imitação encontrados na vida. Caracteres e discursos racionais são partes constitutivas que caem sob o registro do critério dos objetos da imitação do mesmo modo que a ação. Contudo, a definição da tragédia explicita o caráter prioritário da ação enquanto unidade que constitui o objeto imediato da imitação, o que faz com que caracteres e pensamentos estejam implicados na sua estrutura; eles não podem, dessa maneira, ser tomados como partes independentes e por si mesmas, mas somente enquanto são incorporadas ao funcionamento preciso da ação compreendida enquanto um sistema de fatos. Como vimos, o que a definição faz é atribuir à ação um estatuto funcional e constitutivamente primário, enquanto as demais partes ocupam uma posição secundária. Isso é confirmado pelas justificativas que *Poet.*⁸ aporta, contrastando a ação na vida e a ação na arte: enquanto aquela tem como seu centro de gravidade o agente dotado de uma disposição ética estável que determina e condiciona a qualidade da ação,

a ação na tragédia gira em torno (*sumperilambanousin*) de uma estrutura intrínseca específica, correlata de seu conteúdo próprio dividido em uma parte formal e uma parte material. Contudo, sempre tendo em mente que a forma própria atua como o princípio subordinante dessa parte material, como o princípio estrutural que faz com que caracteres, pensamentos, discursos racionais e emoções tenham realmente um conteúdo trágico que em nada é dependente do conteúdo descritivo da estrutura da ação ética.

5 CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, procuramos expor a concepção platônica da tragédia e da *mimesis*. Vimos que a rejeição platônica da tragédia funda-se na ausência de um vínculo direto entre o produto da imitação e a Ideia ou Forma transcendente. É porque a tragédia se restringe à reprodução dos aspectos sensíveis, na medida em que ela é uma pura imitação da aparência visível das coisas particulares, ela, em virtude disso, caracteriza-se pela ambiguidade dos fatos, pela constante fluidez moral das ações que podem ora ser vistas como virtuosas, ora como plenas de vícios, flutuando em uma indeterminação moral que não se fixa em nenhuma Ideia estável e idêntica a si mesma. E isso se torna ainda mais evidente quando nos deparamos com a presença estranha de uma análise sobre a poesia em uma discussão que se dedica prioritariamente ao problema político e moral da justiça. É justamente a partir da discussão sobre a justiça, uma problemática fundamentalmente moral, que Platão circunscreve o âmbito da análise de toda a arte, com destaque especial para a tragédia considerada a forma mais perniciosa de arte. Em Platão, a poética, enquanto reflexão conceitual sobre a “técnica artística” e seus objetos, origina-se precisamente do discurso filosófico sobre o político e a moral. A poesia surge como problema na medida em que seu lugar é delimitado pelo discurso do político; ela entra no campo de visão do filósofo como objeto de reflexão teórica no momento em que entra no espaço luminoso do projeto político e da reflexão sobre o Estado platônico. A *República* é marcada por um gesto que interrompe o enaltecimento da sabedoria poética, característico dos diálogos anteriores, como um saber inacessível ao conhecimento racional e estável, incapaz de ser estabilizado pelo discurso conceitual através da rememoração. A sabedoria poética, na *República*, não aparece mais como um privilégio de seres arrebatados pelo divino, pertencentes a uma outra esfera, mas passa a ser caracterizada como uma simulação de sabedoria, como “saber nenhum”. É porque o objeto mimético não tem nenhuma propriedade positiva e intrínseca, nada mais sendo do que uma deformação produzida e sustentado unicamente pelo olhar do artista, cego da Ideia, que ela é desprovida de qualquer objetividade, incapaz de ser objeto de conhecimento por sua carência de inteligibilidade e permanência. Assim, o saber do artista se mostra uma pura falta de saber, seu saber não tem nada de divino, mas é nada, puro embuste.

O mundo sensível é pensado, em Platão, em contraposição ao mundo inteligível, como o avesso negativo definido de modo relativo, isto é, na sua relação com aquele. Essa face negativa

do mundo sensível permite descrever seus objetos como obscuros, irracionais, pois contraditórios, presos em uma mobilidade incessante, um fluxo constante que impede todo conhecimento racional que se situa no lado oposto: o mundo inteligível se caracteriza pela extrema luminosidade, racionalidade e permanência. O objeto do artista, seja ele pintor ou poeta, só pode ser, por essência, não o objeto sensível, mas a aparência desse objeto, um pequeno pedaço visto que ele é capaz de se revestir de uma multiplicidade de aparências. O artista atua ao nível dessas aparências que ele imita e que estão em permanente fluxo, condensando em uma mesma figura aspectos contrários. Para Platão, o poeta e o pintor, ao invés de nos darem a imagem unívoca do objeto concreto e correspondente à Ideia transcendente que serve como avalista de sua realidade objetiva e inteligível, nos fornecem uma imagem deformadora, uma fração da coisa que se sustenta na multiplicidade de suas aparências e que, dependendo da posição do olhar – visto de frente, de lado, de trás, de revés –, faz com que uma mesma coisa apareça sob os mais variados aspectos. O duplo ou múltiplo aspecto sob o qual o artista produz o seu objeto, enquanto ele o reveste de uma pequena porção da coisa, ou seja, dessas variadas aparências correlatas da posição do olhar, apresenta-se, na maioria das vezes, sob um caráter contraditório, isto é, não se deixa enquadrar em um discurso conceitual rigoroso. É essa constatação da falta de qualquer determinação do objeto poético em virtude da completa desvinculação entre a aparência e Ideia que leva Platão a rejeitá-la: a poesia só pode permanecer no terreno da polis, só pode residir no Estado platônico na medida em que se deixa tutelar pelo discurso político, pela Ideia do Bem.

Na leitura da *Poética* de Aristóteles, nos sentimos transportados para um ambiente completamente hostil e fechado às considerações platônicas. Ao conceder a primazia à ação e a corresponde subordinação do caráter, Aristóteles coloca o acento sobre a organização estrutural e qualitativa da tragédia, sobre a relação intrínseca entre forma e matéria de modo a gerar um composto original e específico, cujo conteúdo não é parasitário da forma própria dos objetos particulares, não se situa em uma relação de dependência e identidade com a realidade concreta.

Como procuramos mostrar no segundo capítulo, a técnica artística não imita a estrutura intrínseca das coisas existentes na natureza, mas, se ela imita algo, essa imitação diz respeito aos métodos e procedimentos que caracterizam a constituição das substâncias naturais. Por meio de uma analogia com os artefatos, Aristóteles pode estabelecer a relação imanente dos princípios formal e material na geração dos compostos naturais. É justamente essa constituição de forma e

matéria presente nos compostos naturais que a técnica artística imita através da produção dos objetos peculiares à sua arte. Em razão disso, a arte poética não pode imitar, como muitos querem, a “forma própria” dos objetos concretos, ela não pode ser a simples reprodução da estrutura da ação ética tal como ela se efetiva no mundo prático. A *mimesis* poética não se caracteriza por um processo de depuração das propriedades essenciais de um objeto dado, pois desse modo em nada ela se distinguiria do discurso conceitual. A *mimesis*, em Aristóteles, afirma-se sob uma dupla caracterização: de um lado ela inaugura o caráter representacional, simulativo do objeto poético na medida em que os elementos que o compõem estão em uma relação de semelhança com as coisas particulares – o objeto jamais apaga completamente, desvincula-se inteiramente de seus laços verossímeis e possíveis com a realidade humana; mas, por outro lado, ela também se refere à constituição de um objeto novo e original, dotado de um conteúdo descritivo peculiar correlato de sua estrutura intrínseca, formado, de maneira imanente, pelos princípios de forma e matéria tais como nos demais entes naturais.

Entretanto, a forma prevalece sobre a matéria na ordem da constituição dos objetos. É na medida em que Aristóteles estabelece a prioridade da ação mimética – a alma e princípio da tragédia – sobre os caracteres e demais elementos componentes da intriga que o objeto poético pode ser apreendido como uma unidade e totalidade inteligível e objetiva. É a forma da tragédia, entendida sob o seu aspecto estrutural e emocional, que responde pelo princípio de identidade e unidade do novo composto que é a tragédia, isto é, algo que não é a imitação ou simples cópia de algo de preexistente, mas a produção de algo que possui uma estrutura intrínseca própria que não tem nenhum paralelo no mundo concreto. Ao afirmar a preponderância da ação como o lugar privilegiado do “trágico”, Aristóteles evita a absorção da tragédia à realidade dada, anula a preponderância dos conceitos políticos, jurídicos e religiosos na compreensão da intriga trágica: os discursos são apenas uma parte, ou seja, elementos “materiais” governados e condicionados pelo princípio formal que confere unidade e identidade à ação, e que Aristóteles estabelece como a causa final da tragédia. Se a realidade histórica e política mantém igualmente sua importância central para a tragédia é enquanto a tragédia é *mimesis*, enquanto ela repousa sobre uma relação de similaridade com a ordenação do mundo prático. Mas a tragédia se distingue dessa realidade, ela não se deixa absorver pelos conceitos mobilizados pelos argumentos dos personagens trágicos, enquanto a *mimesis* também é a constituição imanente de forma e matéria de novos

objetos, enquanto a tragédia gira em torno de uma estrutura intrínseca que lhe é própria e que não se confunde com a estrutura da ação ética que se constrói em torno da unidade estática do agente.

A arte não pode imitar a vida enquanto esta for compreendida como algo dado, como uma estrutura focada sobre o agente. Além disso, a tragédia é um artefato e não uma coisa natural. Ela é um produto regulado por critérios específicos da arte que conferem a algo sua natureza trágica. A tragédia só é uma imitação-cópia nos termos em que Platão trata a tragédia. Para ele, a tragédia não tem nenhum objeto específico, nenhum centro próprio em torno do qual ela se estrutura, não sendo nada mais do que uma contrafação da vida, da ação moral. Mas em Aristóteles as coisas mudam radicalmente de proporção. A tragédia tem uma natureza própria na medida em que o poeta é designado um “fazedor” fundamentalmente por produzir uma ação que funciona como princípio de sua composição, tal como a alma representa o princípio vital para organismo vivo. O que inaugura essa diferenciação entre vida e arte é justamente a passagem de *Poet.*⁶ que instaura não apenas uma inversão, uma simples alteração na ordem natural, mas uma reordenação funcional que traça a linha divisória entre dois âmbitos diferentes do ser: “*o princípio e... a alma da tragédia, é a intriga [mythos]; os caracteres vem em segundo plano... é que se trata antes de tudo de uma representação de ação e, por aí somente, de homens que agem*”. A convergência da atividade do poeta para a ação termina por determiná-la como um princípio organizador e primeiro, como a origem constitutiva da obra de arte. A ação assume a função de lei fundamental que rege a composição da intriga e subordina os demais elementos – *ethe* e *dianoia* – não só aos critérios de correção que são próprios à arte, mas, principalmente, à finalidade, à forma estrutural e qualitativa que determina a tragédia. Em outras palavras, a ação não desempenha o mesmo papel na arte e na vida, mas ela funciona diferentemente de acordo com o conteúdo descritivo apropriado a cada uma das regiões do ser.

Em função disso, podemos concluir negando à tragédia o estatuto de um professor de moral, de uma cartilha que nos auxilia a compreender nossas vidas e emoções. Ela se distingue de uma peça de retórica, de um discurso fundado sobre o caráter moral que visa nossa persuasão. Menos ainda ela poderia ser caracterizada como um sacerdote ou um médico que visa a purgação ou a purificação de alguma mancha em nossas almas. A tragédia, isso sim, é um artefato produzido segundo regras e princípios próprios, que são apenas seus, com uma finalidade específica e que, portanto, não pode ser reduzida a nenhuma outra substância.

REFERÊNCIAS:

ARISTOTE. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris : Éditions du Seuil, 1980, 465p.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Trad. Leonel Vallandro, Porto Alegre: Globo, 1969, 311p.

_____. **De Anima**. Apresentação, trad. e notas Maria C. G. dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARISTOTLE. **Metaphysics**. Oxford: Clarendon Press, 1997, 2v.

ARISTOTLE. **Physics**. Translation by Robin Waterfield. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, 301p.

ARISTOTLE. **Nicomachean Ethics**. Translation by T.Irwin. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1985, 441p.

ASMIS, Elizabeth. **Plato on Poetic Creativity**. In: The Cambridge Companion to Plato. Edited by Richard Kraut. New York: Cambridge University Press, 1996, p.338-364.

BARNES, Jonathan. **Rhetorics and Poetics**. In: The Cambridge Companion to Aristotle. Edited by Jonathan Barnes. New York: Cambridge University Press, 1996, p.259-285.

BELFIORE, Elisabeth. **The Elements of Tragedy**. In: A Companion to Aristotle. Edited by Georgios Anagnostopoulos. New York: Blackwell Publishing, 2009, p.628-642.

BUTCHER, S.H. **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art**. New York: Dover Publications, 1951, 421p.

GOLDSCHMIDT, Victor. **Temps Physique et temps Tragique chez Aristote**. Paris : Vrin, 1982, 460p.

_____. **Le Problème de la Tragédie d'après Platon**. In : Revue des Études Grecques, Paris, Tome LXI, 1948, p.19-63.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 383 p.

HALLIWELL, Stephen. **Aristotle's Poetics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, 369p.

HARDISON, O.B. and GOLDEN, Leon. **Aristotle's Poetics: a translation and commentary for students of Literature**. New York: Prentice-Hall, 1968, 307p.

JANAWAY, Christopher. **Plato and the Arts**. In: A Companion to Plato. Edited by Hugh H. Benson. New York: Blackwell Publishing, 2006, p.338-400.

JOLY, Henry. **Le renversement Platonicien: logos, episteme, polis**. Paris: Vrin, 2001, 405p.

JONES, John. **On Aristotle and Greek Tragedy**. New York : Oxford University Press, 1968, 284p.

KOSMAN, Aryeh. **Acting: Drama as the mimesis of praxis**. In: RORTY, Amelie O. Essays on Aristotle's poetics. Princeton: Princeton University Press, 1992, p.51-72.

KLIMIS, Sophie. **Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote: Les Fondements philosophiques de la tragédie**. Bruxelles : Ousia, 1997, 208p.

KRAUT, Richard. **Introduction of the study of Plato**. In: The Cambridge Companion to Plato. Edited by Richard Kraut. New York: Cambridge University Press, 1996, p.1-50.

NEHAMAS, Alexander. **Virtues of Authenticity**: Essays of Plato and Socrates. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

_____. **Pity and Fear in the rhetoric and the Poetics**. In: RORTY, Amelie O. Essays on Aristotle's poetics. Princeton: Princeton University Press, 1992, p.291-314.

NUSSBAUM, Martha C. **The Fragility of Goodness**: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. New York: Cambridge University Press, 1986, 544p.

_____. **Tragedy and Self-sufficiency**: Plato and Aristotle on Fear and Pity. In: RORTY, Amelie O. Essays on Aristotle's poetics. Princeton: Princeton University Press, 1992, p.261-290.

PLATÃO. **República**. Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, 511p.

PLATÃO. **A República**. Tradução de J.Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

PLATO. **The Complete Works of Plato**. Translated by B.Jowett. New York: Clarendon Press.

REDFIELD, James M. **Nature and Culture in the Iliad**: The Tragedy of Hector. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1975, 287p.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994, V.1.

ROSENFELD, Kathrin. **Antígona – de Sófocles a Hölderlin**: por uma filosofia “trágica” da literatura. Porto Alegre: L&PM, 2000, 425p.

ROSS, David. **Aristóteles**. Lisboa: Dom Quixote, 1987, 306p.

SCHUHL, Pierre-Maxime. **Platon et l'art de son temps** (arts plastiques). Paris : PUF, 1952, 139p.

SHAKESPEARE, William. **Vida e morte do rei João e A tragédia do rei Ricardo II**. São Paulo: Melhoramentos, 1958, 242 p.

VELOSO, Cláudio William. **Depurando as Interpretações da katharsis na Poética de Aristóteles**. In: Katharsis: reflexões de um conceito estético, Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.70-78.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito e Política**. São Paulo: Edusp, 2002, 517p.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005, 376p.

XENOFONTE. **Memoráveis**. Trad. do grego, introdução e notas Ana Elias Pinheiro. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009, 289p.

ZINGANO, Marco. **Razão e Sensação em Aristóteles**: um ensaio sobre o *De Anima* III 4-5. Porto Alegre: L&PM, 1998, 220p.

_____. **Aristóteles (Ethica Nicomachea I 13-III 8)**: Tratado da Virtude. São Paulo: Odysseus Editora, 2008, 223p.

_____. **Katharsis na Poética de Aristóteles**. In: Síntese: nova fase. Belo Horizonte, Vol.24, n.76, 1997, p.37-55.

WOODRUFF, Paul. **Aristotle on *Mimesis***. In: RORTY, Amelie O. *Essays on Aristotle's poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p.73-95.