



revista limiar

volume 6 | número 11 | 1. semestre 2019

www.limiar.unifesp.br

issn 2318-423x

mimesis,
conhecimento e
verdade

Jacob von Sandrart,
Zeuxis e Parrásio, 1675.

Lucia Rocha Ferreira¹

Verdade e infortúnio na tragédia de Aristóteles: uma defesa da poesia.

Resumo: Em Aristóteles, a relação da tragédia com a verdade mostra-se especialmente no capítulo IX da *Poética*, pela noção de “verossimilhança” (*kata to eikon*). Para o filósofo, a poesia diz respeito, antes de tudo, ao que parece verdade, ou ao que “poderia acontecer”, tendo ou não acontecido de fato. Sem desconsiderar a importância do verossímil na *Poética*, propomos, neste artigo, pensar o sentido da verdade para a tragédia a partir da noção de natureza (*physis*) que aparece nos capítulos IV e VII, e que compreende a concepção de arte (*tékhnê*) e de poesia, *mimesis*.

Palavras-chave: Aristóteles, tragédia, natureza, verdade, infortúnio.

Abstract: In Aristotle’s thought, the relation between tragedy and truth is especially shown in *Poetics*, chapter IX, by the notion of “similarity” (*kata to eikon*). For the philosopher, poetry refers, first and foremost, to what “seems to be true”, whether or not the objective truth of facts. Without disregarding the meaning and importance of the “similarity” for Aristotle, we propose, in this article, to think the meaning of the truth in the tragedy from the notion of “nature” (*physis*), which appears in *Poetics*, chapter IV and VII, and which comprises the conception of “art” (*tékhnê*).

Key-words: Aristotle, tragedy, nature, truth, misfortune.

1 Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: rocha.lucia@bol.com.br .

Evidentemente, não há tragédia de Aristóteles. Ele não criou heróis, não traçou trajetórias, afortunadas ou desafortunadas. Sua *tragédia* é a *Poética*, a tragédia como ele a pensa. Quer dizer, a tragédia conforme a arte – *tékhnê* (*Poética*, 1453 a 23). Não uma obra poética, mas, um discurso sobre a obra. Trata-se de um ponto de vista, de um modo de ver. Uma visão claramente marcada pela perspectiva filosófica, que busca o sentido universal da poesia. Ainda que, aqui e ali, faça referência a esta ou àquela obra, a este ou àquele poeta, usa-os em vista do seu modo de pensar a tragédia, como ilustrações boas ou más, exemplos para o que convém ou não convém a cada caso.

Em certo sentido, trata-se também de uma resposta à *República* de Platão², se quisermos entender a *Poética* como uma defesa da poesia e do *trágico*. Se assim for, teremos, então, duas perguntas a responder: “em que consiste, para Aristóteles, defender a poesia?”; e, “em que medida, defendê-la significa responder a Platão?”.

Tentaremos, neste artigo, discutir a primeira das duas questões, considerando que tenha relevância particular para a relação da tragédia com a verdade, em Aristóteles.

Para tal, da análise que faz da tragédia na *Poética*, destacaremos o que nos parece ser um dos elementos centrais para Aristóteles – a *hamartia*, o “grande erro”, ao qual se segue, ou deve seguir-se, o infortúnio do herói (*Poética*, 1453 a10-16). Pensamos que a centralidade da noção de *hamartia*, na *Poética*, forma o elo que une, de modo inexorável, o caráter do herói ao fim próprio da poesia trágica. Além disso, parece inserir-se, de modo particular, no interesse geral da obra, que tomamos como uma defesa da poesia e, como tal, também da poesia trágica, pela qual vemos anunciar-se um sentido próprio de verdade para a tragédia.

Portanto, destacaremos, ao mesmo tempo, o *Édipo* de Sófocles. Além de

2 Em vista de uma ideia de cidade que não pode comportar a poesia, ao retomar as questões postas no início da *República*, Platão faz, no livro X, uma crítica contundente a Homero e à tragédia. Ele sabe da força extraordinária com que as imagens poéticas se imprimem na alma, de modo a imprimir nela um certo caráter. Justamente aí reside o sentido da crítica platônica à poesia: “Ser capaz de causar dano mesmo às pessoas de bem (...), nisso é que está o maior perigo” (Cf. *República*, 605 c). Em seguida, como que a desafiar seu próprio discurso sobre a cidade, que se sustenta em sua ontologia, acrescenta: “(...) fique dito que, se a poesia imitativa que visa ao prazer pudesse apresentar um argumento que prove que é necessário que ela tenha um lugar numa cidade bem administrada, prazerosos nós a acolheríamos, porque temos consciência de que ela exerce um encanto sobre nós” (Cf. *República*, 607 b - e). E ainda: “Concederíamos também a quantos, entre todos os seus patronos, não poetas mas amantes da poesia, que digam em sua defesa, com um discurso sem métrica, que ela não só é agradável mas também útil em relação à cidade e à vida humana, e com boa vontade os ouviremos. É que o lucro será nosso, caso pareça não só agradável, mas também útil” (Cf. *República*, 607 d - e). Tradução de Anna Lia de A. Prado.

ilustrar a *hamartia* do herói, *Édipo* ilustra outros aspectos relevantes do enredo do drama, ilustrando, assim, o que parece haver de mais fundamental para Aristóteles: a própria trama, o *mythos*.

Sem dúvida, o *Édipo Rei* figura entre os bons exemplos na *Poética*. Não raras vezes, é notado por suas qualidades. Ainda que, de Eurípides, diga ser “o mais trágico” (*tragikótaton*) dos trágicos (*Poética*, 1453 a 29), talvez Aristóteles nos sugira, com a exemplaridade de Édipo, que seja a tragédia de Sófocles a mais trágica das tragédias. Ou, se não isso, ao menos uma tragédia *verdadeiramente* trágica.

Mas, o que seria a verdade para a tragédia, se é que há a *verdadeira* tragédia? Qual o sentido do *trágico* na *Poética*, pelo qual, Édipo se une a Eurípides? Em que consiste, afinal, a defesa da poesia em Aristóteles?

I. O homem não escolhe imitar, ele imita.

Tomaremos, como ponto de partida para pensar o sentido do trágico em Aristóteles, em que parece inserir-se o sentido mesmo da *hamartia* do herói e, portanto, da exemplaridade de Édipo para o *mythos*, o problema da origem da poesia, que figura no capítulo IV da *Poética*³:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais (*physikai*), geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.⁴

Inicialmente, a defesa da poesia na *Poética*, que vemos desdobrar-se numa defesa da tragédia, parece sustentar-se de dois modos. De um lado, na natureza da imitação, de outro, na natureza do homem, que aprende e se compraz com as imagens, sendo ele o mais imitador dos imitadores. A natureza humana está implicada no discurso de Aristóteles sobre a arte da imitação porque, para ele, por ela se explica a própria origem da poesia, de toda poesia. Talvez devamos, então, dizer que, se temos, por um lado, a possibilidade de imitar como quisermos, por outro, no entanto, não temos como deixar de imitar.

3 Cf., ainda, *Poética*, 1449 a 15: “(...) a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural”. Para todas as passagens citadas da *Poética*, usamos a tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2000.

4 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448 b 5-8: Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινές καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδῶν ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρῶτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Ainda no capítulo IV, confirmando o que acabara de dizer, Aristóteles acrescenta: “a imitação é própria da nossa natureza”⁵. Em suma, a origem da poesia está no homem. Ela nasce naturalmente. Talvez, este seja um dos mais fortes argumentos de Aristóteles em defesa da poesia. Ela é parte de nós, estará onde estivermos. Não há escolha.

Enfim, a explicação acerca da origem da poesia introduz um princípio fundamental para a compreensão do *trágico* em Aristóteles e, particularmente para a compreensão do sentido da *hamartia*, que se mostra pela exemplaridade de Édipo. Qual seja: há um prazer próprio da imitação. Por isso, diz Aristóteles, aquilo mesmo que nos repugna, na realidade, pode nos agradar, se representado. “(...) nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e cadáveres”⁶.

Em outras palavras, tanto quanto é próprio do homem imitar, é próprio da imitação agradar. Assim, a partir da origem da poesia, que se explica pela natureza do homem, chega-se à natureza da imitação, ou a algo que lhe diz essencialmente respeito – uma propriedade especial, pela qual se define o seu fim, apontando para o aspecto teleológico da arte.

Como para as outras artes, há uma utilidade para a poesia. O imitar é do homem e, se as imagens imitadas ensinam e agradam, é porque é próprio das imagens agradar e ensinar. Subentende-se, enfim, uma conformidade para a poesia, segundo a qual é o que é, *mimesis*, e, sendo tal qual é, é útil à vida. A imitação visa ao prazer. E a natureza (*physis*) se diz pelo fim (*télos*).

Esse princípio geral, que vale para toda a poesia, valerá, então, para a tragédia. A partir dele, chegamos à relação entre natureza e fim, que parece fundamentar a compreensão da arte na *Poética*. Há um prazer próprio da poesia, segundo o qual é o que é. E esse prazer é o seu fim. O sentido primeiro da exemplaridade da tragédia de Sófocles, para Aristóteles, reside aí. *Édipo* ilustra uma tragédia bem realizada, dado que realiza bem o seu fim. O princípio do prazer, ou o prazer como fim, que se aplica a toda imitação, aplica-se de modo particular, à poesia

5 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448 b 20: κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι.

6 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448 b 9-13: σημείον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.

trágica. É, para ela, o prazer relativo ao terror (*phóbos*) e à piedade (*éleos*), que o fim trágico pede. Ao que parece, um elo indissolúvel une, necessariamente, na tragédia, função e natureza, fim e forma.

II. Função e natureza, fim e forma.

Os primeiros passos de Aristóteles, na *Poética*, mostram que, entre as várias espécies de poesia, as suas diferenças se resumem a três únicos pontos: aos meios, aos modos ou ao objeto da imitação.

Notaremos que sua primeira e bem conhecida definição de tragédia, que figura no capítulo VI, segue cuidadosamente a sistemática estabelecida no início da *Poética*, com um pequeno acréscimo. Aristóteles define-a, antes de tudo, segundo as diferenças que separam uma espécie de poesia da outra. Feito isso, acrescenta a sua finalidade. Ao dizer “o que é”, diz, ainda, “para que” é o que é. Completa está a sua definição.

A tragédia é, pois, imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.⁷

Assim definida, o esforço de Aristóteles parece mover-se no sentido de mostrar que a finalidade da tragédia será bem realizada se se realizar bem a própria tragédia. Deveríamos, então, perguntar “o que faz de uma tragédia uma boa tragédia?”. Ou, “o que é *bom* para a tragédia?”. Entendemos que a resposta de Aristóteles esteja, justamente, na finalidade que se acrescenta à definição. Se assim for, uma boa tragédia, uma tragédia bem realizada, é aquela que realiza bem a sua natureza, e, assim realizando-a, cumpre o seu fim – a sua função. Dito de outro modo, é aquela que realiza bem o seu fim e, se assim o faz, é porque cumpre bem a sua natureza. Em suma, o fim liga-se à forma; a forma, ao fim. *Bom*, para a poesia, é realizar o seu fim.

Nesse caso, o acréscimo é de certo modo redundante. É preciso dizer mais. A pergunta inicial, sobre o que faz de uma tragédia uma boa tragédia, desdobra-se,

7 ARISTÓTELES. *Poética*, 1449 b 24-27: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

então, numa outra, apenas em parte respondida pela própria definição: “o que é a verdadeira tragédia, qual a sua natureza, qual a sua forma?”. “De que, afinal, é feito o *mythos*?”.

III. O *mythos* e o fim, o fim e o *mythos*.

Ainda no capítulo VI, seguindo-se à clássica definição de tragédia, Aristóteles destaca a importância do *mythos*. O mito é aquilo, sem o qual, a tragédia não é o que é. De todos os elementos necessários é o que mais importa. Mais que isso. O mito é o elemento verdadeiramente necessário. Não há outro; ainda que pareça haver, como nos faz pensar, de início, Aristóteles.

Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser *necessariamente* uma das partes da tragédia, e depois a melopeia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação.

É, portanto, *necessário* que sejam seis as partes da tragédia que constituem a sua qualidade, designadamente: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia, de sorte que quanto aos meios com que imita são duas, quanto ao modo por que imita é uma só, e quanto aos objetos que se imitam, são três; e além destas partes não há mais nenhuma.⁸

Curiosamente, a necessidade que, a princípio, parece aplicar-se a todas as partes da tragédia, acabará por mostrar-se, na sequência do texto, a rigor, uma exclusividade do *mythos*. Afinal, diz Aristóteles, “sem ação não poderia haver tragédia. Mas, poderia havê-la sem caracteres”⁹. E também sem o espetáculo, ainda que seja ele, dos seus elementos, o que mais emocione:

Se, por conseguinte, alguém ordenar discursos em que se exprimam caracteres, por bem executados que sejam os pensamentos e as elocuições, nem por isso haverá logrado o efeito trágico; muito melhor o conseguirá a tragédia que mais parcimoniosamente usar desses meios, tendo, no entanto, o mito ou a trama dos fatos.¹⁰

8 ARISTÓTELES. *Poética*, 1449 b 32-34 e 1450 a 8-13: ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψεις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἓν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν τούκ ὀλίγοι αὐτῶντ' ὡς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἴδεσιν.

9 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 24-25: ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν· (...).

10 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 28-33: ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει καὶ διανοίᾳ εὖ πεπονημένας, οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις κερημένην τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων.

Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos (...).¹¹

A necessidade, que inicialmente aplica-se a todas as partes da tragédia, só pode, assim, ser entendida, no que concerne ao espetáculo e aos caracteres, num sentido fraco, quase tão fraco que parece desfazer-se, a ponto de traduzir-se em seu contrário, ou seja, o dispensável para o drama, aquilo que pode faltar, aquilo sem o qual a tragédia continua a ser o que é. A ênfase de Aristóteles parece, enfim, recair sobre o seguinte ponto: os caracteres e o espetáculo não bastam para a tragédia. O motivo é o mesmo para ambos os casos: sem eles, a tragédia pode, ainda, cumprir o seu fim. Se são dispensáveis, contrariamente não o são os efeitos da tragédia. Eis o verdadeiramente necessário: o terror e a piedade.

Assim, essa curiosa duplicidade de sentido parece inserir-se no interesse de, não só definir a poesia trágica, mas, ao mesmo tempo, de definir, na tragédia, o que lhe é essencial; e, por contraste, o que não o é. Necessário é o fim, não o são os caracteres e o espetáculo, porque não garantem o fim, do qual depende a boa realização da tragédia, dada por sua natureza. E o fim depende do *mythos*. Assim, necessário, *verdadeiramente* necessário, é o *mythos*.

No entanto, adverte Aristóteles, pode ser que aconteça de outro modo. Pode ser mesmo que aconteça por acaso. Mas, melhor é que não seja assim. Afinal, ser “por acaso” é não ser “conforme a arte”. O sentido do texto da *Poética*, nesse ponto, depende, pois, da compreensão dessa duplicidade que, em seu sentido mais forte, faz, do *mythos*, aquilo que não pode faltar à tragédia, pois, pelo *mythos*, pela boa composição do *mythos*, ficam garantidos os efeitos próprios do drama. Bom, para a poesia, é não só realizar o seu fim, como, ainda, realizá-lo *bem*, quer dizer: realizar “com arte”.

Desse modo, vemos que, de um lado, a necessidade, em seu sentido fraco, traduz o “menos artístico e o menos próprio da poesia”; de outro, justamente o contrário, o “próprio” da arte – aquilo pelo qual se define a tragédia. Pela diferença que se mostra entre o que é dispensável, ou ao menos insuficiente, e o que é verdadeiramente necessário, Aristóteles parece discernir possibilidades e preferências

11 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 b 17-20: ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν.

para o *mythos*. Se bom, para a tragédia, é realizar o seu fim, também é realizá-lo *bem*; por isso, é preciso saber discernir, entre os argumentos, os bons e os maus, e, entre os bons, escolher o melhor. O pressuposto parece ser o de toda *tékhné*, ou seja, saber fazer implica em fazer bem feito. E fazer bem feito, por sua vez, implica em garantir a boa realização do fim.

A compreensão do *mythos* parece implicar, pois, a visão da magnitude de sua importância, sugerida na imagem da alma (*psykhé*). O *mythos* é o “princípio e como que a alma da tragédia”, diz Aristóteles¹². Ou seja, o “mito” dá vida à tragédia.

(...) 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.¹³

Quanto à dimensão da importância do *mythos*, na *Poética*, essa passagem é fundamental, pois, ao mesmo tempo em que dá relevo ao *mythos*, explica porque é relevante. Porque “não é imitação de homens, mas, de ações”, o que importa é o *mythos*. Sua importância parece ligar-se à natureza própria da tragédia, ou melhor, ao modo como se define a tragédia segundo Aristóteles. Reformularemos do seguinte modo: o mais importante é o *mythos*, porque o *mythos* é propriamente a tragédia.

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.¹⁴

Assim, importa o *mythos* porque importa o fim. O *mythos* é a finalidade da tragédia, seu “princípio” e sua “alma”. O *mythos* é a ação mesma, a “composição das ações”, a trama dos fatos¹⁵. Eis o sentido próprio do *mythos* na *Poética*, pelo qual se define a essência da tragédia. A princípio, um sentido quase exclusivamente estrutural, quase exclusivamente formal.

Sem, no entanto, contradizer o sentido primeiro de “história”, “narrativa

12 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 39-40: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας.

13 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 15-18: μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· (...)].

14 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 20-23: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἤθη μιμῶνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

15 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 5-6: τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.

tradicional”, o aspecto estrutural prevalece sobre o *mythos*, em grande parte das ocorrências do termo na *Poética*. E antes mesmo de ser explicitado por Aristóteles, anuncia-se no interesse geral da obra, que abre o discurso sobre a poesia. De tal modo, imprime uma perspectiva própria a orientar todo o pensamento aristotélico em direção ao cuidado com a forma.

IV. O belo mito.

Falemos da poesia – dela mesma e de suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito (*kalós*).¹⁶

Logo nas primeiras linhas da *Poética*, Aristóteles é claro ao anunciar o objeto do seu discurso: a poesia. Interessa-lhe falar da poesia e de suas espécies, do que cabe a cada uma delas, do modo como devem ser compostos os mitos. Nesse caminho, distinguirá e definirá formas, separará as partes e identificará, nelas, seus elementos próprios. No entanto, o que se anuncia como um discurso sobre a poesia, toda poesia, acaba por compor-se como um discurso sobre a tragédia. Não só isso.

Para tudo o que for dito, Aristóteles impõe uma condição fundamental, a que chamaremos: a *beleza da forma*. A condição dada ao fim se impõe, então, como princípio e fundamento do discurso. Não se trata de falar tão somente da poesia, trata-se da *bela poesia*¹⁷. Para Aristóteles, compreender a forma, enfim, implica em compreender a beleza da forma. Digamos assim: se importa o *mythos*, importa, na verdade, o *bom e belo* mito.

No capítulo VII, Aristóteles parece orientar-se, então, na direção dada no início da *Poética*. Ao falar sobre como deve dar-se a composição dos atos para o *mythos*, fala do sentido da beleza e do bem, destinando à tragédia regras e princípios, condições e preferências.

É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios.

Além disto, o *belo* – ser vivente ou o que quer que se componha de

16 ARISTÓTELES. *Poética*, 1447 a 5-9: Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσιν (...).

17 Vale notar que, na passagem em questão, Eudoro de Sousa opta por traduzir o termo grego *kalós* por “perfeito”. Ressaltaremos, aqui, o seu sentido primeiro, ou seja, “belo”.

partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem.¹⁸

Da passagem citada, destacaremos dois pontos essenciais, e complementares: a poesia não se faz ao acaso e a beleza consiste na grandeza e na ordem. Em outras palavras, o que é *bom*, – o que é “conforme a arte” –, deve ser, ao mesmo tempo, *belo*. Comparada a um ser vivo, a tragédia forma um todo e como tal deve ser pensada. Ou seja, há limites para a poesia, há um modo de ser próprio. Em busca do bom argumento para o *mythos*, coloca-se, enfim, a questão da escolha do poeta¹⁹. Há, para ele, porque também para a tragédia, o que deve ser preferido. Ele deve preferir o “melhor” e, assim sendo, fará, dela, bela e boa. A bela tragédia é, enfim, a tragédia como ela *deve ser*.

Em suma, há, para a tragédia, o melhor e o pior. Ela não se faz ao acaso, como nenhuma arte também não. Os limites se impõem de acordo com que é devido, segundo a natureza da poesia, portanto segundo o seu fim. Se, por um lado, há variantes possíveis para o drama, por outro, há o que não deve ser escolhido, segundo o que convém, ou não convém, à arte. Da boa escolha, depende a boa composição, e para escolher bem é preciso saber fazer. Fará bem feito aquele que conhecer a natureza própria do *mythos*.

O limite imposto pela própria natureza (*kat' auten ten phýsin*) das coisas é o seguinte: desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa. Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conforme à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.²⁰

18 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 b 32-38: δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεκρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν (...).

19 Obviamente, o sentido do dever é orientador. A rigor, como toda arte, a poesia é do âmbito daquilo que, sendo de um modo, pode ser de outro. Estamos no campo do contingente, território das coisas que mudam ou que podem mudar. Por isso, nem toda tragédia é uma *boa* tragédia. Será sempre possível fazer diferente, e mesmo o contrário do que se deve fazer, desde que a escolha recaia sobre os meios, não sobre os fins. Mas, não fazer como se deve é fazer mal feito, ou não fazer “conforme a arte”. Como na ação propriamente dita, também na poesia, ou seja, na ação “imitada”, deve haver limites para a escolha.

20 ARISTÓTELES. *Poética*, 1451 a 10-15: ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, αἰ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὄσω μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

Essa passagem, que conclui o capítulo VII, vem confirmar a natureza do *mythos*, ou seja, a prevalência do fim. Lendo-a como uma introdução ao capítulo XIII, em que Aristóteles apresenta os argumentos que podem compor o mito, e o modo como deve dar-se a composição, vemos unir-se, à forma, um certo conteúdo. Dele dependem os efeitos do drama.

Do mesmo modo que se definira, em vista do fim, o que é essencial à tragédia, assim também se definirá o bom argumento para o *mythos*. A ligação da finalidade da poesia com a composição da trama, então, dá-se de tal modo que, a cada um dos casos apresentados, pelo fim, se bem ou mal realizado, define-se a qualidade dos argumentos, se bons, se maus. Serão maus, se não forem bons para o fim.

Em busca do bom argumento, Aristóteles chega ao exemplo de Édipo, e ao melhor dos casos. Para isso, restringe o fim, que antes era dito possível também no sentido da infelicidade à felicidade, unicamente ao contrário.

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* (*hamartia*) de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. Que assim deve ser, o passado o assinala: outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias, como sejam as de Alcmeôn, Édipo (...).²¹

Para a bela tragédia, a escolha do bom argumento deve atender à conformidade da arte. Há um modo próprio de ser da poesia. Para dizer como deve ser composto o mito, ou o que deve ser preferido, Aristóteles começa pelo que deve ser evitado. O que parece, a princípio, um rol de possibilidades para o poeta, ou variantes possíveis para a trama, acaba por mostrar-se como única escolha – o preferível, o melhor caso: o do “homem que não se distingue muito pela virtude ou pela justiça, se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro (*hamartia*); e esse homem há de ser algum daqueles que gozam

21 ARISTÓTELES. *Poética*, 1453 a 12-20: ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὡσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γινόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηριθμοῦν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδία συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπου.

de grande reputação e fortuna, como Édipo (...)”²².

Enfim, quase concluindo o capítulo XIII, Aristóteles acrescenta:

A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso, erram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta (*orthón*).²³

Vemos, enfim, conjugar-se, nessa passagem, três aspectos fundamentais do trágico, na *Poética*: a correção, a beleza e o infortúnio. Há uma conformidade para a tragédia, para a *bela* tragédia. Por isso, erram os que censuram Eurípides. E, por isso mesmo, nos apiedamos e nos aterrorizamos diante de Édipo.

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte.²⁴

O primor da forma, que se anuncia no início da *Poética*, mostra-se, então, como cuidado não menos primoroso com o conteúdo. Segundo as exigências do *mythos*, deve-se respeitar uma conformidade entre o caráter da personagem que imita e as ações imitadas, e, por conseguinte, entre a ocorrência de um erro e a reversão da fortuna. Se não sendo vil ou mau (e não desejando errar), ele assim mesmo erra; erra porque não sabe, dirá Aristóteles. Este é citado como o “melhor” (*beltión*) caso da tragédia – “o do que age ignorando, e que, perpetrada a ação, vem a conhecê-la” (*Poética*, 1454 a 2-3).

Ao que é essencial à composição da personagem no *mythos*, ela deve ser de

22 ARISTÓTELES. *Poética*, 1453 a 7-11: ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι’ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους (...).

23 ARISTÓTELES. *Poética*, 1453 a 23-26 : τοῦτο γὰρ ἔστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν·

24 ARISTÓTELES. *Poética*, 1453 b 1-8: Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραϊν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίπτειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

algum modo semelhante aos homens, espectadores do drama. Caso contrário, seu infortúnio nem seria digno de compaixão nem terrível. E não seria trágico o seu fim. Pois, “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso (...)”²⁵.

A *hamartia* parece ser, assim, um elemento essencial à trama, pois dela dependem o terror e a piedade. O exemplo de Édipo é, nesse sentido, ilustrativo na *Poética*. Em Sófocles, ele mata sem saber quem mata, casa-se sem saber com quem se casa. E, ao saber quem matou e com quem se casou, descobrindo-se parricida e incestuoso, cega os próprios olhos, num lamento aterrador.

Oh névoa abominável das minhas trevas, ameaça inexprimível,
indômita, e conduzida pelo vento da desgraça!

Ai de mim, ai de mim! Como sinto penetrar ao mesmo tempo o agulhão
destas dores e a lembrança dos meus males!²⁶

Tão importante quanto a ocorrência do erro para o *mythos*, é a qualidade do erro cometido. A *hamartia*, que faz, do feliz, infeliz, e que aterroriza quem o vê ou ouve contar sua história, deve preservar o limite que separa o “agir mal” do “ser malvado ou vil”. Para Aristóteles, esse limite se preserva na ação involuntária²⁷. Aquele que erra deve agir contra a vontade e deve se condoer com o próprio erro.

Se, por um lado, à personagem do drama assemelha-se o espectador, aterrorizado diante da infelicidade imerecida, em que se refletem as vicissitudes

25 ARISTÓTELES. *Poética*, 1452 b – 1453 a. Cf. ainda *Retórica*, 1385 b 15-20, tradução de Ísis Borges B. da Fonseca: “Seja, então, a piedade, certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e que atinge quem não o merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente, com efeito, é evidentemente necessário que aquele que vai sentir compaixão esteja em tal situação que creia poder sofrer algum mal, ou ele próprio ou um de seus parentes, e um mal tal como foi dito na definição, ou semelhante ou quase igual”.

26 SÓFOCLES. *Édipo Rei*, v. 1314-19. Cf. ainda *Édipo Rei*, v. 1334-45: “Para que precisava eu ter vista, se aos meus olhos nada era grato contemplar? (...) Do que é visível, que há para mim grato de ser amado? Como podem os meus ouvidos encontrar algum prazer na palavra que lhes soa, amigos?”.

27 Quanto a este ponto, encontramos seus fundamentos na ética de Aristóteles. Cf. *Ethica Nicomachea*, 1109 b 30-33, tradução Marco Zingano: “Dado que a virtude se refere a paixões e ações e que as voluntárias são objeto de louvores ou reprovações, as involuntárias o são de indulgência e, às vezes, de compaixão”. Cf., ainda, 1110 b 18-22: “Todo ato feito por ignorância é não voluntário, mas é involuntário o que produz aflição e arrependimento, pois quem faz algo por ignorância, em nada se sentindo incomodado quanto à ação, não agiu voluntariamente na medida em que não sabia, mas tampouco involuntariamente, na medida em que não se aflige”. E 1110 b 28 – 1111 a 3: “(...) todo homem perverso ignora o que deve fazer e de que deve abster-se, e por causa de tal erro os homens tornam-se injustos e, em geral, maus; já involuntário quer dizer não que alguém ignora o que é benéfico, pois a ignorância na escolha deliberada não é a causa do involuntário, mas da perversidade (...), mas a ignorância das circunstâncias particulares, aquelas nas quais e acerca das quais se desenrola a ação. Nelas se exerce a piedade e o perdão: aquele que age ignorando uma delas age involuntariamente”.

humanas, e que bem poderia ser o seu próprio destino; por outro, uma tal semelhança convive com a diferença que separa *qualquer* ação da ação “elevada”²⁸, qualidade que define o objeto da tragédia, no capítulo VI da *Poética*. Por seu objeto, ou melhor, pela qualidade atribuída a ele, Aristóteles tanto distingue a tragédia da comédia quanto a iguala à epopeia, complementando o sentido da definição dada a ela, no que diz respeito ao que lhe é essencial: o objeto que imita. Enquanto a comédia imita “homens piores”, diz Aristóteles, a tragédia, ao contrário, imita “melhores” e “superiores”²⁹. Assemelhando-a à epopeia, acrescenta: “(...) é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado (...)”.³⁰

Dizer que a tragédia imita homens melhores, para Aristóteles, é como dizer que são melhores as ações por ela imitadas, melhores que as da comédia e semelhantes às da epopeia. Em outras palavras, o que, na verdade, ora aproxima ora afasta a poesia trágica desta ou daquela espécie de poesia é a qualidade da ação de suas personagens, quando agem; pois é, na ação, que se mostra o caráter. Por isso, a tragédia, que imita os “(homens) melhores”, curiosamente, no entanto, “não é imitação de homens, mas de ação, de vida, de felicidade [ou infelicidade]”³¹. Por trás dessa aparente contradição, a precisão que separa com uma sutil diferença o “imitar” de “ser (ou não ser) imitação” parece ligar-se à necessidade de bem definir a tragédia e, mais que isso, de definir, na tragédia, o que é essencial. Entendemos que se revela, então, na *Poética*, um princípio básico da ética aristotélica: o caráter se diz pelas ações, não o contrário.³²

A noção de *spoudaios* parece, então, fundamental à compreensão do *mythos* e do sentido essencial da poesia trágica, para Aristóteles. Pois, a qualidade atribuída à ação, define, para o *mythos*, um conteúdo próprio. Entendido pela oposição com a

28 ARISTÓTELES. *Poética*, 1449 b 23: μίμησις πράξεως σπουδαίας.

29 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448 a 16-19: “Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (ή μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν).

30 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448 a 25-27: μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους. Como vimos no capítulo VI, na passagem em que Aristóteles ressalta a importância do *mythos*, o sentido geral da imitação que se aplica a toda espécie de poesia, de novo, se anuncia, para a tragédia. Em oposição a “homens”, as “ações”, pelas quais se define o objeto da tragédia, definem, ainda, aquilo que, para ela, é essencial, a sua *ousia* (Cf. *Poética*, 1449 b 23). Nesse sentido, o cuidado de Aristóteles parece visar à diferença que há entre “imitar homens” e “ser imitação de homens”. Se se pode dizer que a tragédia “imita homens” (pois, “imita homens melhores”), no entanto, não se pode dizer que *seja* ela imitação de homens. Por oposição a “homens”, é pela “ação” que se define a tragédia.

31 ARISTÓTELES. *Poética*, 1450 a 15-18: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν (...)].

32 Cf. *Ethica Nicomachea*, 1100 b 9-10. Cf., ainda, *Poética*, 1452 b 1-2. ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται), ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται.

comédia, e pela semelhança com a epopeia, o sentido do *spoudaios* qualifica não só a ação própria do drama, mas, ainda, o caráter da personagem que deve compor o enredo do drama. Essa qualidade, tanto para a ação imitada quanto para aquele que imita, faz dela o que é. O privilégio dado à ação, e à qualidade da ação, parece fazer, enfim, do *spoudaios*, essencial ao *mythos*.

Sem ser excelente, o herói, na tragédia, deve tender mais para o bem. Deve ignorar o que faz, ou o sentido exato do que faz. Deve desejar não errar. E, assim sendo, será infeliz sem o merecer. Infeliz por ter agido mal, não por ser malvado ou vil (*Poética*, 1452 b - 1453 a). E nós, os espectadores do drama, sentiremos terror e piedade, porque, afinal, podemos, como ele, errar sem saber e sem querer.

O sentido da tragédia que se diz, enfim, por essa conformidade da poesia, traduzida em *correção* e *beleza*, também se diz, para Aristóteles, pelo *infortúnio* do fim. É nessa conjugação que Édipo se aproxima de Eurípides. Poderíamos, então, dizer que a verdadeira tragédia é a tragédia bela e boa, ou seja, a tragédia “conforme a arte”. Ou ainda, a poesia que não se faz ao acaso.³³

Para a boa composição do *mythos*, na *Poética*, aquele que erra deve desejar o bem. E deve ser esse, não só para a poesia, mas também para a vida, o desejo de todo homem³⁴. O caráter verossímil da tragédia, pelo qual aproxima-se da filosofia, por um lado, e se afasta da história, por outro, parece residir num princípio ético que, aplicando-se à ação propriamente dita, aplica-se à ação imitada, tal como dever ser a tragédia, sendo conforme a arte. E, assim sendo, aterroriza e comove imitando, da vida, o que talvez seja o mais terrível para o homem, do ponto de vista ético: fazer o mal, desejando o bem.

Se a verdade, para a tragédia, está na *beleza da forma*, estará também no conteúdo do *mythos*. Bela é a tragédia bem composta, em que o infortúnio nasce do erro que não compromete o caráter, não comprometendo, assim, a “natureza” do drama, que pede a ação “elevada”. A tragédia imita, poderíamos dizer, o melhor dos erros para o homem, aquele que, desconhecendo determinadas circunstâncias da ação, não desconhece, no entanto, o desejo do bem. Bela, enfim, é a tragédia que, entre os vários modos de errar, imita aquele que erra sem querer. Poderíamos dizer

33 Cf. *Metafísica*, 981 a 5-6.

34 Cf. *Ethica Nicomachea*, 1006 a 21-25: “(...) a virtude do homem também será a disposição graças à qual ele se torna um homem bom e graças à qual desempenha bem a função de si próprio. Cf., ainda, 1094 a 21; e 1099 a 13-22.

que se trata de um *bom* erro: bom para a tragédia, porque conforme seus fins; bom para o homem, porque não o torna vil.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Ethica Nicomachea* I 13 – III 8. *Tratado da virtude moral*. Tradução, notas e comentário Marco Zingano. São Paulo, Odysseus/FAPESP, 2008.
- _____. *La Poétique*. Traduction et notes Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- _____. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre, Globo, 1972.
- _____. *Poética*. Tradução, notas e comentário Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000.
- _____. *Retórica das Paixões*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e notas Anna Lia de A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2001.
- _____. *Rei Édipo*. Tradução e notas Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 1995. Nacional/Casa da Moeda, 2000. (Clássicos Gregos e latinos).

Recebido em 20.01.2019.

Aceito para publicação em 25.02.2019.

© 2019 Lucia Rocha. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).