

2

Alguns conceitos presentes na *Poética*

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

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

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

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

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

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

2.1. *Mimesis*

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

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

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

³ Ibid., p. 32.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Cf. *Ibid.* I, 1448b15-16.

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

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

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

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

¹¹ Cf. *Ibid.*, Λ 3, 1070a7-9.

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

¹³ Cf. *Ibid.*, II, 199a21-23.

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

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

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

Falemos da poesia, - dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação, - começando, como é natural, pelas coisas primeiras.¹⁶

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

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

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

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

¹⁶ Cf. Id., *Poética* I, 1447a.

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

Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷Cf. Ibid., III, 1448a20-24.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. *Mythos, peripeteia e anagnorisis*

O μύθος¹⁸ na *Poética* é uma das seis partes qualitativas da tragédia, classificadas por Aristóteles da seguinte maneira: quanto aos meios (melopéia e elocução); quanto ao modo (espetáculo); quanto aos objetos (*mythos*, caráter e pensamento). Segundo Rostagni e Else, o espetáculo cênico, a melopéia e a elocução são os três elementos materiais ou externos da tragédia entendida como representação teatral. Já o *mythos*, o caráter e o pensamento são os elementos internos da tragédia, sendo o caráter o elemento moral; o pensamento, o lógico; e o *mythos* a composição dos fatos.¹⁹

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

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

¹⁹ SOUSA, E. de, “Comentário”. In: *Poética*, p. 167.

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

Porém o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas, felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres.²¹

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

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

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

²⁰ SOUSA, E. de, “Introdução”. *op. cit.* p. 36.

²¹ Cf. ARISTÓTELES, *Poética* VI, 1450a16-24.

²² Cf. *Ibid.*, VI, 1450a32-34.

²³ Cf. *Ibid.*, X, 1452a18-19.

²⁴ Cf. *Ibid.*, X, 1452a14-16.

²⁵ Cf. *Ibid.*, IX, 1451b32-38.

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

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

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

²⁶ Cf. *Ibid.*, XI, 1452a39-1452b2.

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

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

²⁹ Cf. *Ibid.*, II, 1386a20-24.

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

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

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

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

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

³⁰ Cf. *Ibid.*, II, 1382a21-22.

³¹ Cf. *Ibid.*, II, 1385b13-16.

³² Cf. *Ibid.*, II, 1386a27-29.

³³ Cf. *Id.*, *Poética* X, 1452a18-21.

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

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

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

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

³⁴ Cf. *Ibid.*, VII, 1450b36-37.

³⁵ Cf. *Ibid.*, VII, 1451a4-5.

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

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

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

2.3. *Hamartia*

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

³⁶ Cf. Ibid., 1451a36-1451b10.

³⁷ Cf. Ibid., IX 1451b5-7.

³⁸ Cf. Ibid., IX, 1451b8-9.

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

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas pela força de algum erro [*hamartia*]; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. É pois necessário que um mito bem estruturado, seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior.

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

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

³⁹ MCLEISH, K., *Aristóteles*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 28.

⁴⁰ CRANE, G., *Composing Culture*. *Current Anthropology* 32, 1991, p. 299.

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

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

Segundo Peter van Braam⁴³, na *Ética a Nicômaco* as palavras *hamartia* e *hamartema* designam um erro intelectual e não uma falha moral. O termo *hamartia* apresentado no capítulo XIII da *Poética* estaria em consonância com o

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

⁴² ARISTÓTELES, *Poética* XIII 1453a1-6.

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

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

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

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

2.4. Katharsis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ SANTORO, F., *Khátarsis: Purgação*. Ousia. Rio de Janeiro, 07 de agosto de 2001. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/verbete_khatarsis.html>

⁴⁸ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449b-27.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, VIII 1452b32.

⁵⁰ Cf. *Ibid.*, XIV 1453 b 36.

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

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

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

Esta maneira de impressionar-se tão viva e profunda em certas pessoas existe no fundo de todos os homens; só difere pelo mais ou pelo menos. Por exemplo, a piedade, o medo e também o entusiasmo. Com efeito, indivíduos existem que são particularmente inclinados a estas espécies de movimentos da alma; são os que se tornam calmos e absortos sob a influência das melodias sagradas, quando escutam uma música que lhes perturba a alma; dir-se-ia que encontram o remédio

⁵¹ FREIRE, A., *A Catarse em Aristóteles*, p. 130.

que poderia purificá-la. Os homens predispostos à piedade, ao medo e, em geral, às paixões violentas, devem forçosamente experimentar o mesmo efeito; e também os outros, conforme a sua disposição particular com respeito às paixões; todos devem experimentar uma espécie de purificação e alívio acompanhada de uma sensação de prazer. É assim que os cantos que purificam as paixões dão aos homens uma alegria ingênua e pura, e, por esta razão, é com tais harmonias e cantos que os artistas que executam a música de teatro devem agir sobre a alma dos ouvintes.

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

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

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