

Deborah Vogelsanger Guimarães

**O PERCURSO DO *λόγος*
NA “POÉTICA” DE ARISTÓTELES**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação do
Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas,
como requisito à obtenção do Título de Mestre em Filosofia.
Orientador: Prof. Dr. Francisco Benjamin de Souza Netto.

Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP P
2002

DADE 30
CHAMADA T/UNICAMP
G947p
EX
RBO BC/ 49498
C 16-837/02
DX
CO RS 11,00
A 08/06/02
CPD

M00168741-5

310 243444

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

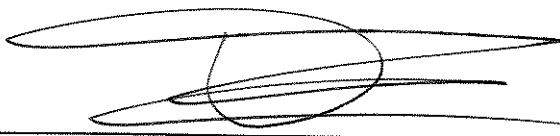
Guimarães, Deborah Vogelsanger

**G947p O percurso do lógos na Poética de Aristóteles / Deborah
Vogelsanger Guimarães . - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.**

**Orientador: Francisco Benjamin de Souza Netto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Aristóteles. 2. Poética. 3. Estética. 4. Filosofia
Antiga. 5. Teatro grego (Tragédia) História e crítica.
I. Souza Netto, Francisco Benjamin de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.**

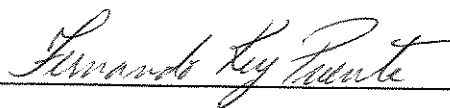
Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada, em 01/04/2002, pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Francisco Benjamin de Souza Netto – Orientador



Profa. Dra. Maria Carolina Alves dos Santos



Prof. Dr. Fernando Rey Puente

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que comigo conviveram nestes três últimos anos e presenciaram todos os descaminhos de redação desta dissertação. Alguns mais próximos, outros mais distantes, mas todos contribuíram de alguma forma para que eu enfrentasse o destino.

Gostaria de agradecer à Tatiana e ao Márcio pela companhia constante; à Sara, Marcela, Vanessa e Marcelo pela alegre convivência e à Marina pelo estímulo nos momentos incertos. Aos amigos Adriano e Adriana pelo sossego do olhar que acalma a gente.

Agradeço também aos ‘anjos da guarda’ Solange e Cidinha, que me guiam no mundo burocrático e à Marilza pelo trabalhoso ‘parto’ de *“Jesus”*.

Agradecimento especial merece meu orientador, Prof. Dr. Francisco Benjamin de Souza Neto que acreditou que tudo fosse possível. Especial gratidão devo, também, à Profa. Dra. Maria Carolina Alves dos Santos pelo carinho com que fez a leitura dos capítulos, e ao Prof. Dr. Fernando Rey Puente pela extrema gentileza com que acolheu nosso trabalho.

Este projeto teve também o apoio da FAPESP desde seu embrião, na Iniciação Científica.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
1. PARA ENTENDER A “POÉTICA”	23
1.1 Introdução.....	23
1.2 Poesia é imitação.....	25
1.3 A definição de Tragédia.....	33
1.3.1 Uma interpretação particular.....	36
1.3.2 Dioniso como diacosmese e o mito ordenador.....	39
1.3.3 A definição de Tragédia.....	40
1.4 A construção do Mito.....	44
1.4.1 O papel da Metáfora.....	47
2. ENTRE RETÓRICA E POÉTICA.....	63
2.1 Introdução.....	63
2.2 A composição dos argumentos e o lugar das paixões.....	65
2.3 Os pontos de ligação.....	76
2.3.1 A pluralidade do λόγος.....	76
2.3.2 A metáfora e a λέξις.....	83
3. EXISTE UMA TEORIA ESTÉTICA EM ARISTÓTELES?.....	93
3.1 Introdução.....	93
3.2 A estética como reino do belo.....	96
3.3 A ciência do sentido.....	100
CONCLUSÃO.....	111
APÊNDICE A.....	113
APÊNDICE B.....	117
APÊNDICE C.....	123
BIBLIOGRAFIA.....	129

RESUMO

Neste trabalho será exposto o texto aristotélico *"Sobre a Poética"*, ao qual nos referiremos como *"Poética"*, em especial nos capítulos 6,9 e 21 de maneira que, em conjunto com a exposição do Livro II da *"Retórica"*, também de Aristóteles, se possa responder a questão: de que maneira uma composição poética se aproxima de uma composição retórica no âmbito específico de seus conteúdos?

A resposta a esta questão deve levar ao reconhecimento de um conteúdo ético para ambas as composições. O estudo dos dois textos deve servir, também, para aproximar o estudo da poesia ao estudo da lógica e da metafísica aristotélica, em um retorno aos primeiros tradutores da *"Poética"*, no século XVI.

*Ao Getúlio,
luz do meu caminho e
à ausência, sempre presente,
dos pequenos Eduardo, Adriano e Manuela*

APRESENTAÇÃO

A intenção principal deste trabalho é encontrar pontos que aproximem a “Sobre a Poética” de outros escritos de Aristóteles, particularmente, a “Arte Retórica”, a partir da problemática de saber para onde se olha quando é proposta a questão ‘de que maneira uma composição poética aproxima-se de uma composição retórica no âmbito específico de seus conteúdos filosóficos?’. O tema surgiu como consequência imediata do trabalho desenvolvido com bolsa de iniciação científica, ocasião em que foi proposto que o conceito de Ironia, como aparece no modo de discurso característico de Sócrates nos diálogos platônicos, possui um caráter metafísico que pode ser relacionado ao Princípio da Não-Contradição (PNC) e ao Princípio do Terceiro Excluído (PTE): uma maneira de dialética que utiliza os vários modos pelos quais se diz o *que é*, sem abrir mão da unidade do que é em si, da οὐσία, de forma a concluir-se o que é pretendido concluir, por redução ao absurdo. De que modo? A ironia trabalha com a articulação dialética das propriedades *do que é* de maneira que se possa levar um interlocutor a inferir o contrário ao que ele próprio havia afirmado momentos antes; desde que exista um diálogo estabelecido, pode-se utilizar a ironia como maneira de conduzir a conversa ao fim que se projeta.

Porém, como manter a unidade do conceito que se quer construir a partir deste expediente dialético, e ainda levar o interlocutor a concluir pelo oposto de suas afirmações, em direção ao que se propõe demonstrar? Nos escritos Γ,Ε,Ζ,Η,Θ da “Metafísica”, Aristóteles discute o conceito de essência, a οὐσία. Comum a estes livros da “Metafísica”, grosso modo, são o τὸ πρὸς ἓν λεγόμενον (a prioridade da οὐσία, tanto no significado de essência como no sentido das categorias) e a identificação de ὅν e ἓν como resposta a segunda antinomia de Parmênides, onde é posta a questão de como explicar que do Uno existente pode-se afirmar duas coisas: que ele é e que é *único*. O Princípio da Não-Contradição, posto no Livro Γ, ao tratar da identificação real entre Ente (como τί ἐστι) e Uno (como τόδε τι) faz este trabalho de identificação entre ὅν e

ἦν, e estabelece uma essência primeira como coisa a ser investigada, como algo primeiro em um grau superior ao que anteriormente se havia considerado.

O Ente designa, desta maneira, uma relação e não uma coisa. Por seu lado, as categorias são formas de predicação primeiramente mas também modos de ser do existente, assim, a “categoria ‘οὐσία’” é a “primeira essência” da qual se predicam as outras categorias, o que significa que ela designa o que uma coisa é e a coisa mesma. O PNC vem, então, para salvar a unidade Ente/Uno da οὐσία como categoria e como ela mesma, uma vez que faz com que os contrários do Ente e do Uno possam fazer parte da estrutura da οὐσία, assim como os atributos opostos, não como gêneros independentes, mas como atributos tanto do Ente quanto do Uno. Como esta unidade da οὐσία é vulnerável, o PTE funciona como um regulador que restringe as relações entre o Ente e seus contrários impedindo que algo seja verdadeiro e falso ao mesmo tempo. Como isto nos levou a procurar na leitura da “*Poética*” e da “*Retórica*”, exemplos do uso que Aristóteles deu, não só do PNC, mas também desta maneira de ver o Ente como uma relação?

A Ironia é construída, basicamente, por metáfora e, preferencialmente, por um tipo específico de metáfora, a analogia. Como se verá adiante, a analogia se constrói ‘logicamente’, à maneira aristotélica, porém leva em consideração o Ente como uma relação e a οὐσία como uma unidade entre o Ente e o Uno, da maneira como foi descrito acima.

A metáfora, por sua vez, é utilizada na composição retórica e na composição poética de uma maneira bem expressiva, de modo que podemos aproximar dois discursos, aparentemente tão díspares, em um conjunto que objetiva a expressão do pensamento e das emoções. Neste estudo, contudo e principalmente, no que se refere ao conteúdo da “*Poética*”, a questão do Trágico, e por sua vez a da Tragédia, se torna evidente e inevitável. Contudo, devemos esclarecer que não foi nossa intenção discutir, pormenorizadamente, a questão do Trágico em sua essência, pela própria amplitude do tema e pela complexidade com que tal assunto se intercalaria na questão proposta neste trabalho.

Voltando à questão ‘de que maneira uma composição poética aproxima-se de uma composição retórica no âmbito específico de seus conteúdos filosóficos?’,

poderemos imaginar que, a princípio, é possível responder a esta questão da seguinte maneira: 'tanto uma, quanto outra, são formas de expressão da racionalidade humana; são formas de discurso.' Porém, se o fato de abordarem questões referentes à composição de discursos parece aproximar os dois textos aristotélicos (uma vez que independente de suas funções práticas, tanto a "Poética" quanto à "Retórica" buscam satisfazer necessidades especulativas em relação a um mesmo tema) isto também servirá para afastar "Poética" e "Retórica", precisamente pela função prática de cada tipo de discurso. O que sugeriu a possibilidade de uma aproximação foi a ocorrência de certas similitudes entre a "Poética" e a "Retórica": a descrição do uso da metáfora; o caráter ético de ambas, a semelhança de função entre as opiniões admitidas como verdadeiras (por onde se começa a estruturar um argumento retórico) e o mito (por onde se começa a estruturar a argumentação poética), além do fato de ambas serem 'τέχνη' e, por isso, comportarem uma ordem interna que será, em ambos os casos, a ordem de um discurso 'não formalizável', por exemplo, os discursos jurídicos, políticos, éticos e teatrais.

Essa ordem interna pode ser entendida como o 'λόγος' desta técnica, aquilo que nos dá o porquê, a razão de ser, da 'τέχνη' considerada: seu conceito.

"... τέχνη se gera quando, de muitas observações da experiência, nasce uma noção única concernente aos casos semelhantes; com efeito, possuir a noção de que a Cálias, acometido por esta doença, foi proveitoso este remédio particular, e que também o foi a Sócrates, e do mesmo modo a muitos indivíduos, é próprio da experiência; ao contrário, possuir a noção de que foi proveitoso a todos os indivíduos semelhantes, definidos segundo uma única característica (por exemplo, aos fleumáticos ou aos bilicosos ou àqueles que ardem em febre), é τέχνη.

Em relação ao agir, a experiência não parece diferir em nada da τέχνη, ou melhor, vemos que os experientes têm mais sucesso do que aqueles que possuem o λόγος sem a experiência. A razão é que a experiência é conhecimento de casos individuais, enquanto a τέχνη o é dos universais, e as ações e as produções referem-se todas aos casos individuais. O médico, com efeito, não cura o homem senão por acidente, mas cura Cálias ou Sócrates ou algum outro daqueles aqui nomeados, ao qual aconteceu de ser homem.

Se, portanto, alguém tivesse o λόγος sem a experiência, e conhecesse o universal mas ignorasse o caso individual nele contido, freqüentemente erraria a cura, pois se deve curar o indivíduo.

Contudo, consideramos que o saber e o entender pertençam mais à τέχνη que à experiência, e julgamos os artistas mais sábios que os experientes, na medida em que a sabedoria pertence a todos em maior medida segundo o grau de saber. Isto porque alguns conhecem a causa e os outros não: os experientes, com efeito, conhecem o quê, mas não conhecem o porquê; os outros, ao contrário, conhecem o porquê e a causa. Por isso consideramos os mestres em qualquer τέχνη mais dignos de honra e dotados de mais saber e mais sábios que os obreiros, porque conhecem as causas do que é feito. Estes últimos, ao contrário, como também algumas das realidades inanimadas, fazem, mas agem sem saber o que fazem; as coisas inanimadas fazem cada coisa por uma certa natureza que lhe é certa, os obreiros o fazem por hábito. Por isto consideramos os mestres mais sábios não por terem capacidade de agir, mas por possuírem o λόγος e conhecerem as causas.”¹

A tradução de ‘τέχνη’ por arte é usual em seu significado mais geral: o de um conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer e será neste sentido que aqui se entenderá o termo ‘τέχνη’, como o sinônimo moderno para ‘arte’.

O que desejo então ao propor o título: *O percurso do λόγος na “Poética” de Aristóteles*? Enfocar o texto aristotélico intitulado “ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ” de maneira a ressaltar qual a sua razão de ser, enquanto tipo de discurso (λόγος) no conjunto da obra de Aristóteles e, em particular, qual sua relação com o “ΤΕΧΝΗ ΠΕΤΟΠΙΚΗ” levando em consideração os três pontos referidos acima: a função de cada discurso, a metáfora e a possível proximidade entre as opiniões admitidas como verdadeiras pela maioria das pessoas (τὰ ἔνδοξα) e o Mito como um enredo admitido pela maioria dos espectadores como verdadeiro.

Antes de prosseguirmos, devemos entrar em acordo no que diz respeito a outros termos que aparecerão abundantemente no transcorrer do trabalho.

1. Aristóteles, *Metafísica*. Tradução de Valentin Garcia Yebra em edição trilingüe. Editorial Gredos, 1981. O trecho citado corresponde a I, 1 981 a 5 – 24, b 6.

Primeiramente o termo 'λόγος': como ficou dito acima, usaremos 'λόγος' por razão, enquanto causa e enquanto ordem (em oposição à irracionalidade) e ainda, enquanto discurso, conversação ou relato. O motivo disto é a participação múltipla do termo na *"Poética"*, que ocorre como discurso nos Capítulos 1, 22 e 25; como resumo do mito trágico nos Capítulos 17 e 24 e como razão no Capítulo 20. Também como discurso e conversação há o Mito, porém um acordo aceitável, a princípio, é a compreensão de Mito como um enredo no qual se usam palavras para expor uma idéia sob forma voluntariamente poética e imaginativa. O termo λέξις se associará ao termo λόγος como a parte da Tragédia referente à composição dos metros.

A par com o μύθος, devemos acordar também sobre a μίμησις: é imitação. Porém, devemos ter em mente quais os elementos da categoria mimética no texto aristotélico da *"Poética"*:

- A) poesia é imitação / representação;
- B) mímese corresponde a um processo que se desenvolve através de 'meios', 'objetos' e 'modos'.

Os 'meios' são apenas representações que exigem a transformação ética do objeto mimético, dando origem a gêneros poéticos como a tragédia e a comédia, dependendo se a mudança é para melhor ou pior. Nos 'modos' a mímese pode ser produzida de duas maneiras: pela narração (epopéia) e pelo drama (tragédia) utilizando-se do diálogo e o espetáculo cênico. Se entendermos a mímese também como o processo de elaboração do Mito teremos que, na *"Poética"*, toda a mímese pode ser compreendida pelo estudo do mito trágico, pois, sendo a base da mímese, o Mito se identificaria com ela depois de construído. Neste contexto de relação mais estreita entre Mito e μίμησις amplia-se o acordo sobre o que entenderemos por Mito, neste trabalho, para a seguinte afirmação: o Mito é a representação de uma ação que compõe um todo uno. Assim, o Mito deve corresponder a uma extensão que permita ao espectador contemplar, numa visão de conjunto, a unidade e a totalidade da representação; é a imitação de uma ação una no sentido de que todos os fatos decorrem, verossímil e necessariamente, uns dos outros representando, na unidade da imitação, a unidade do objeto

imitado. Os aspectos principais da mimese levam às seguintes observações: 1) o conceito aristotélico de mimese não corresponde à mera imitação ou reprodução da realidade; 2) a construção mimética é presidida pelo critério fundamental de verossimilhança; 3) a verossimilhança situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do “possível” , e não do verdadeiro; 4) considerando que seja possível que o verossímil subordine as faces externa e interna da mimese, torna-se oportuno um desdobramento dicotômico da verossimilhança em externa e interna. A externa será ligada à relação de seu objeto com as referências exteriores de tempo e espaço. A interna será referente à disposição estrutural do mito; 5) diante de uma dependência maior da mimese a seu princípio de construção interna, a verossimilhança interna acaba por impor-se como o critério fundamental para a produção literária; 6) tudo é possível ou verossímil na mimese, até o inverossímil, desde que motivado, simulado como admissível.

Quanto ao procedimento de leitura, convém esclarecer que tentaremos permanecer o mais possível no limite interno da “*Poética*” e, quando isto não for possível, ampliaremos a visão apenas até o campo circunscrito pelo conjunto da obra de Aristóteles. Deveremos admitir, no entanto, que como a tradição de comentários para a “*Poética*” e para a “*Retórica*” apontam para uma leitura semântica destes textos será quase inevitável que, em alguns momentos, também sejamos direcionados para este caminho. Porém, quando isto acontece é apenas para que seja possível um esclarecimento maior do contexto em que se insere o termo considerado ou a passagem estudada afim de que, em seguida, se volte a pensar no fio condutor do conteúdo da obra de maneira mais ampla. De uma maneira mais simples: esclarecer o valor semântico de um trecho ou termo específico valerá como maneira de atingir o conteúdo filosófico da obra como um todo.

Para a leitura da “*Poética*” foram consultadas as traduções do texto grego de Dupont-Roc e Lallot² e Garcia Yebra³ além da tradução portuguesa de Eudoro de Souza⁴ em concordância com a leitura feita por Fernando Belo.⁵

2. Dupont-Roc, Roselyne e Lallot, Jean. *Aristote, La poétique*. Prefácio de Tzvetan Todorov. Seuil, 1980.

As duas traduções do texto grego em Francês e em Espanhol (Dupont-Roc e Lallot; Garcia Yebra respectivamente) são baseados, segundo seus autores, na edição crítica de Rudolf Kassel (1965)⁶ que, por sua vez, reporta ao manuscrito *Parisinus 1741* (dos séculos X e XI) e ao manuscrito *Riccardianus 46* (do século XIV) que por sua vez será substituído por seu apógrafo *Parisinus 2038* no início do capítulo 3 e metade dos capítulos 25 e 26. Estas duas testemunhas gregas são completadas, quando há desacordo entre elas, por dois manuscritos latinos, o *Toletanus 47.10*, de 1280 e o *Etonenses 129*, de 1300, da versão literal de G. de Moerbecke e ainda pelo *Parisinus Arab. 2346*, do século X, versão árabe de Abnu Birs Matta de uma outra versão Síria anterior.⁷ Ambos os autores se utilizam da aparelhagem crítica de Kassel e assinalam, no comentário, os principais problemas de restituição textual.

Quanto ao estado do texto grego que chegou até nós, há acordo dos especialistas sobre uma certa heterogeneidade do texto caracterizada pelo estilo “esquemático, sumário, não ligado a uma ordem exterior rígida, com interrupções, ‘reprises’, desenvolvimentos de assuntos imprevistos, cheio de parêntesis e de anacolutos, de subentendidos, de elipses e de laconismos”.⁸ Também Yebra nos diz que “A *Poética* pertence ao grupo de escritos acromáticos; é um dos que apresentam em maior grau o caráter fragmentário e por vezes aparentemente

3. Yebra, Valentin Garcia. *Poética de Aristóteles*. Edição trilingüe. Editorial Gredos, 1974.

4. Sousa, Eudoro de. *Aristóteles, Poética*. Editora Globo, 1966.

5. Belo, Fernando. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

6. A edição utilizada para este trabalho é a 1988. *Aristotelis. De arte Poética Liber*. Rudolf Kassel. Oxford University Press.

7. Como pode ser encontrado em Dupont-Roc, páginas 23 e seguintes; Yebra páginas 23 e seguintes e Eudoro páginas 13 e seguintes.

8. Rostagni. *Aristotele: Poética*. Turim, 1945, 2ª edição, pp XVIII e seguintes, na citação de Dupont-Roc e Lallot como ocorre na página 11.

desconexo...”⁹ o que traz como consequência a possibilidade de acréscimos de frases ou reformulações de capítulos inteiros.¹⁰

Apesar das ‘contradições’ que parecem resultar deste caráter de ‘notas de aula’ é conveniente que se evite especulações, no momento¹¹, e que se tente ler o texto que temos como redigido em momentos diferentes, mas obediente à coerência do autor ao investigar um assunto. Para explicar algumas destas ‘contradições’, Dupont e Lallot admitem a existência de “tensões internas”¹² entre dois discursos: i) o do *teórico* (normativo), que assume axiomas e deduz preceitos como, por exemplo, o que acontece com a tragédia que, como representação de ação, por hipótese pode deduzir que para se fazer uma boa tragédia *deve-se* ...; ii) o do *historiador* (descritivo) que como testemunha deve ter em conta fatos mais ou menos compatíveis com a teoria, levando em conta que as tragédias e os autores mais estimados nem sempre são aqueles que se conformam melhor à forma ideal de composição.

Fernando Belo¹³, por sua vez, explicita esta tensão distinguindo três tipos de discursos no interior da *Poética*. O discurso *teórico* que ele chama de “discurso em ἐστίν”; o discurso normativo, tido como um tipo em separado, será dito um “discurso em δεῖ” e o discurso descritivo (*histórico*), como “discurso em οἶον”. As escolhas se justificariam pela presença destes termos nos trechos que caracterizariam cada tipo de discurso. De uma maneira mais específica, pode-se entender estas escolhas pelo significado próprio de cada termo: ἐστίν (ou melhor τι ἐστίν) referindo-se ao que é próprio daquele discurso, sobre ‘o que é que’ se fala; em conjunto com τι ἐστίν se entenderá δεῖ como ‘ser preciso que’. Por

9. Garcia Yebra, op. cit., página 10.

10. Conforme Aubenque, Pierre. *Lê Problème de l'être chez Aristote, essai sur la problématique aristotélicienne*. P.U.F., 1962, p. 9.

11. Para o trabalho de verificar as teorias existentes quanto às ‘contradições’ que resultam deste caráter de notas de aula do texto aristotélico será interessante consultar Montmollin, Daniel de. *La poétique d'Aristote, texte primitif et additions ultérieures*. Neuchatel, 1951 e Else, G.F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard, 1957.

12. Dupont-Roc e Lallot, op. cit., p. 22.

13. Belo, op. cit., p.10.

οἷον (como advérbio) entenderemos 'como', 'como se', comparativamente e, quando aparecer οἷός τε ἐστίν entenderemos 'ser capaz de'. De uma maneira mais geral, o discurso descritivo se refere às citações exemplificativas de peças poéticas já existentes, tragédias ou epopéias.

Uma advertência importante é que o texto aristotélico não é normativo, e sim descritivo.

De mais, esta leitura concorda em parte, nos aspectos semânticos, com a que Fernando Belo faz em *"Leituras de Aristóteles e de Nietzsche"* e, em parte com Paul Ricoeur em *"A Metáfora Viva"*¹⁴, especialmente quanto à metáfora. Digo em parte porque o que Belo pretende com seu trabalho é um "exercício de semiótica filosófica inspirado em R. Barthes e em J. Derrida, como que ilustrações práticas da *Epistemologia do Sentido* que propomos num outro livro."¹⁵, o que não é a pretensão deste trabalho, como já foi esclarecido anteriormente. Não que Barthes e Derrida não sejam figuras importantes para o assunto em questão, apenas não é esta a "inspiração" do presente trabalho. Já Ricoeur ultrapassa, em muito, as intenções de análise propostas para esta dissertação, daí, sua participação parcial. O que importa destes dois autores, Belo e Ricoeur, é a concordância quanto a ligação entre *"Retórica"* e *"Poética"*, mesmo que esta concordância, em Belo, seja inspirada por Ricoeur.

Ainda sobre a *"Poética"*, é possível delimitar algumas questões quanto à sua relação com o restante das obras de Aristóteles. Uma delas é a da posição cronológica em que ela se insere neste conjunto; outra é a de saber que relação de conteúdo mantém com outros textos aristotélicos. Em relação à primeira questão, Eudoro de Souza nos diz que se levarmos em consideração as citações que o próprio filósofo faz, em escritos seus, em referência a *"Poética"*, será possível situa-la depois da *"Ética a Nicômaco"* e da *"Política"*, mas antes da *"Retórica"* e depois ainda do *"De Anima"* e do *"De interpretatione"*.¹⁶ Esse critério

14. Ricoeur, Paul. *A Metáfora Viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. Edições Loyola, 2000.

15. Belo, op.cit., pp. 3-4.

16. Sousa, op. cit., p. 26.

parece bom, dada às condições em que chegaram até nós os escritos de Aristóteles, mas ainda é assunto controverso e, como já foi dito, trabalharemos com o que temos, independentemente da cronologia. Quanto à segunda questão, as relações de conteúdo entre “*Poética*” e “*Retórica*” são, ambas, para nós as mais importantes pelo tratamento que darão ao par διανόια/λέξις. Uma das visões mais consagradas a este respeito é a que propõe Paul Ricoeur ao dizer como a “*Retórica*”, a propósito da λέξις, também se ocupa dos nomes e da metáfora ao fazer um paralelo entre as duas abordagens no capítulo intitulado “Entre Retórica e Poética”, em sua obra “*A Metáfora viva*”: “a tríade poiêsis-mimêsis-katharsis retrata de maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível com a tríade retórica-prova-persuasão”.¹⁷ A importância deste ponto de vista para nós é o de ser um parâmetro para expressarmos uma possibilidade que contradiz a posição de Ricoeur ao menos em parte: realmente não parece haver ‘confusão’ possível entre as duas tríades, mas uma aproximação viável a partir da possibilidade de se ter, na μίμησις, uma forma de persuasão.

17. Ricoeur, op.cit, pp. 23-24

CAPÍTULO I

PARA ENTENDER A “POÉTICA”

*"Que a importância esteja em teu
olhar e não na coisa olhada."*

*Os Frutos da Terra
A. Gidé*

1.1. INTRODUÇÃO

Escrito a mais de dois mil anos o texto aristotélico denominado “*Sobre a Poética*”¹⁸ continua a ser de interesse como leitura básica aos que se interessam pelos estudos clássicos e por literatura grega em especial, além dos teóricos de literatura e teatro em geral.

Composta supostamente por dois livros (o que chegou até aqui tratando da tragédia e outro, sobre a comédia, referido por Aristóteles, mas que não foi preservado), e com época de composição estimada entre 335 e 323 a.C., a “*Poética*” é um tratado filosófico no qual seu autor pretendia, de acordo com o primeiro parágrafo, tratar da poesia em si mesma e em suas espécies, mas que acaba revelando, ao longo da construção do texto, outros aspectos que a ligam aos textos das “*Éticas*”, da “*Metafísica*” e da “*Retórica*”.

Embora Aristóteles mencione várias espécies poéticas neste texto, o que aparece à primeira vista é uma teoria da tragédia que promove a ‘catarse’ ao propor a construção de ‘mitos’ que, suscitando o terror e a compaixão, “purificam essas emoções”.

18. A edição utilizada para os estudos apresentados neste capítulo é a de Dupont-Roc e Lallot já citada e a de Kassel também já referida. Como as duas edições seguem a numeração Bekker as referências seguirão o mesmo parâmetro com exceção das referências feitas à “*Retórica*”, pois neste caso, a maioria das edições consultadas marcam o texto de Aristóteles por livro (I,II,III), capítulo (1,2,3,...) e por grandes parágrafos (1,2,3,...). Os motivos para tal diferença não foram encontrados nestas edições.

Apesar do que se pode supor, pelo quadro esquemático que veremos mais adiante, há uma estrutura ampla na composição do texto aristotélico que se divide em: i) introdução à definição de tragédia, que abrange os capítulos de 1 a 5; ii) a definição de tragédia, no capítulo 6; iii) como se constrói o 'mito', que toma todo o resto da composição, do capítulo 7 ao 26.

Diante deste quadro geral a construção do 'mito' se tornaria a questão principal da *"Poética"*. Não é, no entanto a intenção, neste trabalho, nos determos nesta questão, mas sim preparar o caminho para o estudo da composição do 'mito' na *"Poética"*, por isso, e também pelo entrelaçamento dos capítulos, o estudo que faremos não seguirá necessariamente a divisão dos capítulos desta obra. Parece interessante, no entanto, que tenhamos uma idéia geral da obra. A fim de dar esta visão é que usaremos o quadro que Belo¹⁹ sugere em seu estudo para nos guiarmos em futuras leituras.

Capítulo I: 1447 a 8 – 1447 b, 29 - programa; seis artes poéticas, com o que têm em comum e os três critérios diferenciadores; as artes poéticas segundo os meios.

Capítulo II: 1448 a – 1448 a, 19 - as artes poéticas segundo os objetos.

Capítulo III: 1448 a 19 – 1448 b,3 - tragédia, epopéia e comédia segundo os modos.

Capítulo IV: 1448b4 – 1449 a30 - gênese da poesia; transformações da tragédia

Capítulo V: 1449a 31 - 1449b 20 - transformações da comédia ; epopéia confrontada com tragédia

Capítulo VI: 1449b 21 - 1450b 20 - adiamento da epopéia e da comédia; definição de tragédia e suas partes.

Capítulo VII e Capítulo VIII: 1450b 21 – 1451 a 36 – o todo e a unidade: o mito

Capítulos IX, X, XI: 1451 a 36 – 1452b 13 - a poesia como possível; classificação das partes do mito; introdução do ἦθος

Capítulo XII: 1452b 14 - 1452b 29 - as partes da tragédia segundo a extensão

19. Belo, op. cit. pp. 33-34.

Capítulos XIII, XIV: 1452b 30 - 1454 a 15 - como compor mitos em função do ἦθος

Capítulo XV : 1454 a 16 – 1454b 19 - os ἦθη

Capítulo XVI: 1454b 29 – 1455 a 22 – os reconhecimentos

Capítulos XVII, XVIII: 1455 a 23 –1456 a 33 – conselhos aos poetas trágicos; espécies de tragédia.

Capítulo XIX: 1456 a 34 – 1456b 19 - dianóia e σχήματα τῆς λέξεως

Capítulo XX: 1456b 20 – 1457 a 31 – partes da λέξις

Capítulo XXI: 1457 a 32 – 1458 a 17 - espécies do nome

Capítulo XXII: 1458 a 18 – 1459 a 16 – ἀρετή da λέξις

Capítulos XXIII, XXIV: 1459 a 17 – 1460b 5 – o mito da epopéia

Capítulo XXV: 1460b 6 – 1461b 25 - a λέξις da epopéia

Capítulo XXVI: 1461b 25 – 1462b 18 - comparação entre tragédia e epopéia

1.2. OS CAPÍTULOS DE 1 A 4: POESIA É IMITAÇÃO

No capítulo 1, que vai de 1447 a até 1447 b, 31, as artes poéticas são ditas segundo os meios e conclui-se que poesia é imitação. O primeiro parágrafo diz do que trata a “*Poética*” e, a partir dele é que serão feitas as primeiras observações referentes a este capítulo.

“ Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da potencialidade (δύναμιν) 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. ” ²⁰

O trecho acima sugere que exista uma natureza (φύσις) própria ao discurso ‘poético’, hierarquizada, ordenada, e dá a entender ainda que esta ordenação

20. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1447a,10.

seria o método (μεθόδου) construtivo deste discurso como sempre, “a partir das coisas primeiras”, da mesma maneira como existe no discurso ‘retórico’ que aparece, na *“Retórica”*, como o primeiro escopo de argumentação hierarquizado para tal, proposto por Aristóteles. Podemos interpretar também esta ‘natureza’ enquanto método, como uma referência ao procedimento pelo qual Aristóteles analisa os fatos e que se encontra desenvolvido nos outros tratados. Sem sua ligação com o ‘método’, podemos interpretar esta ‘natureza’ como o potencial de criação do discurso poético ou como o ‘potencial’ (δύναμις) necessário à execução do ‘esforço’ (ἐργον) em superar seus impulsos, empreendido pelo ser humano. Já em αὐτῆς καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, a presença do termo εἶδος sugere que a relação entre os termos γένος e εἶδος faz com que a arte poética apareça como sendo um ‘gênero’ no sentido de ‘objeto da ciência’, cujo estudo se faz pela análise das várias diferenças pelas quais as ‘espécies’ se classificam entre si e do que elas têm de comum: são as várias arte poéticas.

Com συνίστασθαι τοὺς μύθους podemos entender que a composição dos mitos admite uma fórmula estruturada de composição que neste parágrafo está associada ao termo δειν, deixando claro que, se por um lado o discurso poético deve incidir de modo especial sobre o mito, por outro, a obtenção do ἐργον específico a cada ‘arte’ poética não é conseguido sem a intervenção de um poeta e de sua boa φύσις (caráter)²¹.

De acordo com a ordem estabelecida por Aristóteles em seu estudo será tratada, primeiramente, a arte poética nela mesma, depois as diferentes espécies e suas respectivas potencialidades construtivas e, depois ainda, o filósofo tratará das partes constitutivas destas artes (quantas e quais são).

As espécies de poesia são: epopéia, tragédia, comédia, ditirambo sendo cada uma imbuída da sua δύναμις (potencialidade), que constituirá o ἐργον próprio dela. Por exemplo, o ἐργον próprio da tragédia será o prazer resultante da imitação de casos que suscitam terror e compaixão.

21. Id., ibid., 1448b,25-30.

“A Epopéia e a Tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações...”²²

Aqui a Epopéia e a Tragédia são ‘espécies’ de poesia de acordo com as ‘espécies’ de ações imitativas a que correspondem e que podem ser ‘espécies imitativas’ por meios diversos, podem imitar coisas diversas ou imitar de modo diverso. Apesar da exclusão do lirismo, por ser considerado próprio ao campo da arte musical, Aristóteles deixa ficar o ditirambo, uma vez que, desde o século IV ele assume um caráter dramático que o qualificará como o berço da Tragédia.²³ A μίμησις é o que as artes poéticas têm em comum, e três critérios as diferenciam e classificam: 1. pelos objetos que imitam: homens ou ações; 2. pelo modo imitativo: narrativo, dramático ou misto, no que inclui a tragédia e a comédia; 3. pelo meio de imitação: λόγος, harmonia e ritmo.

O que todas as ‘espécies’ poéticas têm em comum? Um dos pontos de aglutinação entre elas é possuírem, igualmente, em sua δύναμις, a dupla γένος-εἶδος, o que fará da arte poética um gênero; outro ponto em comum é a μίμησις.

Já, de caráter sugestivamente ético, os capítulos 2 e 3 referem-se a um dos critérios de diferenciação entre as artes poéticas: pelo objeto de suas imitações, pelo modo da μίμησις ser feita.

“ Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (...) necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós ...”²⁴

22. Id., *ibid.*, 1447a 15-17.

23. É possível fazer referência a dezenas de bons estudos sobre as origens da Tragédia dada a amplitude da questão. Um título porém é especialmente acessível e interessante sem ser superficial: Lesky, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo G. de Souza e Alberto Guzik. Editora Perspectiva, 1996.

24. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1444a 4-7.

Seguindo por este viés ético, nestes capítulos Aristóteles separa também Tragédia e Comédia afirmando que a Comédia procura imitar os homens piores e, a Tragédia, os melhores.

“A poesia tomou diferentes formas segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltam-se para as ações ignóbeis, compondo estes vitupérios e, aqueles, hinos e encômios.”²⁵

O capítulo 4 sugere que o homem se compraz no imitado quando Aristóteles diz:

“Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.”²⁶

O que podemos aprender deste capítulo que compreende os trechos de 1448b 4 a 1449 a 30, são as causas naturais que geram a poesia: i) o imitar é congênito e ii) os homens se comprazem no imitado. Esta questão divide os comentadores conforme os registros de Dupont-Roc e Lallot²⁷ e de Garcia Yebra²⁸ que adotam a posição de concordar com aqueles que dizem que a primeira causa aparece em 1448b 5 –19 e que a segunda é aludida em 1448b 20-21 como sendo a harmonia e o ritmo. Devemos dizer, quanto a isto, que a leitura direta de Aristóteles é clara e se mostra no trecho acima citado; entendemos então que, harmonia e ritmo são formas de levar o homem a se “comprazer no imitado”. Se é possível adiantar um pouco, devemos notar que para a função a ser desenvolvida

25. Id., *ibid.*, 1448b, 25-30.

26. Id., *ibid.*, 1448b, 5-10

27. Dupont-Roc e Lallot, *op.cit.*, p.166.

28. Garcia Yebra, *op.cit.*, p. 253.

pela tragédia (suscitar terror e piedade) esta motivação para a composição poética será importante.

O termo φύσις volta a aparecer nos sentidos em que, aplicada ao próprio discurso aparece em 1447b, 16-19 e no trecho que compreende de 1448b,4 a 1449a 9, mas em funções diferentes. Por exemplo, em 1448b,5 em conjunto com αἰτίαι φυσικάι e em 1448b,20 como κατὰ φύσιν, onde se refere aos homens no sentido de algo que lhes pertença enquanto homens, diferentes dos outros animais, já em 1448b,22 (οἱ πεφυκότες) e 1449 a,3-4 (κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν) diz respeito aos poetas enquanto tais, designações que nunca são apenas φύσις, mas prefixadas ou adjetivadas com uma φύσις específica ligada à arte (a natureza da arte) e com seu toque de racionalidade.

Em 1449 a15 – a tragédia atinge sua φύσις, aquela que lhe é inerente enquanto arte, distinta da φύσις do autor: neste sentido o termo indica a problemática do trecho que é a de uma gênese até atingir a sua natureza, no sentido do verbo φύω, crescer, à maneira metafórica do ser vivo ou à maneira de um γένος, um gênero no sentido físico, em que os seres vivos se geram uns aos outros. O termo αἰτία se liga então a esta φύσις enquanto causa.

O prazer que a tragédia proporciona é intelectual e tem a ver com a aprendizagem, donde que esteja próxima da filosofia, mas também se justifica implicitamente o direito do filósofo a tratar da poesia trágica como um meio melhor de ensino, ao contrário da relutância em tratar a comédia, por ser ela própria a públicos baixos.

A μίμησις é inerente à aprendizagem no sentido em que, no ver imagens e no agrado que isto traz, se passa do particular a um outro nível: ao nível das imagens feitas, que é comum a todos os homens, a dimensão da universalidade do conceito; é como passar do olhar ao raciocínio.

Há, portanto, dois prazeres. Um ligado à μίμησις, que é considerado como próprio da tragédia e outro acessório, não mimético. Para esclarecer melhor isto devemos adiantar um pouco o que acontecerá no capítulo 9.

No início do capítulo 4 fala-se da μίμησις de imagens e de que com ela nos vem aprendizagem e prazer. A aprendizagem tem a ver com as formas dos seres

reais que são transportadas em imagens, o que implica que esta transposição mimética se faz a partir das formas da realidade, semelhantemente e não igualmente. No capítulo 9, a poesia é caracterizada pela diferença entre o real sucedido (o plano histórico) e um outro plano, o do possível: a μίμησις poética obedece a uma transposição e o plano construído é o do geral, o da idéia, de uma classe de homens - os poetas.

“...não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade (καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον)”²⁹

Quanto ao prazer, no capítulo 4, ele é ligado à relação mimética de aprendizagem entre a imagem e a forma, pois, se a imagem é de algo não visto anteriormente não é a μίμησις a produtora de prazer, mas qualquer outra coisa, como a cor, por exemplo. No capítulo 9, em referência específica à poesia, o prazer que a μίμησις do μῦθος trágico produz é o próprio prazer da tragédia que deve ser produzido a partir da compaixão e do terror, sugerindo uma ligação entre a linha do ἦθος e a καθάρσις, que aparece no capítulo 14.

“... porque da Tragédia não há que se extrair toda a espécie de prazeres, mas apenas o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos fatos que se ingerem tais emoções.”³⁰

A relação entre uma realidade prévia à μίμησις e a obra que esta realiza, que justifica em parte a tradução de μίμεις por imitação, é que constitui a μίμησις poética, a poesia enquanto gênero das artes poéticas. A μίμησις poética-vista como correlação entre os planos da realidade empírica e das imagens (na tragédia, o mito)-enraizada em uma μίμησις de aprendizagem natural

29. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1451a, 37-40.

30. Id., *ibid.*, 1453b, 10ss.

(representada pela φύσις do poeta), tem uma aliança com a filosofia que, ligada à nobreza ou elevação, a inscreve no campo do ἦθος.

Esta relação entre a μίμησις da poesia e a filosofia indica-se em 1448b,20ss, como aliança com o λόγος, na medida em que a série dos três meios aparece aqui apenas com ritmo e harmonia. O discurso filosófico da *"Poética"* indica uma passagem, uma determinação do λόγος como 'τέχνη', quando o discurso passa do gênero para as espécies. Uma gênese ética para a arte poética surge da diferença entre argumentos segundo o εἶδος e segundo o ἦθος, que se representam por um crescente onde os poetas mais dotados naturalmente, pouco a pouco, deram origem à poesia a partir de improvisações, ou seja segundo a sua φύσις (natureza), não segundo a τεχνή. O ἦθος que caracteriza o poeta enquanto autor e, por via de consequência as respectivas poesias, não coincide com os ἦθη que serão introduzidos como μέρη, partes da tragédia, qualificando os personagens da tragédia, a qual pode até não conter ἦθη.

" Vindas à luz a Tragédia e a Comédia, os poetas, conforme a própria índole (κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν) os atraía para este ou aquele gênero de poesia, (...) nascida de uma princípio improvisado (tanto a Tragédia quanto a Comédia: a Tragédia, dos solistas de ditirambo; a Comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje muito estimadas em muitas de nossas cidades), evoluiu pouco a pouco, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a Tragédia se deteve, logo que atingiu sua forma natural (ἐπεὶ ἔσχεν τὴν αὐτῆς φύσιν.)" ³¹

Até aqui eram os poetas que estavam ao lado da 'natureza' (pelo imitar e pelo caráter), agora é a própria Tragédia nela mesma, que nasceu, cresceu e pouco a pouco manifesta, com a ajuda dos poetas, sua potencialidade, que após transformações, fixa-se em seu caráter próprio, o que o filósofo chama de "sua forma natural".

Este capítulo apresenta também uma gênese da métrica: o hexâmetro, o tetrâmetro e o iambo, e este nascimento se liga à 'natureza' da poesia que se realiza em uma conveniência ao caráter apropriado, sendo que a expressão

31. Id., ibid., 1449a, 1-16.

ἡ φύσις diz respeito a quem encontrou ou ensina o metro que convém. O hexâmetro convém à Epopéia e os outros dois ao ‘movimento’: à dança o tetrâmetro e o iambo à ação (que inclui a linguagem falada da cena nas representações teatrais). Por esta descrição Aristóteles dá o início da Tragédia e da Comédia de uma maneira ‘formal’, pelo que dizermos ser uma gênese pelo εἶδος. É importante notar que, apesar de todas as referências de cunho ético que Aristóteles faz, o início da Tragédia é predominantemente dado pelo εἶδος, como já foi dito anteriormente.

O capítulo 5 compreende os trechos de 1449 a,32 a 1449 b, 2 e nele a Tragédia difere da Epopéia pelo período de tempo em que deve ser representada: para a Epopéia, não há um limite de tempo para a ação, enquanto a Tragédia deve ser representada dentro de um limite de tempo, que vem a coincidir com um período do sol.

“A Comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito...”³²

Embora o capítulo 5 se inicie com uma definição de Comédia que contém um forte apelo ético (ela é “imitação de homens inferiores”), a ressalva “não quanto a toda espécie de vícios” parece uma tentativa de minorar a baixeza da Comédia que aparece nas referências éticas à construção dos discursos poéticos no corpo da *“Poética”* até aqui. A caracterização do ridículo, entendido como sinônimo de cômico, difere daquela dada ao trágico até agora: o cômico é uma falta sem dor e sem destruição em contraste com o que acontecerá com a Tragédia a partir do capítulo 6.

O λόγος que anteriormente apareceu como um dos meios da μίμησις, aparece agora ligado ao mito e ao ποιεῖν em sentido equivalente ao de ποίησις, que até então era a composição do mito. Três possibilidades parecem existir para esta relação λόγος/mito: a) o λόγος teria o sentido de diálogo como em

32. Id., *ibid.*, 1449a, 32-37.

1447b, 11 08 1449 a ,17; b) outra opção é comandada pela aparição do κάθολου que no contexto em que aparece em 1451b,8-9 inclui o dizer e o agir, ou seja, diálogos e ações; c) em 1455 a,34ss o λόγος se alia ainda ao κάθολου, porém, com o sentido genérico de assunto da tragédia.

A Comédia também tem transformações e que não são as mesmas que possui a Tragédia, mas que são ignoradas por Aristóteles, e também do ponto de vista histórico, por não ter sido, a princípio, tomada como uma imitação nobre.

1.3 O CAPÍTULO 6 E A DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA

O capítulo 6, que compreende os trechos que se iniciam em 1449 b, 22 e se estendem até 1450 b 21, tem sido um dos mais explorados pela tradição de comentários. Souza, no capítulo 2 da introdução à sua tradução da *"Poética"*, vê a questão da origem da tragédia com uma preocupação 'fenomenológica', a mesma preocupação que norteia sua explicação para a 'essência' da tragédia e para a 'função' da *"Poética"*.³³

Segundo Sousa, Aristóteles atribui a origem da tragédia a um improviso dos solistas de ditrambo,³⁴ e o seu desenvolvimento a um gradual processo de protagonização do λόγος, uma vez passado o momento satírico. Ainda, segundo ele, a argumentação das tragédias conhecidas demonstra que não é o mito dionisíaco, mas sim a lenda heróica, a substância do poema trágico; no entanto, a

33. Sousa, op. cit., pp. 29-30. "A solução encontrada por Nietzsche para esclarecer a origem da tragédia comprometia, então, os dados históricos e filológicos ao introduzir teoremas de Schopenhauer e idéias de Wagner acerca do drama musical em suas conclusões.(...) Para a filologia, a questão é achar formas literárias, testemunhadas ou hipotéticas, que, uma vez justapostas no tempo, figurem a trajetória 'historiável' da tragédia grega;(...) para a fenomenologia, o problema consiste em descobrir o gradual desenvolvimento do próprio fenômeno trágico, da mesma 'tragicidade' cujos primórdios se nos deparam, na psicologia e na etnologia."

34. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1449 a 10-15.

origem da tragédia no ditirambo é coerente e condiz com as demais circunstâncias da representação, e designadamente com o fato de se realizarem os concursos dramáticos por ocasião dos festivais que os atenienses dedicavam a Dioniso.³⁵

Esta visão está intimamente ligada, porém, à definição de tragédia dada por Wilamowitz-Moellendorf em sua *Introdução à Tragédia Ática*³⁶, que Sousa parece conhecer bem, buscando nela as coordenadas de reconstrução ‘histórica’ e ‘filológica’ desta definição.³⁷ “é um trecho da lenda heróica, completo em si mesmo, poeticamente elaborado em estilo elevado com o fim de ser representado como parte integrante do culto público no santuário de Dioniso, por um coro de cidadãos atenienses e dois ou três atores”.

A definição dada por Wilamowitz-Moellendorf pode ser entendida da seguinte maneira: 1. por Um trecho da lenda heróica (...) – se estabelece uma relação entre a tragédia e a epopéia; 2. em (...) poeticamente elaborado (...) são considerados ambos os gêneros, epopéia e tragédia, mesmo que não queira admitir-se que em alguns trechos de Homero é possível perceber dramas embrionários, porém, sendo diferentes tragédia e epopéia, a lenda heróica deve ser alterada em sua forma para fazer parte da tragédia.³⁸ ;3. (...) com o fim de ser representado (...) Wilamowitz faz referência ao capítulo VI da *Poética* onde Aristóteles define a imitação trágica por uma das diferenças que a separa da imitação épica: **a tragédia é representada e não recitada**,³⁹ e entende por recitação a modalidade expressiva da epopéia nos concursos rapsódicos que se celebravam em muitas cidades gregas, pelo menos desde o século VI a .C. e por representação à modalidade expressiva da tragédia e da comédia, nos concursos dramáticos que se realizavam em Atenas a partir de 534 a.C. ; 4. em (...) por um

35. Sousa, op. cit., pp. 31-49.

36. Wilamowitz-Moellendorf, U. von. *Einleitung in die Griechische Tragödie*. Berlim, 1921.

37. Sousa, op.cit., pp. 50-51

38. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1449 b, 9-20.

39. Id., ibid., 1449 b 29-35.

coro e dois ou três atores – a lenda heróica, antes recitada pelo rapsodo é agora representada por coreutas e por atores que reproduzem pelo canto e pelo diálogo, ações austeras. Canto e diálogo são os dois componentes morfológicos da tragédia; o canto é o componente lírico, herança dos dóricos, e o diálogo é o componente épico, herança dos jônicos. 5. (...) no santuário de Dioniso (...) – dá a localização das representações: as tragédias e as comédias eram representadas num santuário consagrado a Dioniso, por ocasião dos festivais atenienses, instituídos por Pisístrato, na segunda metade do século VI e dedicados àquela divindade. Mesmo as tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foram realizadas nestas competições nos santuários de Dioniso.⁴⁰

Baseando-se na definição dada por Wilamowitz, Eudoro vê a tragédia como sendo então, primeiramente e essencialmente, um drama; um ato do culto prestado a divindade de Dioniso. Em segundo lugar é, literariamente segundo a forma, uma modificação de determinada espécie de lirismo coral, no caso o ditirambo, para os antigos e o empirremático, satírico ou trenódico para os modernos e, quanto à matéria, um trecho da lenda heróica.

Ainda no contexto de seu questionamento fenomenológico Eudoro pergunta: “Qual é o momento fenomenológico em que a lenda, e o culto aos heróis, encontra o culto de Dioniso?”⁴¹ e responde: “A história da tragédia tem seu início em algo que implica o fim do próprio desenvolvimento: o herói trágico é o herói da tragédia. Esta redundância evidencia que é expressamente pela tragédia e na tragédia que o herói se reveste da sub-divindade ou super-humanidade que é característica do *ser trágico*. Porém o herói não se determina como trágico, ele é determinado por outro, pelo Deus-sátiro; o herói trágico nasce por metamorfose do herói épico, no momento em que a lenda heróica começa a apresentar-se, no momento em que o sátiro entra no séquito de Dioniso.”⁴²

1.3.1 UMA INTERPRETAÇÃO PARTICULAR

40. Sousa, op. cit., p. 51

41. Id., ibid., p. 53.

42. Id., ibid., p. 54.

Uma vez que Eudoro se refere a Nietzsche para esclarecer a questão da origem da tragédia e já que ele afirma que “o herói trágico nasce por metamorfose do herói épico, no momento em que (...) o sátiro entra no séquito de Dioniso” aproveitamos para inserir Nietzsche nesta discussão sobre a origem da tragédia que tanto barulho ainda faz.

Em *O Nascimento da Tragédia*⁴³, o sátiro intervém no mito, assinalando uma contradição. O sátiro é Sileno⁴⁴ e o mito é aquele em que Midas, após perseguir Sileno por um longo tempo, ao capturá-lo pergunta “qual a melhor coisa e a mais aprazível para o homem?”, ao que ele responde: “estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disto, porém, o melhor para ti é logo morrer.”⁴⁵ A contradição é a desmedida da resposta do sátiro que dará a Nietzsche o ‘modelo’ do universo trágico onde “tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado.”⁴⁶

A visão nietzschiana da tragédia grega (que é bem particular) é a de um drama musical: a música é o fundamento do trágico e o ditirambo é música, daí Dioniso poder ser afastado, substituído na lírica, mas não deixar a tragédia. É possível perceber ainda, ao ler *O Nascimento da Tragédia*, como atua a polaridade apolíneo/dionisíaco enquanto forças criadoras na arte e como esta polaridade representa o modo trágico grego, não só o artista que constrói as tragédias mas também como o homem que vive esta tragédia como uma tensão interna que é

43. Nietzsche, F. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. Companhia das Letras, 1992.

44. Semideus, preceptor e servidor de Dioniso, filho de Pã ou de Hermes e Geia, era representado como um velho careca de nariz chato e arrebitado, sempre bêbado, montado em um asno ou amparado por sátiros, que acompanhava o cortejo do deus por toda a parte.

45. Nietzsche, op. cit., p. 36.

46. Id. ibid., p. 69 citando Goethe, *Fausto*, verso 409.

apenas exposta através do drama lírico: o apolíneo exposto na lírica e o dionisíaco na música. O que parece mais complexo é como Nietzsche faz para que surja desta polaridade rompida um princípio de individuação, dificuldade que pode ser superada se admitirmos que, ao construir *O Nascimento da Tragédia* nas figuras de Dioniso e de Apolo, como figurações em torno da oposição entre uno e múltiplo, Nietzsche tenta romper com Schopenhauer procurando, por esta via, uma justificação da existência individual em uma justificação da aparência, como tão bem explica Nabais⁴⁷, que acredita que esta influência de Schopenhauer não foi rompida, mas deslocada, uma vez que a figura de Apolo não surge como uma concepção diferente de individuação, porém sim, como uma necessidade pela aparência; não deixa o campo do espaço-tempo como originário do sujeito da representação, apenas inverte os valores entre Verdade e Aparência e não questiona o princípio que as diferencia.

“ (...) Estabelece uma tensão dialética entre a Verdade e a Aparência, a visão do Uno e a afirmação do Múltiplo, o conhecimento do Inteligível e a apologia do Empírico. Em *O Nascimento da Tragédia*, (...), se o êxtase dionisíaco representa o estado de fusão ascética como o “Uno-primordial”, que como Schopenhauer afirmara, se alcança na contemplação desinteressada do Todo para lá das motivações individuais, esse êxtase é equilibrado no entanto pela figura de Apolo, ‘a imagem divina do princípio de individuação’, como precisamente designa Nietzsche, que procura na apologia das formas, da aparência e do sonho justificar o caráter individualizado da existência humana. Para Nietzsche, o mistério da tragédia grega teria consistido precisamente em ter mantido no seu seio essa tensão entre o Uno da fusão mística com o universo no delírio dionisíaco e o Múltiplo dos caracteres do drama apolíneo no combate pela afirmação da individualidade do herói.”⁴⁸

47. Nabais, Nuno. *Metafísica do Trágico - Estudos sobre Nietzsche*. Editora Relógio D'Água, 1997.

48. Id. *ibid.*, pp. 83-84.

É possível depreender do texto de *O Nascimento da Tragédia* que, entre as muitas distinções que a oposição Apolo/Dioniso veicula no contexto desta obra de Nietzsche está a relação linguagem/música.⁴⁹ Porém, enquanto a música possui um lugar principal no texto, como um fundamento originário, a linguagem está totalmente subordinada àquela como sua sombra, um símbolo. Outra coisa percebida é que a distinção entre o homem teórico e o homem trágico é estruturante na obra. Ao homem teórico é atribuído o desaparecimento da tragédia (Sócrates é possuidor de uma libido de conhecimento embora como ilusão metafísica), porém a música (de essência dionisiaca) representa, em relação ao mundo físico, a metafísica. O homem dionisiaco lançou um olhar sobre a essência do mundo por haver uma relação íntima, que une a música 'ao coração das coisas'. Isto abre a possibilidade de acesso à essência das coisas pela música, dionisiaca e instintiva, como se na emoção trágica o olhar penetrasse nas entranhas delas.

Em *O Nascimento da Tragédia* a ilusão é schopenhauriana, mas opõe-se à realidade do dia-a-dia, como na tradição filosófica grega. A retirada da música e a negação do instinto do conhecimento para a verdade radicalizou a ilusão, que aparece desde o início como originária, efeito do intelecto como dissimulador, segundo uma outra ótica que o mito introduziu, a da luta dos animais pela existência. O edifício dos conceitos é todo ilusão. Uma ilusão da qual o poeta artista tira prazer e glória, mas que é insuportável ao filósofo, pois a distinção constitutiva entre ser e aparência, entre a cena do inteligível e a do sensível é minada pelo revelar desta última como única, sendo que a própria filosofia é a ciência que, a reboque da linguagem dos conceitos e do respectivo esquecimento, dá origem a uma dupla cena da linguagem, a do mundo metafórico e a do mundo conceitual.

49. Como isto se dá poderá ser encontrado no Apêndice A.

1.3.2 DIONISO COMO DIACOSMESE E O MITO ORDENADOR

Voltando a Eudoro, um deus grego é agente de uma “diacosmese”, e sofrer é uma diacosmese. Para os gregos havia tantos universos quanto havia os deuses em que acreditavam, como agentes e representantes de uma ou outra ordem universal, física, humana e divina; o κόσμος é a divindade por virtude da qual a διακόσμησις tem princípio e fim.

Isto dá um indício de que só passando da Religião para a Filosofia é que a pluralidade dos deuses se traduz em multiplicidade de aspectos de um só deus. Na religião, todos os deuses são aspectos universais; todos, real ou virtualmente, são o princípio e o fim de certa diacosmese.

Dioniso é uma diacosmese: o ordenador de certo κόσμος cuja natureza íntima se revela como contradição, e isto significa que, como dionisiaco, o universo se apresenta como contradição e o κόσμος como em si mesmo contraditório: contraditório na natureza, contraditório no homem, contraditório na própria divindade.

O mito seria, neste contexto ‘fenomenológico’, exposto por Eudoro, o fator de ordenação da tragédia, daí, talvez, Aristóteles ter afirmado ser o “Mito princípio e como que a alma (ψυχή) da Tragédia;”⁵⁰ O mito tradicional seria a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (trágica), elaborando-a conforme às leis da verossimilhança e necessidade. Neste ponto o texto de Eudoro de Souza concorda com o trabalho desenvolvido por Fernando Belo: se o mito pertence à História e a fábula à poesia, que é mais filosófica que a história; se a história (mito tradicional) se refere especialmente ao particular, e a poesia (fábula trágica) ao universal, daí se concluir que a atividade imitativa do artista se exerce num trânsito do particular para o universal, da história para a poesia: por obra do poeta, a história vem a ser tragédia. A tragédia é, porém, imitação da natureza ou imitação da história?⁵¹ Na interpretação de Eudoro, em Aristóteles estas duas tendências se revezam e a contrariedade se dá pelas significações da palavra imitação,

50. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1450a, 40-41.

51. Belo, op. cit., pp.176-177 e pp. 198-203.

enquanto a tragédia teria por finalidade própria purificar a “loucura” e a “embriaguez” desse momento em que os contrários coincidem em todos os aspectos da realidade cósmica, natural, humana, divina. Medo e compaixão se relacionam entre si e ambos com a tragédia. Tanto um quanto outro se referem à fábula trágica, e esta, a ambos os sentimentos: a compaixão é o sentimento em face do que é “infeliz, sem o merecer” e suscita o medo, que nos invade ao “vermos o nosso semelhante desditoso”. O semelhante ‘desditoso’ sem o merecer atrai e repele, ao mesmo tempo, as almas dos espectadores e dos leitores. A compaixão, comiseração ou simpatia, é a tonalidade emocional de uma atração; o terror, medo ou angústia, é a tonalidade emocional de uma repulsão. Cedendo à primeira, aproximamo-nos; cedendo à segunda, afastamo-nos; equilibradas as duas forças, nem demasiado longe, nem demasiado perto nos situaremos perante uma “situação” à distância que propicia o conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determinando uma função catártica, não como ética, fisiológica ou hedonística, mas sim, como principalmente estética e finalmente gnóstica. Para Eudoro, a “*Poética*” parece autorizar esta interpretação psicológica, ao menos da catarse.

1.3.3. A DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA

Feitos os parênteses, voltemos ao nosso interesse de momento, qual seja, o capítulo 6 e a definição de tragédia que nos é dada, por Aristóteles como segue:

“É a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a compaixão, tem por efeito a purificação destas emoções.”⁵²

52. Aristóteles, *Poética*, op.cit., 1449b, 25-30.

Porém, esta definição se inicia quatro linhas acima com a seguinte afirmativa:

“ Da imitação em hexâmetros e da Comédia trataremos depois; agora vamos falar da Tragédia, dando da sua essência a definição (ὅρον τῆς οὐσίας) que resulta do que dissemos antes.”⁵³

A afirmação “da imitação em hexâmetros e da Comédia trataremos depois;” remete ao final do capítulo 26, em 1462 b 15ss e à “*Política*” em 1341 b 35 ⁵⁴. Quando Aristóteles diz na “*Poética*” 1462 b 21 “ Dos jambos e da Comédia ...” ele faz supor a existência de um outro livro que contenha a continuação das discussões sobre as formas ‘poéticas’ de discurso; por outro lado, quando ele diz que “no momento usamos o termo ‘catarse’ sem maiores explicações, mas voltaremos a discutir mais claramente o significado que lhe atribuímos (...)”, como está escrito na “*Política*” VIII, 7 ,1341 b 35, estará quase garantindo a existência de outro livro ou de uma continuação para a “*Poética*”. Gostaria de lembrar ainda que na “*Retórica*” I,11,29 (aproximadamente 1372a1)⁵⁵ e III,18,7 (aproximadamente 1419b 5)⁵⁶, Aristóteles faz referência ao cômico como algo já tratado na “*Poética*”. Apesar destas alusões de Aristóteles bastará para este trabalho o que contém a “*Poética*”.

Mesmo que a afirmativa seguinte: “dando da sua essência a definição” (ὅρον τῆς οὐσίας), nos faça supor que Aristóteles queira dizer que é a partir da ‘ousía’ definida, ou seja, da essência da tragédia definida naquela trecho, que se poderá dizer aquilo em que a tragédia consiste, é mais prudente considerar que esta afirmação retome à linha 1447 a 12, “começando como é natural pelas coisas primeiras”. O que não parece ser de acordo imediato é que esta única referência à ‘ousía’ na “*Poética*” sirva para “deduzir aquilo em que a Tragédia consiste”,

53. Id.,ibid., 1449b 21-24.

54. Aristotle, *Politics*. Translation by H. Rackham. Harvard University Press, 1990.

55. Como pode ser consultado no Apêndice B.

56. Como pode ser consultado no Apêndice B.

principalmente se entendermos que a ‘tragédia’ consiste no ‘trágico’. Por fim, “que resulta do quanto precedentemente dissemos” coloca os capítulos de 1 a 5 como aqueles que apresentam as coisas a partir das quais é possível obter-se a definição de tragédia.

A definição de tragédia, entendida passo a passo pode ser expressa da seguinte maneira:

1) É a Tragédia imitação (como em 1447 a 12-15): a) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão; b) em um discurso ornamentado e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes; c) que se efetua mediante atores e não por narrativa; d) que através do medo e da compaixão, tem por efeito a purificação destas emoções.

O item a) da definição nos mostrará o caráter ético da tragédia (imita ações de caráter elevado) e anuncia como deverá ser construído o mito: i) completo, ou seja, que possua ‘princípio’, ‘meio’ e ‘fim’ como Aristóteles indica em 1450b 26-32 e possua ‘grandeza’, porque “pode haver um todo que não tenha grandeza” (1450 b 25), mas o “belo (...) não só deve ter essas partes ordenadas como também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, portanto um organismo vivo, pequeníssimo, não poderia ser belo pois a visão é confusa quando se olha ...” (1450 b 35 – 1451 a 3) ⁵⁷; ii) de certa extensão: em 1451 a 6-7 Aristóteles diz claramente que o Mito deve ter uma extensão apreensível pela memória e, em 1451 a 7-16, ele afirma que quem compuser não deve se preocupar com o tempo dos concursos e nem com a impressão (do tempo) no público, pois “o limite suficiente de uma Tragédia é o que permite que nas ações, uma após outra sucedidas, segundo a verossimilhança e à necessidade, se dê a passagem (μεταβάλλειν) da felicidade em infelicidade ou da infelicidade à felicidade.” ⁵⁸

O item b) da definição marca o lugar da λέξις que recebe duas definições: uma em 1449b 34-35, como sendo a própria composição dos metros e outra em 1456 b 34-38, onde a métrica está excluída como objeto de estudo, parecendo ser

57. Como pode ser consultado no Apêndice B.

58. Como pode ser consultado no Apêndice B.

a λέξις, de alguma forma, alheia à poesia. Dos quatro termos (ῥυθμός, ἄρμονία, μέλος, μέτρον) que identificam os ‘meios’ de composição, os três primeiros – ῥυθμός, ἄρμονια, μέλος- farão parte do canto (μελοποιία) enquanto o ῥυθμός e o μέτρον farão parte da λέξις como ela é entendida em 1456 b 34-38.

Em c) fica clara a relação entre as funções da retórica e da poética e ao mesmo tempo a diferença entre as duas composições, se não, basta olhar para 1456 b 1-8:

“ Evidentemente, quando seja necessário despertar as emoções de compaixão e medo, ou o acréscimo de certas impressões, a aceitação de algo como verossímil, há que tratar os fatos segundo os mesmos princípios. Apenas com uma diferença: (na poesia) os efeitos devem resultar apenas da ação e sem interpretação explícita, enquanto (na retórica) resultam as palavras de quem fala. Pois de que serviria a obra do orador, se o pensamento dele se revelasse de per si, e não pelo discurso?”

O ponto d) têm sido o mais discutido: a princípio ele será analisado em conjunto com as aparições de φόβος e ἔλεος nos capítulos 13 e 14. É lá que se encontram a maioria das ocorrências destes dois termos. Em 1453 b 3ss o ἔλεος tem a ver com a personagem que é indigna da infelicidade, pois só a transformação para a felicidade lhe corresponderia. A compaixão se dá quando a infelicidade atinge o homem ‘justo’. Esta é uma definição que opera uma seleção entre as três hipóteses possíveis de objetos: “as ações deste gênero devem necessariamente desenrolar-se entre amigos, inimigos ou indiferentes” (1453 b 16-17). É perante ele (um ‘homem justo’ acometido pela infelicidade) que se sente compaixão; é perante um destino inadequado que o espectador sente tal emoção. O φόβος por sua vez aparece por uma tal infelicidade acontecer a um semelhante o que faz com que a infelicidade seja sentida também pelo espectador como que em uma identificação operada durante a representação da tragédia. Parece assim que o objetivo desejado com a representação de uma tragédia tem a ver com o efeito (ἔργον) provocado pelo mito trágico sobre o espectador. Este caráter de semelhança supõe uma relação ética entre a personagem ‘justa’ e o espectador, o

que despertará neste uma virtude semelhante, capaz de suscitar a emoção em questão.

Percebem-se duas maneiras de entender o par medo e compaixão: por um lado, sobressaem da mimesis e se inserem no mito sendo assim 'ações'. Por outro lado, enquanto são sentidas, por identificação, pelo espectador, são 'emoções' dele. A diferença entre medo e compaixão é que a compaixão visa a emoção sentida pelo espectador perante o 'justo infeliz' e seu destino, e o medo, por seu lado, é o receio que tal destino possa ocorrer ao próprio espectador. Antes de chegarmos com isto ao significado da catarse, devemos ver mais dois termos: *μιαρόν* e *φιλόανθρωπον*, respectivamente 'repugnante' e 'amor ao humano'. O primeiro corresponde a um excesso de injustiça e que em 1453 b 39 aparece exemplificado pelo crime cometido com ciência. O segundo, ligado à surpresa e aparentemente mais próprio ao trágico, é citado de forma negativa em 1456 a 21 ligado ao destino de um homem mau: a sua felicidade é contra a filantropia, mas não a sua infelicidade, o que parece ligar esta emoção a um sentimento de justiça diante do castigo do 'mau'. De qualquer maneira, mesmo que acreditemos ver sugerido na *"Poética"* que uma boa tragédia também provoque 'filantropia', este sentimento será, sem dúvida um sentimento secundário alheio à catarse.

Do grupo formado pelos capítulos de 7 a 20 e que tratam da construção do Mito tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, reteremos apenas alguns termos.

1.4 A CONSTRUÇÃO DO MITO

Os capítulos 7 e 8 são dedicados aos elementos de composição formal como o 'todo' (*ὅλον*), a 'extensão' (*μέγεθος*) e a unidade (*ἓν*). Será também o lugar de saber qual a qualidade que deve ter a 'composição dos feitos'. O desenvolvimento destes capítulos dá a entender a tragédia como imitação de uma certa 'práxis' que se caracteriza pelos elementos de composição do mito. Se é assim, ao analisarmos o mito estaremos, na verdade, estudando esta 'práxis'

subjacente, uma vez que o 'todo', a 'grandeza' e a 'unidade' são características suas, passando dela ao mito.

O termo *πρᾶξις* no singular (1449 b 24,36; 1450 a 4,18,24, b3) indica aquilo de que o mito é a mimesis, aquilo que se conta, enquanto que no plural (1450 a 1, 2, 22; 1451 a 18) indicará as 'práxis' da realidade, antes que o mito lhes dê conta poeticamente, ou seja, a 'práxis' no singular pertence ao mito como texto, mas será ela que o adapta à realidade.

O termo *ὅλον* é definido por outros termos, entre eles *τελευτή* (fim); o mesmo 'fim' que aparece na definição da tragédia. O que constitui o 'todo' é a relação entre os termos que o formam: esta relação não deve ser a de um termo após o outro, mas implicar uma 'necessidade' (*ἀναγκη*) que seja natural à contingência das interferências entre as ações humanas de que a tragédia se ocupa de modo que a seqüência 'princípio', 'meio' e 'fim' oponha-se ao acaso do início do mito e do seu fim. A práxis impõe a 'totalidade' ao mito.

Como o texto de Aristóteles faz esta passagem da práxis ao mito, é permitido agora se fixar os limites que uma tragédia deve ter. Estes limites podem desconsiderar os limites impostos pelos concursos (em que a clepsidra determina o tempo de duração da representação) e os limites da percepção do público. O que interessa é o limite segundo a própria natureza da coisa: quanto mais longo, mais belo, desde que a clareza seja preservada e haverá um limite bem amplo desde que se permita a transformação da boa sorte em má sorte segundo a necessidade ou a verossimilhança.

O capítulo 9, como continuidade dos capítulos 7 e 8, tem sua marca em "manifestamente das coisas ditas" (1451 a 35), mas passa logo da análise da tragédia e do seu mito ao comentário do poeta de forma geral. Isto acontece por ser o mito, mimesis de uma ação que o poeta planeja e o ator executa. O importante neste capítulo é a distinção que se faz entre *τὰ γινόμενα* e *τὰ δυνατὰ* e que se refere ao efeito poético operado. A poesia não diz as coisas sucedidas, mas que poderiam suceder, as coisas possíveis segundo a necessidade e a verossimilhança.⁵⁹ Esta diferença entre o real e o possível se exemplifica pela

59. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1451a 35 – 1451b.

diferença entre a história (como narrativa das coisas sucedidas) e a poesia, mas esta diferença também se refere a diferença entre o ‘geral’ e o ‘particular’. Enquanto o particular é exemplificado, o geral é definido: é o que a tal classe de homens sucede dizer, um fazer segundo a verossimilhança ou a necessidade. Dois elementos caracterizam o geral, quais sejam, o caráter próprio de cada personagem (e do que eles dizem ou fazem) e uma lógica da causalidade que estrutura o mito. Deste trecho podemos pensar que o ἔργον do poeta resume-se em construir um mito de ação total e una, e isto significa sempre fazê-lo na ordem dos possíveis, segundo a necessidade e a verossimilhança e que será esta composição (σύνθεσις) que definirá o mito como mimesis de uma práxis.

Na definição de tragédia, o medo e a compaixão são ‘emoções’: é ‘medo’ e ‘compaixão’ por quem sofre algo de violento. No capítulo 11, o ‘medo’ e a ‘compaixão’ são ditas ‘ações’ quando se afirma que a ‘inversão’ e o ‘reconhecimento’ provocarão o ‘medo’ e a ‘compaixão’.⁶⁰ Esta dupla medo/compaixão possui dois significados diferentes no contexto da *“Poética”*? Parece que sim. Por um lado, revelam as ‘ações’ do mito ligadas intrinsecamente às suas partes, por outro, indicam as ‘emoções’ recebidas pelos espectadores ao assistirem à cena. Já no capítulo 9 o medo e a compaixão são referidas quando se diz que ‘estas coisas terríveis acontecem mais fortes se sucedidas contra a expectativa, umas através das outras’⁶¹, o que significa que o final do trecho implica a causalidade do mito pela linha da ação (de acordo com sua referência ao medo e à compaixão ligados à mimesis), mas o ‘contra a expectativa’ mostra uma aproximação com o espectador introduzindo a ‘surpresa’ (θαμναστόν) de maneira que se alinha o ‘medo’ e a ‘compaixão’ com a ‘surpresa’ e a ‘sorte’ de maneira um pouco paradoxal: a causalidade é oposta à sorte, mas esta se liga em seguida a algo mais surpreendente na medida em que os acontecimentos, como que de propósito, manifestamente sucedem-se. Trata-se, então, de ‘sorte’ com um propósito; uma “sorte causal”. O duplo sentido de ‘medo’ e de ‘compaixão’ (como

60. Id., *ibid.*, 1452a 35 – 1452 b.

61. Id., *ibid.*, 1452a 1-10.

‘ação’ e como ‘emoção’) é usado pela causalidade (δι’ ἄλληλα) para articular o ‘mito’ com o efeito provocado por ele no expectador, um efeito de surpresa entre a expectativa e o inesperado.

1.4.1 O PAPEL DA METÁFORA

Em 1457 b 5 inicia-se um trecho importante para este estudo: ele tratará da metáfora.

“A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia.”

A palavra μεταφορά poderia ser traduzida por “transporte” ou “transferência” e usada assim se o termo grego transliterado em “metáfora” não tivesse prevalecido até hoje. Este termo grego diz o movimento de um local para outro e está próximo do sentido de ἐπιφορά que, na definição de metáfora aparece como um termo central.

De um modo mais preciso, a metáfora é definida como ὀνόματος ἁλλοτρίου ἐπιφορά que dá o sentido de transporte entre nomes “estranhos”, ou seja, de significados distintos. ἁλλοτρίου está ali para nos mostrar isto: enquanto as outras espécies poéticas apenas afetam o ‘nome’, a metáfora afeta o ‘nome’ e a sua referência, ambos sendo deslocados neste movimento de ἐπιφορά. Essa característica é que permite a existência de quatro maneiras de construir uma metáfora, sendo que três se inter-relacionam e uma aparentemente, é autônoma. Estas possibilidades devem ser usadas de maneira a demonstrar a boa ‘natureza’ do poeta. Ainda: as três primeiras maneiras supõem uma semântica tratada “fisicamente” pela classificação semântica do léxico em ‘gêneros’ e ‘espécies’; a quarta maneira poderia se entender como que sob um tratamento “matemático”, por se tratar de um modo por analogia.

O tipo 1, que transfere o sentido do 'gênero' para a 'espécie' é possível por serem ambas *in quid*, além da 'espécie' ser relativa ao 'gênero' e um ente de razão lógico quando tomada abstratamente. Se pensarmos no que é comum ao 'gênero' e à 'espécie' saberemos que a transferência é possível por ambos serem atribuídos a uma multiplicidade de termos e possuírem anterioridade categorial, portanto lógica, em relação aos termos aos quais são atribuídos. Daí fica a questão de saber se os tipos 1 e 2 são idênticos. Para mostrar que são dois tipos diferentes basta lembrar que o 'gênero' contém as 'espécies' e elas estão contidas nele, portando a extensão do 'gênero' é maior que a da 'espécie'. O exemplo dado por Aristóteles em 1457b 10 para este tipo de metáfora é a equivalência entre as expressões 'aqui meu navio se deteve' e 'aqui meu navio está ancorado', justificando que 'estar ancorado' é uma espécie do gênero 'deter-se'. Escrito na forma navio : detido :: navio : ancorado é possível ver a relação entre o gênero e a espécie a partir da supressão do termo comum 'navio'.

O tipo 2, é aquele que transfere o sentido da espécie para o gênero. Em 1457b 12 Aristóteles exemplifica este tipo de metáfora dizendo que

"(...) na proposição 'na verdade milhares e milhares de gloriosos feitos Ulisses levou a cabo', 'milhares e milhares' está por 'muitos', e o poeta se serve destes termos específicos em lugar do gênero 'muitos'.(...)"

o que pode ser escrito como Ulisses : milhares e milhares :: Ulisses : muitos. Suprimindo mais uma vez o termo comum 'Ulisses' temos a relação 'espécie' (milhares e milhares)/'gênero'(muitos), de um modo mais particular, uma relação entre (próprio-)'espécie'/'gênero', pois as 'espécies' não podem ser atribuídas ao 'gênero' por sinonímia por causa da subordinação das 'espécies' ao 'gênero', já o 'próprio' pode ser atribuído por sinonímia ao de que é 'próprio', ao indivíduo que participa da 'espécie' que será atribuída ao 'gênero'. O que facilita a passagem é o fato de 'espécie' e 'próprio' serem recíprocos. Poderíamos representar esta transferência assim: espécie → próprio; próprio → gênero → espécie → gênero.

O tipo 3 exemplificado em 1457 b 15,

“(…) ‘tendo lhe esgotado a vida em seu bronze’ e ‘cortando com o duro bronze’ são exemplos de transporte de espécie para espécie.”

deixa ‘esgotar’ no lugar de ‘cortar’ em ambos os termos pois os dois especificam o tirar a vida. Este tipo mostra na verdade a relação entre duas metáforas que relacionam ‘espada’ e ‘bronze’ como acidente e espécie e ‘esgotar’ e ‘cortar’ como duas espécies do gênero ‘tirar a vida’. A transferência se faz então em uma etapa quando relaciona ‘espada’ e ‘bronze’ que é a etapa de transferência espécie → acidente; uma outra etapa transfere ‘tirar a vida’ para ‘esgotar’ e para ‘cortar’, uma etapa gênero → espécie. Gênero e acidente são coincidentes em ser atribuídos a uma multiplicidade de termos e distintos por serem um anterior e outro posterior às espécies, porém, como no exemplo, a anterioridade ou posterioridade à espécie não altera a transferência, é possível afirmar que esta se dá em duas etapas da forma espécie → acidente, gênero → espécie → espécie → espécie.

O tipo 4, por analogia, será particularmente interessante por não repetir termos e comparar relações, além de ser longamente exemplificado na *Retórica*. Em 1457b 16-30 está o exemplo de metáfora por analogia:

“Digo que há analogia quando o segundo termo está para o primeiro na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto. E algumas vezes os poetas juntam o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Por exemplo, a ‘taça’ está para ‘Dioniso’ como o ‘escudo’ para ‘Ares’ e assim se dirá a taça ‘escudo de Dioniso’ e o escudo ‘taça de Ares’. Também se dá a mesma relação, por um lado, entre a velhice e a vida e, por outro lado entre a tarde e o dia; por isso a tarde será denominada ‘velhice do dia’, ou, como Empédocles, dir-se-á a velhice como ‘tarde da vida’ ou ‘ocaso da vida’. Por vezes falta algum dos quatro nomes na relação por analogia, mas ainda assim se fará a metáfora. Por exemplo, ‘lançar a semente’ diz-se ‘semear’; mas não há palavra que designe ‘lançar a luz do sol’, todavia esta ação tem a mesma relação com o sol que o semear com a semente; por isso se dirá ‘semeando uma chama criada pelo deus’. Há outro modo de usar esta espécie de metáfora, o qual consiste em empregar o nome metafórico, negando porém alguma das suas qualidades próprias, como acontece se alguém chamar ao escudo, não a ‘taça de Ares’ mas a ‘taça sem vinho’.”

É possível analisar a passagem através das relações estabelecidas, assim a taça reporta a Dioniso abstratamente como o escudo remete a Ares, por associação de predicados em uma série atributiva. a taça não é um atributo de Dioniso, mas é predicável dele: Dioniso, como Deus do vinho, é o que tem a taça. Este é apenas um predicado entre outros. O mesmo se dá com o 'escudo' e 'Ares', eles se relacionam da mesma maneira. Como os relativos possuem reciprocidade é possível proceder à troca de termos proposta por Aristóteles e criar uma metáfora por analogia, embora os relativos não sejam todos simultâneos por natureza. Daí dever-se levar em consideração que para objetos materiais e aspectos da alma é possível considerar a simultaneidade dos relativos conservando os aspectos da contrariedade e do comparativo, mesmo que para os objetos do intelecto a simultaneidade esteja dependente das relações de existência entre os objetos.

Aparentemente apenas o quarto tipo é importante para Aristóteles, se compararmos a extensão dos trechos que ele dedica aos três primeiros tipos, e aquele dedicado à metáfora por analogia, que teve até um estudo próprio em 1457 b 18-30. A analogia implica quatro termos relacionados entre si dois a dois, de maneira que a regra matemática se torna clara: é a proporcionalidade entre os termos que permite as transferências; uma proporcionalidade de relações de semelhança.

A μεταφορά (do verbo μεταφέρω: transportar, transpor) afeta o nome e a sua referência, ambos sendo deslocados, no movimento de ἐπιφορά ou de μεταφορά. É essa característica que vai implicar que a definição contemple quatro hipóteses diferentes de metáfora e um desenvolvido comentário delas, em contraste com os outros modos da λέξις, que apenas recebem definição e exemplificação. A metáfora é o único dos modos da 'léxis' que comporta uma ordem semântica: ela implica a alteração da significação, do referido, e não apenas do nome. Mas é possível também ver nela um mecanismo lógico de construção destas alterações e para isto retomaremos a definição de metáfora mais uma vez.

Pela definição de metáfora dada na *"Poética"* ela é uma 'transferência' que se dá de quatro maneiras possíveis: 1.do gênero para a espécie; 2.da espécie para o gênero; 3.da espécie para a espécie; 4. por analogia.

Por um outro ponto de vista, os tipos de 1 a 3 são semânticos, porque a relação entre o gênero e a espécie nestes três tipos reflete também, e fundamentalmente, uma classificação ontológica subordinada à οὐσία; essa οὐσία é aquela conceituada no tratado das *"Categorias"* do próprio Aristóteles. O tipo por analogia, remete mais diretamente ao que foi referido como metáfora proposicional, e parece o mais usado quando da necessidade de utilização da metáfora na construção do μύθος. O que se poderá ver ao incluir o conceito de οὐσία e a categoria da relação como estão nas *"Categorias"* é que toda a metáfora, independente de classificações, possui um mecanismo lógico que, estando ligado à οὐσία, poderia ser chamado de 'ontologicamente lógico': a metáfora é algo que acontece ao nome, mas o nome é o que formaliza uma essência. Se quisermos ir mais longe, podemos fazer uma provocação e dizer que, em um determinado e restrito aspecto, o nome é o que individualiza uma essência.

Para termos uma idéia de como isto ocorre na construção da metáfora, vejamos o trecho que trata da οὐσία nas *"Categorias"*⁶². Ele vai de 2 a, 11 até 4b,19 e define a οὐσία como o que não é dito de um sujeito (ὑποκείμενον) nem existe em um sujeito, e que isto se dá de dois modos: com a πρώται οὐσίαι aparece o que faz com que algo seja aquilo que é, com a δεύτεραι οὐσίαι aparece o que é dito de algum sujeito mas não existe em nenhum sujeito. Contém as espécies (εἶδεσιν) e os gêneros (γένος).

Estas definições obedecem as seguintes propriedades: 1. transitividade da relação de predicação (relação entre objetos, mas o nome do objeto se predica dele mesmo: de algo predica-se a) seu nome e b) sua definição - o que ela é). A predicação é **o que se diz de** ; 2. Inerência – o sujeito da inerência é sempre um ὑποκείμενον . A inerência não é transitiva, é **o que existe em**.

62. Aristotelis. *Categoriae et Liber Interpretatione*. L. Minio-Paluello. Oxford, 1986, 2a, 11-14

A πρώτη οὐσία é, então, sujeito de todas as outras coisas. Podemos perguntar: **Se há essência primeira se e somente se há sujeitos, então há primazia das essências primeiras?** A resposta é afirmativa e está no capítulo 12 do mesmo tratado das “*Categorias*”, quando Aristóteles nos mostra os sentidos da anterioridade: porque o fato existe é que a afirmação dele é verdadeira e é porque há as essências primeiras que existem as outras, o que não implica o inverso. Apenas as essências primeiras podem significar um τὸ τί, pois, só elas são individuais.

A δεύτερα οὐσία representa as espécies e os gêneros a que pertencem as essências primeiras. O gênero é mais comum e menos próprio que a espécie; a espécie, por sua vez, é comum a todos os indivíduos que lhe pertence e dos quais ela se predica. Não indica, por isso, aquilo que lhe é absolutamente próprio não permitindo distinguir este sujeito específico de todos os demais da mesma espécie. Existe uma maior substancialidade da espécie em relação ao gênero. As noções de espécie e gênero são relativas, de tal modo que aquilo que é uma espécie em relação a um gênero superior pode também ser considerada um gênero em relação a espécies inferiores. As espécies que não são gêneros são aquelas abaixo das quais não existem quaisquer outras em que elas possam se dividir. Entre as ínfimas espécies o grau de substancialidade é o mesmo. Se algo é predicável, seu nome e sua definição também devem ser. As essências segundas podem ser ditas de uma multiplicidade de sujeitos; elas são universais. Mesmo acreditando que a melhor escolha para a construção metafórica seja pela essência segunda, se torna necessário escolher ainda, em uma dimensão mais restrita, qual destes múltiplos sujeitos é o mais adequado, ou, de outro modo, quais deles se prestam à metáfora.

Um comentador importante para a compreensão desta dimensão lógica da metáfora é Porfírio. Na *Introdução às Categorias de Aristóteles*⁶³ ele estabelece as relações entre ‘tipos’ de δεύτεραι οὐσίαι que são o gênero, a espécie, o próprio e o acidente, e será através dele que entenderemos a possibilidade das

63. Porphyrio, *Isagoge (Comentário às Categorias)*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Ed. Matese, 1965.

transferências prescritas por Aristóteles para a construção das metáforas serem como são.

No trabalho de Porfírio, o 'gênero' é o que convém a algo de modo necessário (*in quid*⁶⁴) que, parcial e indeterminadamente, o constitui. Por exemplo, animal quando predicado do homem e do cavalo. O 'gênero' se divide em diferenças opostas e por isso dividi-se necessariamente em seus contrários, por essa razão ele deve conter mais de uma 'espécie' também necessariamente, e por consequência, não pode haver um 'gênero' que só tenha, potencialmente, uma 'espécie'. Um 'gênero' contém contrários porque um 'gênero' contém 'espécies' contrárias, mas 'espécies' contrárias não são contraditórias. O gênero pode conter contraditórios potencialmente, mas atualmente apenas contrários.

"O gênero, com efeito, diz-se, desde logo, de uma coleção de indivíduos que se comportam de certa maneira em relação a um único ser e em relação entre si."⁶⁵

"Ser afirmado de uma pluralidade de termos é o que distingue o gênero dos predicados individuais atribuídos a um único indivíduo; (...)"⁶⁶

Quanto à 'espécie', Porfírio nos diz que ela é o que de modo necessário (*in quid*) convém a alguma coisa constituindo-a totalmente, como dizer de Pedro e Paulo que são homens, com uma distinção apenas numérica sem atentar para o que os distingue fora da espécie. A 'espécie' é correlativa do 'gênero' porque é 'espécie' do 'gênero'; também é a 'espécie' um ente de razão lógico, quando tomado abstratamente. A 'espécie' predica-se de muitos ou pode predicar-se de muitos; ela significa um todo composto, como todo, explícita e distintamente significando o 'gênero' e a 'diferença' compostas, por exemplo: homem se diz explicitamente daquele que tem humanidade e humanidade se diz explicitamente

64. Predica-se *in quale* quando se predica o que não é da essência de algo, apenas aquilo que lhe pode acontecer, não por necessidade essencial mas o que lhe é accidental. Predicar *in quid* é predicar a essência, atribuir a quiddidade.

65. Porfírio, *Isagoge*, op. cit., pp. 35.

66. Porfírio. *Isagoge*, op.cit., pp. 39.

daquele que tem animalidade e racionalidade que é a definição desta espécie.⁶⁷ A humanidade é tomada em abstrato, enquanto homem é tomado em concreto. Assim homem não só significa humanidade, mas humanidade determinadamente; concretamente significa o indivíduo que é quiditativamente predicado por 'espécie'. A 'espécie' é dividida pela matéria; por isso ela pode ser predicada de um só indivíduo, mas como o universal exige pluralidade, não atual, mas potencialmente o que caracterizará o indivíduo é a razão da incomunicabilidade: a individualidade, por ser incomunicável, não se predica de um a outro. A 'espécie' predica-se, portanto, de muitos como universal que é, distintos quanto à quiddidade apenas em número.

Ainda quanto a quiddidade, a 'espécie' é inclusa no 'gênero': lógica e ontologicamente a 'espécie' está contida no 'gênero', contudo, como a 'espécie' não se caracteriza apenas por isso (por ser a 'diferença' a parte que a exclui do gênero), ela só pode ser considerada nele potencialmente, não atualmente. O 'gênero' assim não atualiza a 'diferença', quando esta é atualizada tem-se a 'espécie'. A parte genérica da 'espécie' é atual, mas a parte da 'diferença' é atual apenas na 'espécie'. O que deveremos entender por 'diferença' aqui é o que de modo necessário (*in quid*) convém a algo, e que, parcial e determinadamente, o constitui. Por exemplo, a racionalidade que convém aos homens, os distingue de outros entes e os constitui. Pode-se admitir ainda uma definição construída da seguinte forma: 1) a 'diferença' é o pelo qual a 'espécie' excede ao 'gênero'; 2) a 'diferença' é o que se predica de muitas 'espécies' diferentes *in quale*; 3) 'diferença' é o que divide aquelas, que se colocam sob o mesmo 'gênero'; 4) a 'diferença' é o que difere de si as coisas singulares; 5) 'diferença' é o que distingue uma 'espécie' de outra, e que é sua parte essencial. As 'diferenças' são graus tais como vegetal, sensível, racional, referindo-se a graus de perfeição.

Em resumo: a 'diferença' é o que é atribuído na categoria da qualidade a uma pluralidade de termos que diferem especificamente. Sendo assim, a possibilidade de transferências de nomes, efetuada na metáfora, de 'espécies' à 'gêneros', de 'gêneros' à 'espécies' e de 'espécies' à 'espécies' é possível pela 'diferença'.

67. Isto acontece por serem os correlativos definidos uns pelos outros.

Qual é o mecanismo lógico e qual é o mecanismo ontológico destas transferências? O mecanismo lógico fundamenta-se no que concebemos de algo, enquanto o ontológico é o que se dá no algo concebido. Busca-se no concebido a razão da sua entidade, do que foi conceituado. Onticamente procura-se provar a existência da singularidade, do indivíduo, no qual há a razão ontológica que dará um conteúdo mais profundo ao esquema lógico que foi construído. Por exemplo: o conceito de finito logicamente implica o de infinito; ontologicamente, a razão de finitude, como dependência, implica aquele de que depende e a possibilidade do Ser independente em plenitude, o Infinito. Este, se não se der onticamente - singularmente existente - implicaria contradição na conceituação ontológica, embora sem contradição na lógica, porque não cabe a ela provar nenhuma existência, mas apenas dar o rigor lógico, o lógos que conxiona os entes de razão (que são os conceitos), os juízos e os raciocínios.

Convém agora fazer algumas restrições para que seja incluído o quarto tipo de transferência, o por analogia ou o que chamaremos de propriamente lógico. Essas restrições serão feitas utilizando o conceito de "relativo" conforme Aristóteles nos deu na tratado das *"Categorias"*, capítulo sete.

O capítulo sétimo das *Categorias* compreende os trechos de 6 a, 36 até 8b,24 e diz que

"Chamam-se relativos tudo aquilo que é dito ser o que é **de**, ou **do que** outro, ou de alguma outra maneira **em relação a** outro."⁶⁸

A definição expressa por Aristóteles para a *relação* por si é expressiva e indica um caminho de explicação que ele realmente segue nos trechos seguintes. São indicados como relativos o estado, a disposição, a percepção, o conhecimento e a posição por serem ditas, todas elas, de algo; embora deitado, levantado e sentado sejam certas posições e a posição ser um relativo ela mesma, deitado, levantado e sentado não são, eles mesmos, chamados de relativos a não ser como consequência dos relativos a que fazem referência.

68. Aristóteles, *Categorias*, op. cit., 6 a, 36-38.

Para as coisas que estão em relação, para os 'relativos', é possível considerar também a contrariedade e o mais e o menos, porém, nem todos os 'relativos' tem contrário e nem todos admitem mais e menos. A condição de contrariedade, se é possível chamar assim, é condicionada a 'relativos' que possuam correlativos com reciprocidade, por exemplo, em escravo que é escravo de um senhor e, portanto há um senhor para este escravo; da mesma maneira, o dobro é dito assim em relação a metade que lhe corresponde. De maneira geral, como uma relação é **para algo, é de algo, está em algo**, o 'relativo' deve ser biunívoco com seu correlativo, que não é seu contrário necessariamente, pois o senhor não é o contrário de escravo, mas um escravo não é escravo sem senhor e nem um senhor, é senhor sem haver um escravo para ele. Estas relações, em língua grega ficam bem definidas pelo uso do dativo ou do genitivo, além do que, a condição de haver **um para** fica bem clara com o exemplo do escravo e do senhor, que pode ser exemplificada também pela relação de parentesco, mas não por uma relação de posse.

A não reciprocidade pode ocorrer por uma deficiência, de um erro, de expressão do correlativo, como a asa que é asa por ser parte de um alado e não de uma ave, então, o correlativo de asa é alado e então os dois termos reciprocariam. Deste exemplo, entre outros, Aristóteles aprimora a definição de 'relativos', dizendo que:

"Todos os relativos, então, desde que adequadamente expressos, são ditos em relação a correlativos que reciprocam. Por conseguinte, se um relativo é expresso em relação a algo qualquer, casual, e não em relação àquilo mesmo de que ele é dito, não há com certeza reciprocidade. Quero com isto dizer que, até com os relativos que são reconhecidamente ditos em relação a correlativos que reciprocam e para os quais existem nomes, nenhum reciproca, se for expresso em relação a algo accidental e não em relação àquilo mesmo de que é dito"⁶⁹

69. Id., *ibid.*, 7a, 23-29

Os 'relativos' parecem ser simultâneos por natureza na maioria dos casos, mas não em todos os casos. Um exemplo disto é o conhecimento e o conhecível: é do pré-existente que adquirimos conhecimento sobre o existente. Parece não haver, assim, para objetos como o conhecimento, uma relação biunívoca de dependência entre o 'relativo' e seu 'correlativo' nos dois níveis, a saber: o da existência e o da reciprocidade, pois uma asa existe para um alado que existe pela asa; se não há asa não há alado, porém, o conhecimento existe pelo conhecível, mas o conhecível existe independente de haver-se o conhecimento sobre ele.

É possível arriscar-se e dividir os casos em que será possível a simultaneidade: para objetos materiais e aspectos da alma, é possível considerar a simultaneidade dos relativos conservando os aspectos da contrariedade e do comparativo de mais e menos; para os objetos do intelecto a simultaneidade estaria dependente das relações de existência entre os objetos. Daí que os termos da metáfora, para que seja possível a sua construção, devam estar entre os objetos materiais e os aspectos da alma.

Em outras palavras, os 'sujeitos' que interessam à metáfora estarão entre aqueles que serão οὐσία, conforme o livro VII da *"Metafísica"*, em um dos sentidos ali estabelecidos: em um sentido, como os corpos simples, ο ὑποκείμενον; em outro sentido, como o fundamento das coisas como sua causa(ἐντελέχεια); em um terceiro sentido, como ser isto ou τοδὲ τί e, como um último sentido, ο τὸ τί ἔν ἐστιν - a essência. Para saber qual destes sentidos é o mais adequado, e chegarmos as mesmas conclusões que Porphyrio, devemos pensar em que medida estas noções aparecem no livro VII. A noção de ἐντελέχεια dar-se-á a partir da noção de movimento; sendo assim, se o primeiro sentido de ὄν é a οὐσία, e o primeiro sentido de οὐσία é o de causa ou princípio, inclusive do que se move, a ἐντελέχεια do livro VII e VIII da *"Metafísica"* é a mesma de todo o *"Tratado Sobre a Alma"*, onde Aristóteles chega a noção de πράξις partindo do movimento, κίνησις, e ascendendo a um princípio vivificador, a ἐνεργεία.⁷⁰

70. Gostaríamos de lembrar que, voltando através deste caminho ἐνεργεία-κίνησις-ἐντελέχεια-οὐσία, não apenas se chega à *"Metafísica"* a partir do *"Tratado sobre a Alma"*, como percebe-se que a οὐσία pode assumir um caráter não apenas categorial, como mostra o capítulo 5 das *"Categorias"* que nos dá a οὐσία de duas

No que diz respeito à noção de τὸ τὶ ἐν εἶναι, há no livro VII um estudo da οὐσία como τοδὲ τί e como τὸ τὶ ἐν εἶναι, ocasionando um desenvolvimento que começa em uma dimensão lógica e termina com um tratamento metafísico. E Aristóteles começa a investigação da οὐσία no livro VII referindo-se ao livro V, onde a classificação de ὄν o distingue como οὐσία enquanto qüididade e algo determinado, um τὶ ἐστὶ καὶ τοδὲ τί⁷¹, a diferencia da qualidade e da quantidade ou qualquer dos outros predicados daquela classe. O que é determinado significa οὐσία. Esta primeira classificação não pode ser tomada como absoluta no livro VII, é apenas um ponto de partida que faz com que o primeiro critério de análise do conceito de οὐσία possa ser o sujeito. Porém, será o sujeito determinado, pois só neste sentido, a οὐσία será ela propriamente; deve-se ter em conta também que, das categorias, nenhuma é separável senão a οὐσία.

Este primeiro sentido de οὐσία, como sujeito, como ὑποκείμενον, pode ser entendido analogamente como matéria - ὕλη, como forma - μορφή, como composto - συνολον, embora seja dada à forma o sentido de οὐσία em última instância pois, se a 'espécie' é anterior à 'matéria' e mais ente que ela, pela mesma razão será também anterior ao composto de ambas.

Aristóteles investiga também a dimensão lógica do conceito, o τὸ τὶ ἐν εἶναι como aquele enunciado em que, não estando ali o que se define, assim mesmo se enuncia; esse será o enunciado da essência de cada coisa⁷². Com isto fica estabelecido o segundo sentido de οὐσία. Seguindo pelo desenvolvimento lógico deste τὸ τὶ ἐν εἶναι como οὐσία, como ser, como essência, volta-se ao livro V com o duplo sentido de οὐσία⁷³, onde Aristóteles mostra que o sentido de τοδὲ τί e o τὸ τὶ ἐν εἶναι são inseparáveis. Desta

maneiras. Além disto, nos liga à "*Poética*" pela 'práxis' que é do mesmo tipo: um movimento vivificador.

71. Aristóteles, *Metafísica*, op. cit., 1028a, 10-1.

72. Id., *ibid.*, 1029b, 20.

73. Id., *ibid.*, 1017b, 24-25.

maneira, a οὐσία como sujeito, como ὑποκειμένον, é o τοδὲ τί e o τὸ τὶ ἐν εἶναι e não convém separá-los ou defini-los univocamente⁷⁴.

Será, desta maneira, o τὸ τὶ ἐν εἶναι uma entidade em Aristóteles? Como definição e como universal parece que sim; só se entende ὄν em sentido genérico. Mas aqui está o qüid em Aristóteles: saber fazer uso da analogia sem confundir a primeira instância de ὄν que é a οὐσία como o em si e determinado.

O uso da analogia por Aristóteles, na ascensão ao primeiro sentido do ser (a qüididade), se justifica; assim, o acesso ao supra sensível é o sensível que só pode ser feito pelo τὸ τὶ ἐν εἶναι ou essência. Esta investigação, que começou da perspectiva da definição poderá seguir dois caminhos: pelo τοδὲ τί até a forma e pelo λόγος até as idéias separadas da forma. Este εἶδος, em Aristóteles, não parece ser coisa separada em si, ao contrário, se encontra em outra ordem de entidade. Um ser segundo a falsidade e a verdade, que não é tratado na *"Metafísica"* mas utilizado na composição poética como uma linha de discurso expressa na *"Poética"* e subjacente à composição metafórica..

A vantagem do uso da substância sensível como via de acesso ao sentido forte de οὐσία se encontra em ser o sensível definível por seu princípio, não por suas partes. Não havendo possibilidade do conhecimento universal da coisa por ser um σύνολον, o acesso à substância sensível se faz através da forma; assim o πρὸς ᾧ da substância sensível é a forma. Há uma particularidade do σύνολον, ou composto: neste caminho ele pode ser tomado universal ou singularmente; se ele for tomado como singular, será ἐντελέχεια, porém, se for tomado como universal, καθολου, o composto é definível. Daí a forte presença deste termo na *"Poética"*.

Esta equivocidade da substância sensível como σύνολον ocorre porque só a forma é a primeira instância da οὐσία. Se o τὸ τὶ ἐν εἶναι pertence ao em si da coisa⁷⁵ a definição é o acesso mais imediato à forma, a partir do composto.

74. Id., ibid., 1037b , 25-30.

75. Id., ibid., 1029 b, 12-15.

Para evitar que esta investigação da οὐσία a partir do τὸ τί ἐν εἶναι se separe do mundo da φύσις, mais tarde Aristóteles abordará a οὐσία por via da geração mostrando que, o que se pode constatar é a essência das coisas singulares, pois, se pelo τὸ τί ἐν εἶναι é possível abranger uma substância sujeita a geração e ao tempo, é certo que a forma é ato. Desta maneira, a μορφή aristotélica pode ser εἶδος e τοδὲ τί.

Entendemos então a ‘forma’ enquanto enlaçada à ‘matéria’, fazendo com que se deva voltar aos sentidos fundamentais de ὄν, para se chegar a um substrato lógico para a metáfora. Pelo livro VI da *“Metafísica”*, ὄν se diz das seguintes maneiras:

1. Segundo a verdade e a falsidade;
2. Segundo as categorias;
3. Segundo o ato e a potência;
4. O ente por acidente.

O estudo da ‘forma’ pode ser útil para a escolha do caminho entre estes quatro aspectos, pois a noção de μορφή será distinta. A ‘forma’, a partir do ente como ato é ὑποκειμένον somente em seu primeiro sentido; por outro lado, a ‘forma’ a partir das categorias é fundamentalmente τὸ τί ἐν εἶναι e se refere ao composto e à substância sensível. A questão passa a ser, então, se o ser ἐντελέχεια não é a ‘forma’ - μορφή como ato. Parece, assim, que a noção de ὑποκειμένον é um ponto importante de confluência destas outras noções, ou de outro modo, o nó que une as maneiras de se chamar ὄν, nos quatro itens acima enumerados. Para não esquecer a ordem das categorias, o todo e a parte são simultaneamente, mesmo que em ordem pelo ato, o todo seja anterior à parte. Em se tratando de uma questão de ordem, se a οὐσία como composto, τοδὲ τί e σύνολον é anterior à οὐσία como μορφή que é τοδὲ τί, a decisão por um ou outro sentido se dará de acordo com o que pedir o texto que estiver sendo analisado.

Relembrando o que já foi visto, em um primeiro momento, a relação entre ὄν e οὐσία advém do duplo sentido de ὄν, que é precisado por Aristóteles no livro V da mesma *“Metafísica”*⁷⁶, onde ente, por um lado, é o que se divide em dez

76. Id., *ibid.*, 1017 a; 1025b; 1027b.

categorias e, por outro, é o que representa a verdade das proposições. De onde é possível concluir que ὄν é uma noção análoga cuja primeira instância é o sentido de οὐσία. Porém, a οὐσία também é uma noção análoga e dois sentidos se abrem do sentido de ὄν enquanto οὐσία: aquele a partir do qual se pode enunciar algo, mas isto não pode ser enunciado de outro, ou o τοδὲ τί, e o que está em outro. Como para Aristóteles existem distintos sentidos para οὐσία, devemos escolher qual deles se pode utilizar na construção da metáfora entre os que estão assinalados no livro VII. Será necessário também, para facilitar a escolha, ter em mente que, tanto o ente, quanto a essência aparecem como: a) uma capacidade do intelecto; b) possuindo significados distintos; c) tendo o significado de Ente precedência sobre o significado de Essência.

Pela mesma visão microscópica é possível perceber, ainda, que da definição de metáfora na *"Poética"* decorre a possibilidade da dedução do que consiste a tragédia, a partir da noção de οὐσία no sentido de ὄν dando seu ἔργον na subordinação da μίμεις a esta οὐσία, efetuando a καθάρσις. Como? Através da construção do mito como representação de uma ação que compõe um todo uno.

Esta construção é regida pelo critério de verossimilhança e é feita dialeticamente através da relação do homem com a natureza, aproximando o discurso poético do discurso retórico logicamente através da metáfora.

CAPÍTULO II

ENTRE RETÓRICA E POÉTICA

*"As artes do discurso são a eloquência e a poética.
A eloquência é a arte de exercer um ofício do entendimento
como um livre jogo da imaginação e a poesia
a arte de executar um livre jogo da imaginação
como um ofício do entendimento."*

*Crítica do Juízo
I. Kant*

2.1 INTRODUÇÃO

Considerando-se em âmbito restrito a retórica clássica, que começa com Aristóteles⁷⁷ e se desenvolve até o século XIX⁷⁸, é possível definir a retórica como a arte de persuadir pelo discurso. Por discurso pode-se entender toda a produção verbal, escrita constituída por uma frase ou sequência de frases que tenha começo e fim e apresente certa unidade de sentido ou, uma operação intelectual que se efetua através de uma sucessão de operações elementares parciais e sucessivas: expressão e desenvolvimento de um pensamento através de uma sucessão de palavras **ou de proposições que se encadeiam**.

Conforme esta definição a retórica não é aplicável a todos os discursos, mas somente àqueles que visam persuadir, o que não exclui o drama e o poema satírico. A tragédia, a princípio, não visa persuadir, mas, o que é persuadir? É levar alguém a acreditar em alguma coisa; é diferente de convencer, que faz compreender e não crer. A persuasão em um discurso retórico consiste, então, em

77. Reboul, Olivier. *Introdução à Retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes, 1998, página XIV. Também o capítulo IV, pp. 71-90 nos fornece a visão histórica necessária para compreender esta afirmativa.

78. Id., *ibid.*, p. 81.

levar a crer sem acarretar necessariamente em levar a fazer, não ocasiona uma ação. O persuasivo do discurso comporta, assim, dois aspectos (um argumentativo e outro oratório) que nem sempre são fáceis de distinguir. Os meios de competência da razão neste domínio são os dois tipos de argumentos: aqueles de raciocínio silogístico – os entimemas – e os que se fundamentam no exemplo, de caráter mais afetivo. Os meios que dizem respeito a afetividade são o ῥῆθος (o caráter que o orador deve assumir para chamar a atenção e angariar a confiança do auditório) e o πάθος (os desejos e emoções do auditório das quais o orador poderá tirar partido). A argumentação que visa persuadir insiste na identidade entre o orador e o auditório.

O raciocínio de construção de toda a composição retórica é, do ponto de vista do λόγος, a identidade e a diferença dos conceitos que se utilizam na elaboração dos argumentos. Do ponto de vista das relações pessoais é a identidade e a diferença entre os homens que se expressam e se medem por suas paixões como parâmetros. Do ponto de vista das relações da linguagem, a metáfora (e a antítese), que são oratórias por contribuírem para agradar ou comover, são também argumentativas no sentido de exprimirem um argumento, condensando-o.

A metáfora, no contexto da “Retórica”⁷⁹ escrita por Aristóteles, ocupa os capítulos X e XI do livro III, de III, 10,1 (aproximadamente 1410 b 5) até III, 11, 16 (aproximadamente)1411 b 5), como “Um dos meios de se exprimir com graça e urbanidade” fazendo conjunto com a antítese e o caráter expressivo como uma das três qualidades do estilo que devem ser procuradas. Ela é considerada ainda como o que põe o fato diante dos olhos, mostra as coisas em ato, devendo ser, a metáfora, tirada do que nos é mais próximo, porém, sem ser demasiado evidente. A referência à capacidade da metáfora em mostrar as coisas em ato é significativa para a tragédia na sua função de efetuar a catarse: é assim que o mito é ultrapassado e o λόγος se instala dominando a ὑβρις. Mas como ela se mostra na “Retórica”, sem a necessidade da catarse, e aparece na “Poética” ligada ao modo de composição da tragédia, que teria, a princípio, por função, a catarse e mesmo

79. Aristote. *Rhetoric*. Translation by John Henry Freese. Harvard Universit Press, 1991.

assim podemos imaginar que a metáfora pertença aos dois domínios? Na “*Retórica*” a metáfora toma uma palavra como unidade de referência, ela será classificada entre as figuras do discurso definidas como um ‘tropo por semelhança’ e faz parte da elocução (λέξις). Na “*Poética*”, a metáfora também faz parte da elocução (λέξις) e se define como uma maneira de ‘transportar nomes’ e, assim, construir os mitos. Outro ponto é a catarse. Pode-se considerar a composição trágica sem a catarse. Aristóteles usa o termo catarse na “*Política*”⁸⁰ VIII, 7, 1341 b 33-1342 a 18⁸¹ onde é, neste contexto, relacionada à emoção especialmente proposta pelo ritual extático conhecido como entusiasmo: a catarse seria simplesmente a conseqüência de emoções como o medo e a compaixão experimentadas pela audiência durante a apresentação trágica.

Mesmo que a “*Retórica*” de Aristóteles constitua uma tentativa de normalizar a forma de composição retórica a partir da filosofia, é necessário saber por quais meios isso acontece partindo da pergunta: que é persuadir e o que significa influenciar pelo discurso? E mais: como encontrar o verossímil? Pela regra do jogo, deixando a decisão para alguém de fora, como um juiz?

Aristóteles transformou a retórica conhecida na época em um sistema composto pelas quatro fases que passa quem compõe um discurso, representando as quatro tarefas (ἔργα) que devem ser cumpridas pelo orador. Estas tarefas são: a invenção (εὕρεσις); a disposição (τάξις); a elocução (λέξις) e a representação/declamação (ὑπόκρισις), que estão distribuídas em três livros, os quais, por sua vez, representarão os três tipos de oratória identificados.

2.2 A COMPOSIÇÃO DOS ARGUMENTOS E O LUGAR DAS PAIXÕES

O livro II (1377 b 15 – 1403 b 2) que traz o discurso deliberativo, é importante pela presença das paixões e que nos servirão para responder uma

80. Aristote, *Politics*. Translation by H. Rackham. Harvard University Press, 1990.

81. Conforme está transcrito no Apêndice B.

pergunta: porque a preferência dada por Aristóteles, na *“Poética”*, ao medo e à compaixão?

Neste livro, o estudo das paixões é feito como se elas fossem um instrumento determinante da técnica retórica, o que sugere uma nova consideração do ἦθος no âmbito da *“Retórica”*. Para a credibilidade do orador não é suficiente uma retórica demonstrativa, mas é necessária uma retórica emocional. Os gregos sempre sentiram a experiência das paixões como uma força que está em nós e nos possui, e não que é possuída por nós – pela etimologia da palavra.

Parece haver em Aristóteles a intenção de separar da composição retórica todos os elementos acessórios para que seja possível defini-la na sua essência. A princípio, como consequência disto, ter-se-á uma separação total entre uma composição retórica e uma composição poética. Quando percebemos a ação das paixões na construção tanto de uma quanto de outra, podemos pensar que as paixões assumem uma dignidade que será universalizada como na κάθαρσις da *“Poética”*. Deste modo, entre a atividade retórica e a atividade poética cria-se, em Aristóteles, mais do que uma simples comparação, tratando-se de duas atividades que explicam, em campos diferentes, a mesma função: assim como no âmbito das paixões cantadas pela poesia a catarse poética realiza uma função esclarecedora, projetando sobre coisas acontecidas a luz da possibilidade universal, no âmbito da demonstração retórica iluminam, de modo não diferente, as paixões humanas, a luz do ἐνθύμημα: uma razão reflexiva com intenção de estratagema.

Na *“Retórica”*, as paixões se apresentam como respostas a uma outra pessoa; passam por representação do juízo que outra pessoa faz de nós em seu espírito. As paixões refletem assim, no fundo, as representações que fazemos dos outros, considerando-se o que eles são para nós, na realidade ou em nossa imaginação, por isso encontramos aí paixões como a indignação e a vergonha. Na lista de paixões que aparecem na *Retórica* estão a cólera, a calma, o temor, a segurança, a inveja, a impudência (em muitos casos representados pelo cinismo), o amor, o ódio, a vergonha, a rivalidade, a compaixão, o favor, a indignação e o desprezo.

Para Aristóteles, a cólera é o reflexo de uma diferença entre aquele que se entrega a ela e aquele ao qual ela se dirige, daí encontrar-se na dependência desta lógica da identidade e da diferença que caracteriza a relação retórica. A cólera revela ao interlocutor que a imagem que ele forma do locutor carece de fundamento. Daí o desejo de vingança que acompanha a cólera pelo qual ela re-equilibra a relação proveniente do ultraje, do desprezo. A imaginação apresenta o problema resolvido e, com isto satisfaz quem se entrega a ela ao mesmo tempo em que é por ela determinada. A cólera é uma paixão que assenta num erro de julgamento de outrem sobre si mesmo e, portanto, sobre nós. Aristóteles diz que as pessoas que se julgam superiores são as que em geral provocam a cólera; a cólera se inscreve em uma relação de superioridade, entretanto, não nos encolerizamos se nada temos a temer do outro, mas é também a reação daquele que nada tem a perder. A cólera é, de uma maneira muito geral, uma forma de distanciamento, um aumento da diferença que se amplificará, se necessário, por belas e apropriadas figuras de retórica, porque reflete a contrariedade.

A calma reflete uma certa imagem que o outro forma de nós, de sorte que ao mesmo tempo agimos sobre ele, mantendo nossa calma a seu respeito. Por isso sua função retórica: ela recria a simetria por ser o contrário da cólera e por conduzir à virtude da temperança. A calma é a aceitação de uma relação, constituindo a expressão da indiferença. A cólera e a calma representam, por si sós, as paixões como um todo, sua diversidade e luta interna, que provoca a aceitação da ordem das coisas.

O amor é um vínculo de identidade parcial, é o lugar da conjunção, ao contrário do ódio, propriamente dissociador. Se a calma e a cólera funcionam com base na diferença entre os protagonistas, o amor é recíproco em Aristóteles. Ele cria a paridade, mas o ódio também é recíproco. A distância entre os indivíduos se revela insignificante, o que torna o amor e o ódio tão violentos.

O medo e a confiança pressupõem um distanciamento maior, uma maior diferença. Tememos os fortes, não os fracos:

"(...) causa-nos medo tudo aquilo que parece como que dotado de grande poder de destruir e de causar danos que terão, como consequência, penas profundas. (...) Inspiram-nos medo o ódio e a cólera dos que têm meios de nos prejudicar, entendendo-se é claro, que além da possibilidade tenham igualmente a vontade de nos fazer mal. (...) Sendo o temor acompanhado da expectativa de sofrer algum mal capaz de nos aniquilar, é óbvio que nenhum medo experimentam aqueles que se julgam imunes ao perigo; também não temeremos aquilo a que não julgamos estar expostos, nem as pessoas que supomos não serem capazes de nos prejudicar, nem os momentos em que nos imaginamos resguardados." ⁸²

Quanto à segurança, ela provém de uma certa superioridade tanto sobre as coisas quanto sobre as pessoas, de um afastamento suposto ou real, relativamente ao que pode ser prejudicial. A confiança é talvez uma forma de amizade mais remota, assim como o medo é a manifestação de uma dissociação que não é total.

Na vergonha nos tornamos inferiores e na impudência afirmamos nossa superioridade sem atentar para o outro: com a vergonha, a interiorização do olhar do outro devolve uma imagem inferior de mim mesmo; a impudência, por sua vez dá o outro como não essencial. Ambas consagram as distâncias e as assimetrias em forma da minha inferioridade ou minha superioridade. A obsequiosidade é prestar serviço, descobrir a necessidade alheia sem interesse. Diferentemente do amor e da amizade, que se preocupam com o outro de forma simétrica, o favor exprime uma relação assimétrica que deseja suprimir a necessidade manifestada pelo outro.

A compaixão se volta para aqueles que estão próximos, mas não em demasia, de modo que existe o temor de que sua sorte negativa nos atinja. A compaixão reflete assim uma certa distância, embora suponha uma participação, uma identificação. A indignação é o movimento oposto ao da compaixão e a indignação reflete a não-aceitação (moral) do espetáculo das paixões, de sua desordem.

82. Aristóteles, *Retórica*, op. cit., II,5, 1-9.

“Admitamos ser a compaixão uma espécie de pena causada por um mal aparente capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando presumimos que também nós podemos sofrer, ou algum dos nossos, e principalmente quando nos ameaça de perto. (...)”⁸³

“À compaixão opõe-se particularmente ao que se chama de indignação. (...) sendo a indignação a pena sentida relativamente a uma pessoa que parece ter alcançado êxitos imerecidos (...)”⁸⁴

A inveja dirige-se para os iguais, quer tirar do próximo aquilo que ele tem; a rivalidade, do mesmo modo quer imita-lo. São reações que tendem a prolongar a simetria ou criá-la, visto que uma deseja gerar a diferença, a outra a identidade. O desprezo, por sua vez, tende para uma ruptura.

Podemos agora tentar responder aquela questão sobre a preferência de Aristóteles pelo medo e pela compaixão. Primeiramente, o que se quer do público é um distanciamento destas emoções de maneira a criar uma tensão que impulse o espectador para além delas e não um rompimento. Depois, embora seja desejável que o público se afaste do destino que persegue o herói, é também desejável que este mesmo público participe deste destino. A compaixão dá esta identificação. E o medo? Bem, apenas tememos os fortes, e o destino é uma personagem bastante forte nas tragédias.

O livro III (1403 b 2 – 1419 b 10) trata do gênero demonstrativo e inicia por uma recapitulação das partes da retórica relativas às três questões que se referem ao discurso: a primeira se refere à origem das provas: de onde virão as provas? (livros I e II) implicando em encontrar o que há de convincente nas próprias coisas e passando por exprimir-se de forma convincente para dar ao discurso uma forma satisfatória; a segunda se refere ao estilo que deverá ser utilizado: qual é, afinal, o estilo a ser usado? Aparece aí a possibilidade de ser o estilo a ordenar as provas;

83. Id., *ibid.*, II 8, 1-5

84. Id., *ibid.*, II 9, 1-5.

a terceira questão se refere às maneiras de dispor o discurso: qual a maneira de dispor as diferentes partes do discurso?

Aristóteles define ainda três tipos de argumentos: 1. o ἦθος que é o caráter, de ordem afetiva, que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, e este caráter se modifica de acordo com o tipo de auditório. De qualquer modo, o discurso deve preencher as condições mínimas de credibilidade que devem ser: sinceridade, sensatez e simpatia. Como ἦθος é um termo moral, ele deve refletir o caráter moral que o orador parece ter; 2. o πάθος que é o conjunto das emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso. Aqui o caráter é psicológico e se modifica de acordo com os diversos públicos aos quais o orador deve adaptar-se. Pode-se admitir que a retórica tenha criado uma ‘psicologia’ da qual a literatura e, em especial, o teatro tiram proveito; 3. o λόγος diz respeito à argumentação do discurso retomando o aspecto dialético da retórica e distinguindo dois tipos de argumentos: os entimemas ou silogismos⁸⁵ baseados em premissas prováveis, que é dedutivo; e o exemplo, que a partir dos fatos passados conclui pelos futuros, e que é indutivo.⁸⁶

Por sua vez, os argumentos são encontrados pelos τόποι (lugares), que são termos de três sentidos que devem ser explorados para o bom andamento da argumentação: 1. é um argumento pronto que o orador pode colocar em determinado momento em seu discurso, é um argumento ‘tipo’ cujo alcance varia segundo as culturas. 2. em um sentido mais técnico, o lugar é um tipo de argumento, um esquema que pode ganhar os conteúdos mais diversos. 3. o lugar é uma questão típica que possibilita encontrar argumentos e contra argumentos.

85. Aristóteles. *Tópicos*. Gredos, Madrid, 1994. O trecho corresponde a I, 100, 3-8: O silogismo é uma forma de raciocínio pelo qual, sendo dadas certas proposições, delas resultaram necessariamente uma nova proposição. O silogismo dialético é aquele do qual resulta uma conclusão quando as premissas são conforme com a opinião. O silogismo sofístico é aquele que se extrai de proposições aparentemente conformes com a opinião, mas que realmente não o são. O silogismo aparente é o que se extrai de proposições verdadeiras ou aparentemente conforme com a opinião.

86. *Tópicos*, op. cit., I, 104-105: A indução é uma passagem do particular para o geral. Na realidade a indução é, a um tempo, o meio mais apto para persuadir e o mais claro, por ser acessível aos sentidos e se encontrar ao alcance das pessoas de pouca instrução.

Se por um lado, a invenção é a detecção, pelo orador, de todos os argumentos ou procedimentos retóricos disponíveis, por outro, é uma 'invenção' no sentido moderno, a criação de argumentos e de instrumentos de prova, em outras palavras, o importante não é o caráter que ele já tem e que o auditório conhece, mas o caráter que ele cria. Se a invenção é feita a partir de materiais dados, é feita também de regras mais ou menos estritas que evidenciam a criatividade do orador, afirmando a originalidade como fruto da arte, de uma prática, de um ensino.

Um τόπος específico, a disposição (τάξις) é um lugar ao qual se recorre para construir o discurso. Ela é em si um argumento que permite que o orador se interrogue, metodicamente, sem ser repetitivo ou deixar escapar algo.

A elocução (λέξις) é a redação do discurso. Considerando que a retórica foi a primeira prosa literária, ela precisou distinguir-se da poesia e encontrar suas próprias normas, porque um discurso poético pode ser perfeitamente convincente mas sua linguagem e seu ritmo aproximam-no do canto. Portanto, foi necessário recorrer a uma prosa entre a poética e a cotidiana, assim como uma estética da prosa. Esta 'estética da prosa' estaria ligada a três fatores (o assunto, o auditório e o orador) aliados a quatro regras (a conveniência, a brevidade, a clareza e a vivacidade do orador, embora a vivacidade dependa de algumas figuras (σχήματα) como a metáfora, a alegoria ou a ironia). A figura é um recurso de estilo que permite expressar-se de modo simultaneamente livre e codificado. Livre por não ser necessário recorrer a ela para comunicar, e codificado porque cada figura constitui uma estrutura conhecida, repetível e transmissível. Dentre as figuras estabelecidas duas são de importância para o estudo em andamento, as figuras que podemos dizer serem 'de sentido' e aquelas que poderemos chamar de figuras 'de palavras'. As figuras de sentido dizem respeito ao significado e consistem em empregar um termo, ou vários termos, com um sentido que não lhe é habitual; das figuras de palavras, a que interessa é a metáfora.

A metáfora, como figura, designa uma coisa com o nome de outra que tenha com ela uma relação de semelhança, é uma comparação abreviada que substitui o *é como* por *é*. Se a comparação se referir a realidades homogêneas, sua

abreviação redundará em hipérboles por meio de sinédoque, que designam uma coisa por meio de outra que tenha com ela uma relação de necessidade, de tal modo que a primeira não existiria sem a segunda. Ao desenvolver a metáfora de maneira a devolver-se seu *como*, tem-se uma figura de comparação especial denominada *símile*, que vem a ser uma comparação entre dois termos heterogêneos, como dizer, no lugar de 'ela canta como um rouxinol', dizer 'ela é um rouxinol'.

A ação é o arremate do trabalho retórico e na ação tudo se inclui; tudo o que é preciso pôr a serviço das diversas paixões, tudo o que é necessário para se exprimir. Expor a argumentação faz parte da ação e ela representa todo o domínio entre a demonstração científica, ou lógica, e a ignorância.

Como a retórica compõe-se de uma parte argumentativa e outra oratória que convivem de acordo com a necessidade do orador em se submeter ao acordo prévio feito com o auditório, em algumas ocasiões, o ἦθος e o πάθος suplantam o λόγος fazendo com que a argumentação lógica fique mais distante deste auditório restando a ele uma apreciação emocional.

Mesmo quando a argumentação pela razão predomina ela é diferente de uma 'demonstração' e esta diferença se dá por cinco pontos: primeiramente dirige-se a um auditório que é diferente de outros auditórios por sua competência, crença e emoções. Depois se expressa em linguagem natural, pois é em linguagem natural que se considera claro aquilo que é apenas familiar. Uma argumentação oral deve combater a desatenção e o esquecimento, portanto ela é menos lógica e mais oratória que a escrita. Em terceiro lugar, suas premissas são verossímeis. O verossímil não decorre do próprio objeto, é tudo aquilo em que a confiança é presumida. Mesmo a argumentação se apoiando no verossímil, pode comportar elementos demonstrativos, no sentido de necessários e, portanto, indubitáveis. O fato de invocar-se premissas verossímeis equivale a apelar para a confiança do auditório e comporta um aspecto oratório, respeitando uma ordem psicológica de andamento. Em quarto lugar, sua progressão depende do orador e, finalmente, suas conclusões são sempre contestáveis, pois uma conclusão não é obrigatória uma vez que ela não é só um enunciado sobre o mundo; ela expressa o acordo

entre os interlocutores e deve ser mais rica que as premissas, deve ser reivindicada pelo orador como algo a se impor para encerrar o debate, porém o auditório não é obrigado a aceitar tal situação. Uma conclusão não deve ser sofisticada e é pela forma que um raciocínio é sofisticado e não pelo conteúdo. Os textos platônicos, por exemplo, são mais retóricos que os de Aristóteles pelo conteúdo oratório. Um exemplo torna-se sofisticado quando dele se extrai uma conclusão que ultrapassa o que ele mostra e um entimema torna-se sofisticado quando infringe as regras do silogismo, quando conclui além daquilo que a lógica lhe permite e é falso quando toma por verdadeira uma premissa que é desmentida pelos fatos. Só se pode refutar uma retórica por meio de outra retórica.

Aristóteles tende a separar o que é primeiro em si, a essência, do que é primeiro para nós, a sensação. Nestas condições, não se percebe como será possível unir, exceto pelo desejo, o mais cognoscível para nós ao mais cognoscível em si, parecendo impossível sustentar esta separação efetuada por Aristóteles, a menos que se distinga o ser em ato do ser em potência, de maneira que a essência contenha implicitamente os atributos que se conhecem primeiro: a essência está em potência em suas qualidades que são a atualização dela em uma sequência onde o que é primeiro em ato é último em potência.

A separação entre o que é primeiro em si e o que é primeiro para nós não dura muito, porquanto, os predicados, primeiros para nós, irão finalmente se concentrar no sujeito⁸⁷ e enunciar o que o sujeito é. A proposição é o lugar de fusão dessa separação entre o em-si e o para-o-homem. Como o ato e a potência são a diferença de uma identidade (a identidade do sujeito), a proposição definirá o ser do sujeito pelo predicado, que apesar de tudo é bem distinto dele. O πάθος é a voz da qualidade que se vai atribuir ao sujeito, mas que ele não possui por natureza.

Primeiramente, o πάθος é o sinal de primeira diferença que se pretende anular, mas também a marca que faz o sujeito não ser predicado. Não se pode transformar o sujeito em propriedade, nem inversamente, fazer do predicado uma

87. Sujeito no sentido do ser ao qual é atribuído o predicado e que é, por assim dizer seu suporte. Um sujeito é sempre um ser e um ser sempre pode ser sujeito, mas não predicado.

essência. A identidade do sujeito lógico se apóia no πάθος que, com isto, remete à origem da ordem proposicional, cujo caráter contraditório revela, pela identidade assim consagrada, descaracterizando-a e anulando-a na diferença proposicional. O πάθος introduz-se na proposição caso esteja na natureza do sujeito ser aquilo mesmo que nós percebemos pelo predicado.

A natureza parece ser, se nos é permitido uma nomenclatura moderna, um devir auto-finalizado, um princípio de atualização em virtude da essência do sujeito. O natural move-se por si, no sentido imanente exigido por sua essência. O πάθος consagra a assimetria do sujeito e do predicado, é o momento contingente que busca reencontrar a natureza das coisas, sua finalidade própria determinada pela essência. Ele representa a supressão da alternativa concebida como uma etapa momentânea que se supõe não ter surgido, mas sem a qual o resultado da resolução não teria sentido. Daí a ambigüidade das paixões: não há sujeito sem essa contingência que o afeta e define. Mas como nem todas as propriedades de um sujeito se fundam nele, podemos considerar uma passagem do πάθος como propriedade contingente, para a paixão como ela é entendida por nós.

Para os gregos, o artificial e o convencional, aquilo que não tem seu fim naturalmente em si, opunha-se ao natural. A ação e a deliberação se apoiarão na escolha dos meios e dos fins, em seu ajustamento. A paixão exige uma ação e ela, a própria paixão, é o obstáculo que a ação enfrenta, mas um ser naturalmente levado a realizar sua finalidade essencial não pode deixar de atualizá-la: nesta atualização o πάθος torna-se paixão como expressão da natureza humana, da liberdade ultrapassando a identidade do sujeito e não se limitando somente pelo em-si. A paixão escapa ao λόγος, centrado no caráter apodítico proveniente da identidade redutora do sujeito; aí está o caráter ameaçador da paixão em vista de um λόγος definido apoditicamente.

Podemos imaginar a paixão como a expressão da contingência porque, se a princípio o πάθος é uma categoria do ser, ele logo se servirá disto para caracterizar a relação sensível com uma temporalidade inversa à ordem lógica. O jogo dos contrários está inscrito no campo passional, o que faz dele uma preocupação privilegiada para a retórica, que se ocupa das oposições. Mas se há

paixão há ação e, ao mesmo tempo um agente, uma causa eficiente que para realiza-la não pode ter sido natural. Há paixão porque há ação e esta reciprocidade inscreve-se como interação de diferenças no interior de uma mesma identidade, de uma mesma comunidade. A paixão, por ser contingente, exprime a diferença no sujeito, sua individualidade.

Nem meios nem fins, as paixões são as respostas às representações que os outros concebem de nós, são representações em segundo grau. Na *"Retórica"*, as paixões refletem também as representações que fazemos dos outros, considerando o que eles são para nós realmente ou na nossa imaginação, constituindo um apanhado de elementos a serem usados pelo orador para convencer um auditório. As paixões ganham uma função intelectual ao operarem como imagens mentais e "além disso, dá-se o nome de paixões a tudo o que acompanhado de dor e prazer, provoca tal mudança no espírito que, nesse estado, observa-se uma notável diferença nos julgamentos proferidos." ⁸⁸

Observando bem pode-se discernir alguns traços que permitam atribuir uma estrutura para as quatorze paixões expostas por Aristóteles na *Retórica*. Em primeiro lugar elas são representações em segundo grau. Em segundo lugar, objetivam definir a identidade do sujeito relativamente ao outro. Depois, a referência do outro varia se ele é visto como superior, inferior ou igual em seus atos, como na *Poética*, em que a inferioridade determina a diferença entre os gêneros: a tragédia é melhor do que a comédia por representar atos e pessoas de melhor qualidade, mais virtuosos. Em quarto lugar, há a imagem que outra pessoa forma de si mesma em relação a nós; ela pode se sentir superior e forte sem de fato sê-lo.

As paixões são, por um lado, modos de ser que remetem a um ἦθος e determinam um caráter e, por outro, respostas a modos de ser como um ajustamento ao outro. Há uma lógica da inferioridade baseada no temor ou na vergonha, assim como há a confiança e a impudência que consagram a posição de superioridade. Há também uma lógica passional que exprime a vontade de

88. Aristóteles, *Retórica*, II, 1, 8.

afastar-se dos que se julgam superiores o os que sabem que não são, trazendo o ódio e a cólera. Mas a vontade de aproximar-se, como o amor e a amizade permeiam as relações de superioridade e inferioridade, porém, se o amor cria a proximidade a compaixão também o faz. O amor e o favor visam instaurar uma identidade. A inveja, embora una os iguais, tem pouca possibilidade de suscitar a comunhão: os iguais já estão próximos e a inveja assinala de preferência a diferença. Na vergonha assimilamos a diferença e na impudência anulamos o olhar do outro, que pouco importa, enquanto na vergonha importa muito.

2.3 OS PONTOS DE LIGAÇÃO

2.3.1 A PLURALIDADE DO λόγος

O λόγος como é tratado por Platão e Aristóteles acomoda-se realmente à contingência? O estatuto da parte irascível da alma acha-se, para Platão, ligado ao saber. O exercício da razão exige uma ascese, um deslocamento dos desejos em proveito unicamente das exigências do λόγος. Pensar um fim racional requer uma vontade real de atualização, um domínio sobre as paixões mais fáceis de satisfazer, pois seu objeto é mais palpável e mais acessível.

Separemos as duas ordens: a da discussão problemática, que Aristóteles chama de dialética, e aquela que parte do mais conhecido em si, a ordem da demonstração lógica com seus silogismos apoditicamente verdadeiros. O λόγος vai assim recuperar o hipotético, a contingência, que tinham sido relegados a δόξα em Platão porque somente o ser é e não pode deixar de ser, podendo o retórico argumentar no âmbito do λόγος e das paixões ao mesmo tempo.

Para Aristóteles o Ente é uno como sujeito e múltiplo como predicado. A multiplicidade predicativa se deixa reconduzir a vários grandes grupos que ele desenvolve no tratado das *Categorias*: a teoria da proposição nasce, assim,

codificada em sua forma principal, com o sujeito, o predicado e a ligação que une a diferença ao interior de uma identidade não contraditória.

O que podemos chamar de 'proposicionalismo'⁸⁹ surge sob a influência do Princípio de Não-Contradição: uma alternativa, $P/\sim P$, não é a expressão de um problema, mas a afirmação de uma e sempre única proposição. P e $\sim P$ podem ser predicados aplicados sucessivamente a um sujeito qualquer S , porém em cada caso ter-se-á uma proposição porque um dos predicados será inaplicável.

O λόγος mantém a apoditicidade como norma porque a multiplicidade dos atributos do sujeito se anula na unidade necessária deste último. A necessidade do Ente exprime-se no sujeito proposicional cuja textura apodítica, de identidade sem divisão, sem alternativa, faz dele o lugar privilegiado da ontologia como reflexão do λόγος sobre si mesmo.

Aristóteles conseguiu assim, conservar o caráter apodítico do λόγος, fazendo da contingência a expressão do possível proposicional, que a unidade do sujeito reduz sempre mediante uma proposição que diz o que ele é. Aristóteles afirma, assim, a contingência como modalidade do ser, definindo ao mesmo tempo as regiões discursivas da dialética, da retórica e da poética.

Mas como encontrar o verossímil? Pela regra do jogo, como já foi dito, deixando a decisão para alguém de fora, como um juiz?

A lógica parece oferecer uma solução quando reconhece o termo τὸ εἰκός, o verossímil, como um título ao qual pode aspirar o uso público da palavra. O tipo de prova que convém à eloquência não é o necessário, mas o verossímil, pois as coisas humanas não são suscetíveis de qualquer sorte de necessidade, de determinação intelectual, que a 'filosofia primeira' exige. Antes, porém, de dizer que a opinião é inferior a ciência, a filosofia pode propor uma teoria do verossímil que forneça as armas para a retórica lutar contra seus próprios abusos, afastando-a da sofística e da erística. O que Aristóteles fez foi elaborar um vínculo entre o conceito retórico de persuasão e o conceito epistemológico de verossímil, e construiu sobre essa relação uma retórica que podemos chamar de filosófica. De qualquer modo, a técnica do bem falar continuava a ser uma disciplina parcial, não

89. possibilidade de manipular os termos proposicionalmente.

só limitada pela filosofia mas também pelos outros domínios do discurso, deixando fora de si a poética, e para aumentar esse limite, Aristóteles abrange os dois domínios através da metáfora.

Podemos concordar com Ricoeur, então, quando ele afirma:

"À dualidade da retórica e da poética reflete uma dualidade no uso do discurso tanto quanto em situações de discursos. A retórica, foi antes de tudo uma técnica da eloquência; seu alcance é o mesmo da eloquência, a saber, gerar a persuasão. Ora esta função, por mais vasta que seja essa extensão, não cobre todos os usos do discurso. A poética, como arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto a situação no discurso, da retórica, parte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é eloquência. Ela não visa a persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim dois universos de discurso distintos. Ora, a metáfora tem um bem para domínio. Ela pode enquanto estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas, quanto à função, ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência da tragédia; há portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções: uma função retórica e uma poética." ⁹⁰

A busca pelos vários sentidos que o termo 'lógos' pode assumir é justificada pela afirmação de Aristóteles em "*Poética*" 1461 a 31 ss, que transcrevemos a seguir:

"deve-se, quando um certo nome parece significar uma certa contradição, investigar de quantas maneiras ele significa isto no dito."

Esta afirmativa, que admite a multiplicidade de significados para um mesmo termo, sendo necessário até que se remeta o leitor à consulta do contexto em que o termo se insere, justifica a impressão manifestada por Belo de que o 'lógos', na "*Poética*", é polissêmico. O primeiro grupo de ocorrência do 'lógos' é aquele em que há referência a outros discursos como totalidades, por exemplo, os discursos

90. Ricoeur, P. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. Edições Loyola, 2000.pág.

socráticos em 1447 b 11⁹¹, os discursos que se ocupam da retórica em 1461 b 16⁹² e os discursos de uso corrente (a fala comum) em 1459 a 13⁹³. Um segundo grupo se referia à tragédia enquanto forma poética dramática e diz os discursos dos personagens em cena. Há, em 1448 b 17⁹⁴ uma passagem em que se afirma que o 'lógos', no contexto dos atores, se sobrepôs ao coro em Ésquilo⁹⁵. Um terceiro grupo, ainda, é aquele em que é possível considerar as ocasiões em que o 'lógos' diz a 'prosa' em oposição à 'métrica' em 1447 a 29; 1448a 11 ; 1450 b 15 e 1451 b 1,3⁹⁶. Mesmo em se referindo aos discurso em geral, o que poderia fazer deste e do primeiro um só grupo, existem nelas a conotação clara de 'prosa'. Em comum estes três grupos tem a possibilidade de tradução de 'lógos' por 'discurso' o que mantém sua relação com a 'léxis'. O quarto grupo se refere aos trechos 1455 a 34, b 17 e 1460 a 27⁹⁷. Nos dois primeiros o 'lógos' aparece como resumo do 'mito', como 'assunto'. É importante salientar que os trechos utilizam, neste mesmo sentido, o termo καθολου, considerando que a escrita do poeta é feita a partir desse 'assunto' por onde os episódios se desenvolvem. A quinta acepção de 'lógos' diz respeito ao 'lógos' filosófico (1457 a 23ss) da definição de homem em distinção do 'lógos' que permeia uma obra de filosofia ou de ciência. É mais adequado, neste contexto, a adoção do termo 'razão' para traduzir 'lógos' principalmente em vista do aparecimento de termos com o mesmo radical como συλλογίζεσθαι, ἄνλογον e ἀνάλογον ('raciocinar', 'irracional' e 'repetição da razão' respectivamente).

91. O trecho referido está transcrito no Apêndice B.

92. Idem.

93. Idem.

94. Idem.

95. Outros cinco trechos da *"Poética"* tratam deste mesmo modo de ver o termo 'lógos': 1461a, 5-7; 1450b, 9-10; 1456a, 37; 1450b, 6 e 1450b, 12. Todos aparecem transcritos no Apêndice B.

96. As transcrições se encontram no Apêndice B.

97. Idem.

A consequência destas várias acepções de 'lógos' no contexto da *"Poética"* é o trabalho que o termo realiza na construção teórica de uma composição poética e que se estende para o trabalho de construção teórica de um texto retórico. Nos três primeiros grupos a 'léxis' surge do caráter particular de um texto; surge do que o diferencia dos outros textos. Em 1449 a 16, o 'lógos' é o discurso dos atores e o que constitui uma parte da 'léxis' que sobrepõe-se ao coro, dando a impressão de que o que é cantado não tem tanta importância quanto o que é dito, embora estejam, ambos, metrificados. Isto é possível pela "atração" que a 'mímesis', através do 'mito', parece exercer sobre o 'lógos' justificada pela dramaticidade da tragédia. O 'lógos' dos atores, que se sobrepõe ao coro, o faz por imposição do 'mito' que estes atores fazem e dizem sobre a cena trágica, como se ambos, 'lógos' e 'mito' fossem o mesmo. Quando da passagem de 1447 a 22 à 1447 b 25, no contexto da exposição sobre os 'meios' de composição, o 'lógos' cede a importância adquirida no trecho anterior para o 'metro' e a 'harmonia' cede um pouco em benefício do 'canto' por ter-se em vista compor um "poema" de discurso agradável que poderá, doravante, ser composto só em métrica ou também pelo canto. O que permite este recuo do 'lógos' e da 'harmonia' em favor do 'metro' e do 'canto' é o fato de o termo 'lógos' significar tanto o 'meio' de composição (por sua raiz em $\lambda\gamma$) e o 'objeto' de que trata tal composição: o 'lógos' como resumo ou assunto do 'mito' toma um valor geral de $\kappa\alpha\theta\omicron\lambda\omicron\upsilon$. Esta posição de totalidade que o 'lógos' consegue por sua relação com o 'mito' é bem próxima daquela que ele assume como o 'lógos' de uma definição filosófica, aquele geral que diz da coisa sua própria essência.

Pelo que foi exposto até aqui, podemos arriscar uma primeira resposta para a questão proposta como objetivo geral deste ensaio que é o de saber a diferença entre uma composição retórica e uma composição poética não só em sua forma, como em seu conteúdo. Quanto à forma, podemos dizer que a transposição de um tipo de composição para outro se dá nesta passagem de 1447 a 22 à 1447 b 25 o que, de qualquer forma, lança um desafio: o discurso retórico é um tipo de composição de surgimento posterior ao discurso poético? Quanto ao conteúdo, podemos supor que, desde que se encontre para o discurso retórico um 'lógos'

que seja “atraído” por algo que lhe dê a força de uma totalidade, ele será tão filosófico quanto possível. Apesar da estranheza que isto possa causar ousamos sugerir que esta “atração”, no caso de uma composição retórica, seja exercida pela ‘léxis’ entendida apenas como parte da métrica, como um ‘lógos’-resumo que é um ‘mito’ sem episódios. Pensamos que isto seja possível pelo duplo sentido que tanto o termo ‘lógos’ quanto o termo ‘léxis’ tomam na “*Poética*”: enquanto é definida segundo a métrica (a ‘léxis’ não se relaciona com a dupla ‘lógos’/‘mito’, mas não é sem ritmo; enquanto definida como interpretação de nomes, ela é importante para a ‘mímesis’ em sua referência à ‘práxis’ de composição do poema. De qualquer maneira, isto se reflete nos sentidos que o termo ‘lógos’ assume: é entre os dois valores de ‘lógos’, como parte da ‘léxis’ e como ‘mito’ suscetível de resumo, que se dão as principais ocorrências do termo na “*Poética*”.

Mais um ponto precisa ser tocado: aquele que diz conter, a tragédia, um potencial de modificação interna de autor e atores e um potencial de modificação da assistência que justificaria todo o comentário que diz ser a catarse a ‘alma’ da tragédia.

Temos um exemplo desta maneira de interpretar a tragédia em Brandão⁹⁸, que pode até ser aparentada daquela interpretação “fenomenológica” buscada por Eudoro e que já vimos no primeiro capítulo. Para Brandão o ‘metro’ é o fator de composição mais importante para a tragédia por ser o representativo do ponto de confluência de ideais religiosos que estariam em seu berço. Estes ideais seriam três: 1. γνώσις - conhecimento contemplativo; 2. κάθαρσις - purificação da vontade para receber o divino; 3. ἀθανάσια - libertação da vida “geradora” para uma vida de imortalidade. O ‘metro’ age para a combinação destes fatores da maneira como nos explica Brandão, sendo não só a medida dos versos e da composição, mas também a medida do homem que compõe, encena e assiste:

“ Ora, os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam semi-desfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si, isto é, transformavam-se internamente pelo processo de ἔκστασις. Este sair de si significava um mergulho em Dioniso e este no

98. Brandão, Junito. *Teatro Grego: Origem e Evolução*. Ars Poética, 1992.

seu adorador pelo processo do ἐνθουσιασμος. O homem simplesmente mortal (ἄνθρωπος) em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade se tornava ἀνὴρ: um varão que ultrapassou o μέτρον, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o μέτρον o ἀνὴρ é um ὑποκριτής, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, o ator. Esta passagem do μέτρον é uma ὑβρις feita a si mesma e aos deuses imortais, o que provoca a νέμεσις divina.⁹⁹

Esta maneira de interpretar o 'metro' se justifica, na leitura da *"Poética"*, pelo significado da relação entre os termos φύσις e τέχνη. No capítulo 4, o nascimento da tragédia é dado pela metáfora do seu crescimento até atingir a sua própria 'natureza'. Só a partir da tragédia acabada, uma tal gênese pode ser apreciada e sua essência definida. Esta metáfora diz o que, da própria tragédia e da sua potencialidade se desenvolveu, em uma comparação com o crescimento dos seres vivos. Mas a citação a Ésquilo e Sófocles também pode significar que este desenvolvimento depende do poeta em si mesmo, do que depende a φύσις do poeta? Uma boa 'natureza' do poeta parece, a princípio, ser determinada por uma oposição desta 'natureza' à técnica do artista. Olhando mais de perto veremos que opor-se à técnica é admitir a 'arte' como manifestação do que é inato ao poeta, do que o distingue dos outros poetas, não supondo uma aquisição exterior. A abrangência do termo τέχνη fica patente quando vemos em 1454 a 10ss Aristóteles dizer que a arte('technê') dos poetas opõe-se ao encontrar por acaso dando a entender que se um poeta tem uma 'technê' apurada tem também uma boa 'natureza'. Mas esta confusão inicial causada pela fina linha que liga arte e técnica pode se clarificar um pouco ao admitir-se que, sendo a 'natureza' do poeta pertencente a um status superior ao ocupado pela técnica dele, é de responsabilidade da 'natureza' do poeta encontrar, "não por acaso", a medida que faz de uma composição poética uma "boa composição".

O fazer poético é então dependente mais da φύσις que da τέχνη do poeta. Há algo na poesia que escapa à 'technê' no que esta contém de 'lógos' apreendido: o termo εὐφυΐα quereria dizer um qualquer "mais do que racional" que justificaria o gênio dos grandes poetas e das grandes poesias. Para conseguir um

99. Op. cit. pp.26.

‘metro’ que ultrapasse o μέτρον, mais que uma boa ‘technê’, é necessário ao poeta uma boa ‘natureza’, afinal, para ultrapassar a ‘sua medida’ e a dos outros, o poeta deve provocar um movimento forte o suficiente para convergir os três ideais que fazem nascer a tragédia. Fortalecendo esta interpretação estão as ocorrências de outros dois termos: δύναμις e ἔργον. O que possibilita este movimento de convergência é a diferença entre uma ‘potencialidade’ e o seu ‘esforço’ efetuado em ato articulado por uma ‘natureza’ humana no que ela tem de indeterminado segundo a escolha do poeta, que é de quem depende a melhor ou pior realização da δύναμις da arte poética enquanto τέχνη.

Na composição retórica, isto se reflete na maneira com que o orador prepara sua apresentação, usando as paixões para emocionar, persuadir os ouvintes.

2.3.2 A METÁFORA E A λέξις

Podemos distinguir duas hipóteses de interpretação para a presença da metáfora na “*Poética*”, uma lógica e outra semântica, e como estas hipóteses se estendem à participação da metáfora na “*Retórica*”. Por hipótese semântica entenderemos o estudo da metáfora como uma transferência de significado de nomes, seguindo o que determina sua definição e por hipótese lógica entenderemos o estudo da metáfora por sua forma, ou seja, a condição de possibilidade das trocas enunciadas por Aristóteles.

Aristóteles define a oratória, além de técnica de persuasão, como uma arte de inventar ou de encontrar provas. Por outro lado, a poesia aparentemente nada quer provar, seu projeto é mimético, representativo; entendamos por isso, que seu alcance ao compor uma representação essencial das ações humanas, é dizer a verdade por meio da ficção, do mito trágico. A tríade poiésis-mímesis-catarse descreve o mundo da poesia, diferentemente da tríade retórica-prova-persuasão que descreve o mundo da oratória. Será necessário portanto, repor a estrutura da metáfora sucessivamente no fundo das artes miméticas e no das artes da prova

persuasiva. Essa dualidade de função da metáfora é que propiciará a aproximação entre as teses desenvolvidas na *“Retórica”* e na *“Poética”*.

Por esta dupla inserção da metáfora, na *“Poética”* e na *“Retórica”*, podemos ver que a *“Retórica”*, quer tenha sido composta ou somente modificada após a redação da *“Poética”*¹⁰⁰ adota pura e simplesmente a definição de metáfora existente na *“Poética”*¹⁰¹, e já mencionada pondo a metáfora, como aparece na *“Retórica”*, sob a mesma ligação com a λέξις com que é estabelecida na *“Poética”*. A diferença entre os dois tratados está na função poética da λέξις, por um lado e na função oratória da λέξις, por outro. Como na *“Poética”* a metáfora se liga a λέξις? Deixando de pertencer aos modos de elocução e passando a pertencer as partes da elocução que são, como se verá mais adiante, o resultado dessa mudança de nível: é que o termo comum à enumeração das partes da elocução e a definição da metáfora é o nome (ὄνομα).¹⁰²

É por esta definição de nome que a metáfora pode ser declarada uma ‘transferência da significação de nomes’ e iniciar seu percurso semântico.

Voltando à definição de metáfora percebemos que, sendo algo que acontece ao nome, ela se vincula à palavra e não ao discurso e isto a limita. Mas quando ela é descrita, na própria definição, em termos de movimento (é uma ‘transferência’), como ἐπίφορος, como um deslocamento em direção a ..., vem uma informação: longe de designar uma figura entre outras, ao lado, por exemplo, da sinédoque e da metonímia, como acontece na composição retórica, a metáfora, em Aristóteles, aplicar-se-á a toda transposição de termos, servindo assim, para preencher possíveis lacunas da linguagem comum.

100. Em MacCall, M. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Harvard University Press, 1969 há discussões sobre as hipóteses de datação das duas obras aristotélicas.

101. Existem passagens da *“Retórica”* que fazem referência explícita à *“Poética”* e são elas: III,2,1; III,2,5; III,2,7; III,10,7. Estes trechos podem ser consultados no Apêndice B.

102. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1457 a 10-14.

Podemos dizer ainda que um outro modo da metáfora é ser a transposição de um nome "Que... designa outra coisa"¹⁰³, "Que pertence a outra coisa" ¹⁰⁴, o que a aproxima do emprego de termos inventados e dá, à sua ἐπιφορά, também, um caráter de desvio da palavra do uso comum para um uso 'mais nobre', diferente do seu uso cotidiano. Este caráter de desvio implica a idéia de empréstimo de sentido entre os nomes, suavizando um pouco o movimento de transposição total de significados e dando a possibilidade de delimitar um domínio de partida e um domínio de chegada neste movimento metafórico. Isto pode querer dizer que, para que haja apenas um desvio de significado pelo empréstimo, o uso comum do nome deve ser próprio, originário.

Que um nome pertença como próprio, isto é, essencialmente, a uma idéia não implica que por esta idéia devamos tomar um nome de uso comum. Além disto, que o termo metafórico seja emprestado a um domínio não comum de significado do nome, não implica necessariamente que ele possa ser substituído por uma palavra comum que se pudesse encontrar no mesmo lugar.

Mas, se isto acontecer, será possível afirmar que o empréstimo de uma palavra metafórica presente é sempre acompanhado pela substituição de uma palavra não metafórica ausente. Se é assim, os desvios sempre seriam uma substituição e a metáfora seria uma variação livre à disposição do poeta; vale lembrar que a substituição funciona nos dois sentidos: da palavra comum à palavra rara e, desta, de volta à palavra corrente.

A idéia aristotélica de ἐπιφορά tende a aproximar três idéias distintas: a idéia de desvio de um termo em relação a um termo ordinário; a idéia de empréstimo de significado a um domínio de origem e a de substituição em relação a uma palavra comum ausente mas disponível; um outro ponto a ser considerado é que, ao mesmo tempo a idéia de ἐπιφορά preserva a unidade de sentido da metáfora. Retomando ainda, mais uma vez, a definição de metáfora, ela nos diz sobre transferências de gênero para espécie, de espécie para gênero, de espécie para espécie e por analogia, o que caracteriza transposições entre pólos lógicos e

103. Id., *ibid.*, 1457 b 7.

104. Id., *ibid.*, 1457 b 31.

daí que a metáfora surge uma ordem já constituída por gêneros e por espécies, e por um jogo já regrado de relações: subordinação, coordenação, proporcionalidade ou igualdade de relações, ao mesmo tempo em que a metáfora consiste em uma violação dessa ordem e desse jogo: dar a um gênero o nome da espécie, ao quarto termo da relação proporcional o nome do segundo, e reciprocamente, é simultaneamente reconhecer e transgredir a estrutura lógica da linguagem.

Parece haver um interesse maior por parte do filósofo, pelo contexto em que se insere a questão da metáfora, na semântica vinculada à transferência dos nomes do que no fator lógico que a operação encerra. É possível, então, propor três hipóteses interpretativas para a metáfora no contexto da *"Poética"*: em primeiro lugar, ela considera em toda metáfora não somente o nome único, cujo sentido é deslocado, mas o par de termos, o par de relações, entre os quais a transposição opera: do gênero à espécie, das espécies ao gênero, da espécie para a espécie, colocar no lugar segundo termo, o quarto termo de uma relação de proporcionalidade e reciprocamente. Se sempre existe algum equívoco na metáfora, se toma-se uma coisa por outra por um tipo de erro calculado, o fenômeno é essencialmente discursivo(considerando a metáfora como uma comparação e que o caráter essencial da comparação é seu poder discursivo), o que nos leva a pensar neste fenômeno diante do desvio lógico que produz a metáfora e o sentido produzido por ela; em segundo lugar existe nesta transferência a sugestão de uma transgressão categorial, compreendida exatamente neste desvio em relação a uma ordem lógica já constituída, como desordem na classificação. Esta transgressão somente interessa porque produz sentido e entendemos que a metáfora desfaz uma ordem somente para inventar outra: a metáfora é portadora de uma informação na medida em que re-escreve a realidade e o erro categorial será então o meio termo entre descrição e re-descrição. Como terceira hipótese, quase como uma consequência da anterior, se a metáfora deriva de uma heurística do pensamento, pode-se supor que o procedimento que desordena e desloca certa ordem lógica é o mesmo do qual procede toda a classificação.

Será a proximidade da comparação com a metáfora proporcional que garante a inclusão da comparação no campo da metáfora: a metáfora proporcional procede da denominação do quarto termo pelo segundo, porque eles são de comparação complexa, que opera não entre as próprias coisas, mas entre suas relações duas a duas; nesse sentido, a metáfora por proporção não é simples. A análise gramatical da comparação verifica sua dependência em relação à metáfora em geral, e apenas diferem uma da outra pela presença ou ausência de um termo de comparação. A comparação diz *isto é como* aquilo e a metáfora diz *isto é* aquilo, portanto, não é somente a metáfora proporcional mas toda a metáfora é que é uma comparação implícita, na medida em que esta é uma metáfora desenvolvida.

Em conclusão, a aproximação com a comparação permite retomar a questão da ἐπιφορά da seguinte maneira: em primeiro lugar, a transferência, como uma comparação, se faz entre dois termos, é um fato de discurso antes de ser um fato de denominação e da ἐπιφορά também é possível afirmar que ela se enuncia a partir de dois termos. Em segundo lugar, a transferência repousa sobre uma semelhança percebida que a analogia torna explícita por meio do termo de comparação que a caracteriza. Que a metáfora consista sempre em uma percepção das semelhanças é confirmado pela aproximação com a comparação que atribui a linguagem à relação que, na metáfora, é operante sem ser enunciado. A comparação exibe um momento de semelhança, mas não é temático na metáfora. O poeta é, pois, aquele que persegue a semelhança.

Depois das parecenças, as desigualdades. O que dizer da inserção da λέξις nestes dois textos aristotélicos, em sua relação com a metáfora? Se pensarmos a retórica como uma ordem do persuasivo e imbuída de uma técnica específica, ela pode afastar-se um pouco da filosofia mas permanece unida à lógica, graças a correlação entre o conceito de persuasão e de verossimilhança. A união desta técnica com a teoria da prova é assegurada pela conexão entre retórica e dialética sendo a retórica como que uma réplica da dialética¹⁰⁵. Como a dialética designa a teoria geral da argumentação na ordem do verossímil, a retórica é, desta maneira

105. Aristóteles, *Retórica*, op. cit., I, 1, 1 (aprox.1354 a 1.)

posta em termos lógicos sob um argumento demonstrativo denominado silogismo, que corresponde a um argumento verossímil da dialética designado entimema.

A retórica, é assim, uma técnica da prova e como os entimemas são o corpo da prova, toda a retórica deve ser centrada no poder persuasivo que se vincula a este modo de prova. Isto não quer dizer que a retórica não se distinga de nenhum modo da dialética, ela difere, em primeiro lugar, por aplicar-se a situações concretas principalmente as que se referem às opiniões aceitas pela maioria.¹⁰⁶

Além disso, a retórica não pode ser esgotada em uma disciplina puramente argumentativa, pois está voltada para o ouvinte e não pode, portanto, deixar de considerar o caráter do falante e a disposição da audiência. Ao se ligar às idéias admitidas, a retórica envolve-se numa sequência de espécie de “lugares” de argumentação que constituem, para o orador, um conjunto de receitas que o põe ao abrigo das surpresas do combate da palavra. A retórica permanece na dimensão intersubjetiva do uso público do discurso, mesmo que ela não deva suplantiar a prioridade do argumento verossímil, pois um argumento propriamente retórico dá conta, ao mesmo tempo, do grau de verossimilhança relativo a matéria discutida e do valor persuasivo relativo à qualidade do falante e do ouvinte.

Podemos tentar esboçar uma teoria propriamente retórica da λέξις dizendo, antes de mais nada, que a função retórica e a função poética da metáfora não parecem coincidir: uma coisa é a λέξις da prosa e outra é a da poesia,¹⁰⁷ sendo a teoria da λέξις poética, segundo afirma Aristóteles, mais avançada que a do discurso público.¹⁰⁸

A composição oratória possui três partes: argumentação, elocução e composição. A *Retórica* não se identifica totalmente com a teoria da elocução, o

105. O termo endóxa, que aparece na “*Retórica*” I,1, 14 (aprox. 1355 b 17) é definido nos “*Tópicos*”, op. cit., 104 a 8 e, como já foi visto, ‘endóxa’ são idéias admitidas no jogo a dois que constitui a discussão dialética. Este caráter das premissas faz a diferença entre o silogismo demonstrativo, de premissas intrinsecamente verdadeiras e o silogismo dialético, de premissas realmente aprovadas, o que as opõe, por outro lado, às premissas aparentemente endoxais que tornam o raciocínio erístico.

106. Aristóteles, *Retórica*, III,1, 6 (aprox. 1404 a 28).

107. Idem.

que pode, aparentemente, enfraquecer a ligação entre a λέξις e o restante do tratado que se mostra centrado na argumentação. Porém, considerando-se o que Aristóteles diz na *Retórica* III, 1, 2 (aprox. 1403 b 15-18):

“ não basta estar de posse dos argumentos a serem produzidos, é necessário ainda apresentá-los como se deve, e isto contribui muito para que o discurso pareça ter este ou aquele caráter.”

pode-se notar que esta necessidade em apresentar o argumento de maneira ‘como se deve’, faz com que a λέξις se insira com relativa relevância, principalmente se pensarmos em um discurso que tem o ouvinte em primeiro plano. Porém, a ligação mais forte continua sendo com a *Poética* por ser nela que a λέξις é definida como uma das partes de composição do poema trágico. Mas se nosso assunto aqui é a metáfora, qual é a relação da λέξις com a metáfora?

Em primeiro lugar, devemos recordar que, um dos pontos de ligação sugeridos entre a *Retórica* e a *Poética* é a metáfora, porém isto foi pensado a princípio pela ocorrência da metáfora nos dois textos, apesar de termos visto já que a metáfora difere de função de uma para outra. Agora, o que pode ser visto posteriormente, é que a ligação entre a metáfora da *Retórica* e a metáfora da *Poética* é feita pela λέξις. Como?

Pelo lado da *Retórica*, a oratória como arte do ‘bem-dizer’, vincula o discurso público ao bom uso das palavras, que Aristóteles chamará de ‘virtudes da λέξις’ e que dirigem as estratégias de persuasão. Entre estas virtudes, serão as ‘boas palavras’, aquelas que possuem ‘vivacidade’ e ‘elegância’ de expressão que se ligarão mais intensamente à metáfora e por dois motivos: primeiramente o caráter de ‘fazer ver’ o abstrato, o concreto; depois, o fato deste caráter de ‘fazer ver’ pelas palavras se aproximar da função da λέξις que é a de ‘fazer aparecer’ o discurso. Com isto, a metáfora pode comportar uma face lógica de proporcionalidade e uma face sensível da figurabilidade¹⁰⁹, mas o mais importante é que a metáfora, com seu poder de mostrar o inanimado como animado, tem a

108. Id., *ibid.*, III, 10, 7. (aprox. 1411 b 21).

potência de visualizar as relações; porém mostrar as coisas inanimadas como animadas não é de modo algum ligá-las ao invisível, mas apresentá-las, elas mesmas, em ato.¹¹⁰ Desta maneira, o poder de visualizar se torna ligado a uma relação lógica de proporção e de comparação que é o ‘pôr sob os olhos’.

Pode-se mesmo perguntar se, em uma clara relação entre *Retórica* e *Poética*, a metáfora não seria um procedimento poético estendido à prosa, pois de qualquer maneira, a diferença entre o discurso poético e o discurso retórico não está no procedimento mas no fim de cada um e, este fim, continua sendo o que caracteriza a retórica: a persuasão. Do que persuade um discurso poético? Como texto propedêutico, a *Poética* procura persuadir o ποιητής a construir bons poemas, boas tragédias. Enquanto dramas já prontos, tentam convencer os ouvintes/assistentes/leitores da importância do medo e da compaixão enquanto πάθος humano em sua relação com a natureza.

Pelo lado da “*Poética*”, a inclusão da metáfora continua sendo pela λέξις, mas qual é a λέξις poética? A tragédia possui seis elementos de composição¹¹¹, entre eles a λέξις, definida como um conjunto de versos. As partes constituintes da tragédia se entrelaçam em favor da composição do μύθος; a λέξις, a ὄψις e a μέλοποια são os meios pelos quais os atores executam a μίμησις, sendo a διάνοια e o ἦθος os que conferem à ação a coerência de argumentação e tudo se combina no μύθος. A partir desta construção, entre mito e tragédia há, além da ligação entre meio e fim, uma ligação de essência. O μύθος é a οὐσία da tragédia. O traço fundamental do μύθος é seu caráter de ordem que se expande da ordenação do espetáculo ao encadeamento dos pensamentos e à disposição dos versos. A λέξις participa desta ordem para fazer com que o pensamento se manifeste usando o recurso da palavra e daí, nesta relação com a formação interna do μύθος a λέξις carrega para o interior da tragédia a metáfora, como uma de suas partes, que fará agora parte também da tragédia.

109. Id., ibid., III, 11, 7. (aprox. 1411 b 24-25); III, 11, 3. (aprox. 1412 a 3).

110. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1450a 7-9.

Pelo lado da “Retórica”, a verdadeira composição retórica deve ter uma técnica rigorosa de argumentação, sem silogismos, que são irrefutáveis, mas com entimemas, que são refutáveis: o ouvinte determina a persuasão do discurso.

Se são três os gêneros retóricos baseados em demonstrações que serão evidências, não parece ser, a evidência retórica, aquela irrefutável do silogismo, e sim a evidência refutável e convincente da dialética do entimema que deve ser usada. Esta é a diferença entre as premissas lógicas (silogismos) e as premissas retóricas (entimemas) e será por esta diferença que se pode falar em uma retórica que inclua as paixões, uma retórica não apodíctica e se pode criar narrativas dramáticas como as estudadas na “Poética”.

O estilo de composição retórico se utiliza da λέξις, como na composição dramática sendo três os elementos do estilo: a metáfora, o vigor e a antítese, sendo que os mais importantes são a metáfora e a antítese. A Metáfora será um elemento de união entre poesia e retórica, mantendo, a retórica, uma poeticidade particular por possuir a metáfora. Mas nem toda a metáfora atinge o objetivo da clarificação analógica, daí ser necessário criar as metáforas partindo dos elementos que estão em relação com o termo original, mas não de modo evidente. Isto também comprovará a ‘natureza’ e a ‘técnica’ como habilidades comuns ao poeta e ao retor.

O estudo das paixões, feito no Livro II da “Retórica”, como aspecto determinante da técnica retórica, dá uma nova dimensão à composição ao considerar do ἦθος no âmbito da retórica. O mesmo ἦθος da tragédia. Pode-se dizer, também, que a retórica não é uma disciplina puramente dialética e o orador não é apenas um dialético. A ampliação da retórica, como arte oratória, ocorre ao mesmo tempo em que, ao lado da forma extraída da matemática e da apodíctica, a silogística em sentido estrito, alcançava o seu direito e as conexões entre conceitos se tornavam princípios. Mas para a credibilidade do orador não é suficiente uma retórica demonstrativa, é necessária uma retórica emocional, o que introduz a necessidade do orador demonstrar benevolência, virtude e sabedoria; daí que, tanto quanto a composição dramática, a retórica é centrada no ἦθος e no παθός e a tragédia se utiliza de uma ‘retórica’ emocional. Isto porque os gregos

sempre sentiram a experiência das paixões como uma força que está em nós e nos possui e não que é possuída por nós, como indica a própria etimologia da palavra πάθος.

Quanto à μίμησις, é bom lembrar que, a tradução por 'imitação' não nos traz todas as informações necessárias para contextualizá-la na *Poética*. Um dos equívocos é considerar a μίμησις grega como uma cópia da natureza e não uma representação desta natureza. A μίμησις tem seu conceito restrito às ciências poéticas, portanto só há 'mimesis' onde há um fazer: não há imitação na natureza, há imitação da natureza e não há como imitar idéias porque fazer uma imitação é em si mesmo criar algo novo. É neste sentido que a *Poética* utiliza o conceito de μίμησις, mas não o define '*ipsis literis*'. A definição nesta obra se dá pela enumeração de suas espécies, entre elas a tragédia, e pela relação que Aristóteles faz destas espécies com os meios, os modos e objetos de imitação, fazendo com que a imitação seja um processo de construção das seis partes da tragédia. É neste processo de construção empreendido pela μίμησις que se inscreve a metáfora: se o μύθος é μίμησις e se a imitação das ações humanas é uma imitação que engrandece, o μύθος não é somente uma re-ordenação das ações humanas em uma forma mais coerente, mas uma restituição do humano, não apenas segundo o essencial, porém maior e mais nobre. Como a tensão própria à μίμησις é dupla, pois, se por um lado é uma figuração do humano e uma composição original, por outro, ela consiste em uma restituição e em um deslocamento para o alto; a metáfora aparece para compor este movimento, não como um desvio da linguagem comum, mas como parte da λέξις que, subordinada ao μύθος põe também a metáfora como parte do 'dizer', que se exercerá em toda a composição.

CAPÍTULO III

EXISTE UMA TEORIA ESTÉTICA EM ARISTÓTELES ?

*“Estas lições são dedicadas à estética,
cujo objeto é o amplo reino do belo; de modo mais preciso
seu âmbito é a arte, na verdade, a bela arte.
O nome estética decerto não é propriamente muito
adequado para este objeto,
pois ‘estética’ designa mais precisamente a ciência do sentido,
da sensação.”*

*Lições sobre a Estética
F. Hegel*

3.1 INTRODUÇÃO

É difícil, ao se envolver com o estudo da “*Poética*”, evitar o que poderíamos chamar de ‘influência estética’ exercida por Aristóteles através dela.

Primeiramente, entremos em acordo sobre o que chamaremos de Estética. Embora o termo ‘estética’ derive de αἴσθησις, para o qual, uma boa tradução é ‘sensação’, ele se tornou consagrada ao estudo do Belo com Baumgarten, em 1750. Em *Aesthetica*¹¹² ele faz a distinção entre o que é um objeto para a Arte e o que é um objeto para o conhecimento racional. Não queremos dizer com isto que foi apenas com Baumgarten que a tragédia se associa ao estudo da arte, porém parece razoável admitir este marco como início das especulações que atualmente chamamos de estéticas; é um marco em que podemos dizer que o Belo ganhou uma abordagem racional, saiu do âmbito do fazer artístico reservado aos especialistas em arte (pintores, compositores, escritores, poetas, críticos) e se

112. Baumgarten, *Estética: a lógica e a arte do poema*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Vozes, 1993.

aventurou pelo caminho da ciência. Podemos dizer que a Estética passou a ser vista como uma Ciência do Belo.

A aceitação da “*Poética*” como um estudo de arte é irrefutável, tanto que podemos admitir, que a demora deste texto de Aristóteles em reaparecer entre os tradutores e comentadores, se deve ao seu assunto estar relacionado com a composição poética. Mesmo a intensa atividade exegetica, sobre o *corpus aristotelicum*, iniciada por Alexandre de Afrodisias no século II d.C., não fez com que a “*Poética*” se tornasse mais conhecida. Os comentaristas dos séculos III, IV e V parecem desconhece-la¹¹³ e nem mesmo o projeto de Boécio, de traduzir para o latim e comentar toda a obra de Platão e Aristóteles, contempla este texto aristotélico. O primeiro dos grandes comentadores da “*Poética*” aparece em 1548 em Florença.

Francesco Robortello¹¹⁴ inicia um movimento que se expande por toda a Europa e estende pelos séculos XVI e XVII, com reflexos até a atualidade. Ela é a primeira edição latina, comentada e traduzida do grego, após a edição de Moerbeke. É também a primeira edição impressa. No entanto, a primeira tradução latina com espírito renascentista é a de Giorgio Valla¹¹⁵, que aparece em Veneza no ano de 1498 e, depois dela, uma enxurrada de traduções invade a Itália e, em seguida, toda a Europa.

Este caminho de ressurgimento da texto aristotélico nos leva, em 1579, à tradução latina de Antonio Riccoboni¹¹⁶. Sua importância estará na linguagem com que é escrita.

113. Yebra, op.cit., página 13 e 14.

114. Robortello, Francesco. *Francisci Robortelli Utinensis in librum aristotelis de arte Poética Explanationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris muttis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber, a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi*. Florentiae, 1548.

115. Valla, Giorgio. *Aristotelis ‘Ars Poetica’ Giorgio Valla Placentino Interprete. Hoc in volumine haec continentur: nicephori lógica ... aristotelis Ars Poética*. Venetiis, 1498.

116. Riccoboni, Antonio. *Aristotelis Ars rhetorica ab a Riccobono ... latine conversa ... Aristotelis Ars Poética ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re Cômica disputatione*. Venetiis, 1579.

“ A tradução de Riccoboni, mais que a facilidade de acesso para o leitor italiano, busca a fidelidade ao original grego, ao qual procura manter-se, na medida do possível, até na ordem das palavras. Eu diria que seu método é intermediário entre o de Moerbeke – cópia quase mecânica do original, do que resulta um latim bárbaro e áspero, com frequência dificilmente compreensível – e o de Maggi¹¹⁷ (mais próximo ao de Maggi) que aspira conseguir uma prosa latina florida e de gosto clássico, ainda que seja ao custo de pequenas infidelidades, que se não afetam o essencial do pensamento aristotélico, mudam de alguma maneira o estilo da *Poética*. “ ¹¹⁸

Esta linguagem, mais próxima do leitor italiano daquela época, pelo latim um pouco vulgarizado, impulsiona ainda mais o interesse pelo texto da “*Poética*” e, a atenção, que até então havia se concentrado na relação entre lógica e poética, passa agora, no convívio erudito do Classicismo¹¹⁹ não apenas na Itália, mas também na França¹²⁰ e na Alemanha¹²¹, a ter um apelo estético. Esta modificação se dá, primeiramente, pela adoção que o Classicismo faz de Aristóteles e, com ele, da “*Poética*”. Em segundo lugar, e por consequência, pela interpretação que se dá ao texto aristotélico a partir de então. Faz parte desta interpretação Clássica considerar a *Catarse* como uma purificação, individual ou coletiva, de um mal que corrompe a alma do homem e a tragédia, em sua definição, como um cânone de composição para os dramas trágicos, exatamente pela presença da *catarse* e de duas paixões (medo e compaixão), nesta definição. O trágico passa a ser até

117. Maggi, V. *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*. [...] *In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*. Venetiis, 1550.

118. Yebra, op. cit., página 41.

119. Weinberg, B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. The University of Chicago Press, 1961.

120. Bray, R. *La formation de la doctrine classique em France*. Paris, 1966. e *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. New York and London, 1889. Segunda edição em nona reimpressão, 1963.

121. Schlegel, A. W. *Über Dramatische Kunst und Literatur (conferência pronunciadas em 1807-1808)* em tradução inglesa de John Black, London, 1846. Também Lessing, G. E. *Hamburgische Dramaturgie*. Sämtliche Schriften. Leipzig, 1854.

mesmo uma maneira de se posicionar frente ao mundo, no que foi considerado, séculos mais tarde, por Miguel de Unamuno como 'o sentimento trágico da vida'.

Neste contexto aparece o que denominamos de 'a questão do trágico', que não será abordado neste trabalho.

A leitura da *"Poética"*, no entanto, mostra que, se a definição de tragédia parece ocupar o centro da investigação aristotélica na *"Poética"*, é a maneira com que se compõe o 'Mito' que realmente ocupa a maior parte do texto. Acreditamos, assim, que a posição tomada pela tradição de crítica estética, se deva mais aos problemas que o trágico suscita do que por reflexo da atenção que Aristóteles reserva a ela.

3.2 A ESTÉTICA COMO 'REINO DO BELO'

Apesar do que diz Aristóteles na *"Poética"*:

" Além disto, o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de 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 ..." ¹²²

não ficou evidente na *"Poética"* qualquer conteúdo estético, no sentido dado por Hegel, que se possa inferir da leitura direta deste texto, nem mesmo em relação ao conjunto da obra de Aristóteles, na qual o conceito de Belo não é trabalhado.

É sabido que é na *"Poética"* que ele define a tragédia e sua maneira de composição, escolhe seu autor trágico predileto, exorta sobre os perigos da má composição e sobre a posição do ator e do autor em suas responsabilidades de composição e representação. Mas ele vê a tragédia de fora, como estrangeiro e mais, como filósofo; demonstra sim preocupações éticas e semânticas, como que a querer complementar o trabalho iniciado na *"Retórica"* (e utilizar os conceitos desenvolvidos nas *"Éticas"*) quanto as formas de composição e apresentação de

114. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1450 b 35-37.

discursos. Não haveria, então, em Aristóteles, uma obra dedicada ao Belo e nem uma definição deste conceito em qualquer uma delas: não há teoria estética.

De um modo geral, ele supõe uma afinidade entre o belo e bom identificando, algumas vezes, o bem com a beleza: com uma beleza moral que agrada por si precisamente porque é boa.¹²³ Desta maneira, ele considera a beleza como uma noção mais extensa que a bondade, já que só se podem denominar 'boas' determinadas ações, certas formas de práxis; mas 'belas' não são somente certas ações mas, também, certas realidades imóveis:

“ Pois diferentes são o bom e o belo; um, com efeito se dá, sempre em uma ação; o outro, também nas coisas sem movimento”¹²⁴

A Matemática, por exemplo, cujo objeto é imutável, se vincula muito estritamente ao belo. Mas se isto é tomado ao pé da letra, podemos ponderar que, ao se considerar o primeiro motor imóvel, a Divindade, seria possível a Aristóteles reputá-lo belo, mas não bom, o que causa dificuldades quando levamos em consideração que a Divindade não é criadora nem criada: se por 'bom' se entende o 'moralmente bom', o Ato Puro estaria além do bem e do mal. Pode-se chamar este Ato Puro de bom se por ele se entende o 'ontologicamente perfeito' porém, neste sentido, o bom coincidiria novamente com o belo mesmo que, referindo-se ao livro XIII da *“Metafísica”*, Aristóteles distinga o moralmente bom do belo, ele acaba por identificá-los implicitamente: o belo vem a ser o gênero do moralmente bom e é dotado de ordem, simetria e determinação.

A ordem implica que todo objeto belo constitui um κόσμος e não um χάος, ou seja, um todo unificado por um princípio e não um todo anárquico. A simetria supõe uma proporção ou correspondência entre as partes e a determinação se refere à existência de limites fixos, tanto quantitativamente quanto qualitativamente, o que representa também uma caracterização do belo não muito

75. Aristóteles, *Retórica*, op. cit., I, 9, 3. (1366 a)

76. Aristóteles, *Metafísica*, Trad. Valentín G. Yebra. Editorial Gredos, 1982, 1078^a 31.

diferente da encontrada na “*Poética*”¹²⁵, onde se diz que o belo consiste na magnitude e na ordem e que a magnitude não difere da determinação.

De qualquer maneira, visto por este lado, esta caracterização do belo dada por Aristóteles é limitada para ser considerada como fundamento de uma possível teoria da arte?

O que parece acontecer é Aristóteles ter colocado a arte em um contexto epistemológico e considerá-la como um momento na escala do conhecimento, acima da sensação, da memória, da experiência e do universal, mas abaixo da ciência.¹²⁶ As múltiplas sensações, conservadas na memória, permitem adquirir experiência do mundo sensível ou espaço-temporal mediante a apreensão das relações entre as coisas. Através da experiência se produz um salto qualitativo com a abstração, que dá como resultado o conceito universal. Este salto é obra do entendimento chamado de ‘agente’ - νοῦς πολιτικός - e não é mera casualidade que deste entendimento agente surjam, precisamente, a arte - τέχνη - e como sua manifestação a poesia - ποίησις.

Do mesmo modo que a experiência nasce da comparação entre uma diversidade de sensações efetuada pela memória, é de uma diversidade de experiências comparadas e unificadas em um conceito universal que nasce a arte¹²⁷, mas a experiência não constitui uma espécie de saber na medida em que não ascende às causas das coisas¹²⁸, já a arte, por sua vez, pode ser considerada um tipo de saber por implicar o conceito universal e estabelecer elos causais entre os entes.

Para bem compreender a natureza da arte em geral, como modo de conhecimento, convém ter presente que todo o conhecimento intelectual deve dividir-se em três classes: prático, poético e teórico. O conhecimento ‘prático’ se

77. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1450b, 35-1451a,6.

78. Aristotelis. *Analytica Priora et Posteriora*. Org. L. Minio-Paluelo e W. D. Ross. Oxford Press, 1964. Trecho citado: 1001a 1-8.

79. Aristóteles, *Metafísica*, op. cit., 981a 1-7.

80. Id., *ibid.*, 981^a 10-13.

refere ao fazer humano, ou seja, a ação do homem como sujeito capaz de escolher. Este conhecimento gera a ética e a política entre outras ciências normativas. O conhecimento 'teórico' tem por objeto o compreender por si mesmo sem meta alguma que não o saber ou a contemplação da verdade, originando as ciências especulativas como a Matemática e a Filosofia. O conhecimento 'poético' ou construtivo busca o 'fazer', a modificação das coisas para o prazer do Homem. É possível ser entendida como uma 'técnica'.¹²⁹ É feita, na *"Ética a Nicômaco"*¹³⁰ uma distinção entre **saber prático** como uma disposição da razão para a ação e **saber técnico** como uma disposição da razão para a criação ou produção de objetos novos. Esta distinção nos interessa: o saber técnico compreende duas espécies de arte, as utilitárias e as imitativas¹³¹; sendo que para Aristóteles, a οὐσία da arte é imitação - μίμησις, a essência da arte é uma técnica. Quem imita necessita de um modelo criado anteriormente, porém, a arte enquanto conhecimento produtivo é também criação - ποίησις - e quem cria não supõe nada além da potência, sendo assim o produtor anterior ao reprodutor, o que nos dá a impressão de uma certa contradição, mas esta contradição só é sentida quando o conceito de imitação é formulado em um sentido restrito. Aristóteles propõe a μίμησις em um sentido amplo ao considerar que a arte imita as coisas naturais mas que não é esta imitação que se objetiva principalmente ou diretamente, uma vez que imitar o Homem não é apenas reproduzir sua figura e imitar a Natureza é mais do que reproduzir rios e vales. A arte tem, então, como objeto, o universal, mesmo que não o universal abstrato, mas aquele que existe nos seres singulares e nos indivíduos.

Para medir a distância que separa a concepção aristotélica de arte, se podemos dizer assim, da teoria da imitação, é preciso lembrar que para ele o artista pode

81. Id. *ibid.*, 1025b 1-5.

82. *Ética a Nicômaco* VI, 4, 1140^a – VI, 5, 1140b.

83. Atualmente chamamos de 'técnicas' as artes utilitárias uma vez que toda a técnica produz no mundo uma modificação útil para o homem. Às imitativas chamamos de 'arte' e seu fim é o agradável e o prazeroso.

não só representar as coisas como elas são, mas melhores ou piores¹³² e que, em consequência, pode idealizar ou degradar seus modelos sem outra limitação a não ser a imposta pela verossimilhança. Nesta concepção, o conceito de μίμησις não contradiz a idéia de ποίησις: a arte é imitação, mas não só das coisas tais como são, senão também das coisas tais como as concebe a tradição e o mito e, sobretudo as coisas tais como deveriam ser¹³³, e será esta imitação (a das coisas tais como deveriam ser) que Aristóteles considera a mais importante. Uma das características da arte é, pois, a idealização.

3.3 A CIÊNCIA DO SENTIDO

Na *"Poética"*, Aristóteles não trata senão da tragédia e da epopéia, ainda que demonstre um grande interesse pela origem e desenvolvimento da poesia, não havendo ali uma definição formal de poesia e nem uma classificação precisa dos gêneros poéticos ou alguma referência a lírica. Não gostaríamos de considerar, no momento, se isto se dá por termos feito a leitura da parte da obra de Aristóteles que foi conservada, imaginando que as informações que nos faltam estariam na parte perdida ou se Aristóteles associava o termo 'poesia' principalmente com a epopéia e o drama, pensando, daí, primeiramente em Hesíodo e Homero e depois em Ésquilo e Sófocles.

O que interessa é saber que, como toda a poesia, em Aristóteles, a tragédia também é imitação, mesmo que se forme a partir do conceito de representação dramática. O que especifica este tipo de imitação que é a tragédia, é a ação elevada que ela procura desenvolver. Como a beleza não se dá, em Aristóteles, senão em um objeto que possui uma magnitude adequada ou determinação, a elevação do sentimento e a grandeza das idéias exigem um meio de expressão compatível, uma linguagem apta para manifestá-los, que suponha um estilo

84. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1448a 1-9.

85. Id., *ibid.*, 1460b 7-11.

ornado, não desprovido de ritmo e harmonia, adequado a cada um dos momentos da obra e à natureza dos pensamentos e emoções que ela representa, mas isto não configura uma teoria estética: é apenas uma ‘fórmula’ depreendida da observação e com diretrizes éticas.

Não encontramos também, no interior da “*Poética*”, um desenvolvimento ou uma conceituação para a κάθαρσις, embora ela apareça com força na tradição posterior como produto de uma possível teoria da tragédia empreendida por Aristóteles, como foi discutido nas páginas anteriores.

Para esta tradição, o que dá a dimensão dianoética e moral a uma tragédia é a κάθαρσις ou purificação¹³⁴. Sobre seus alcances e significados muito já se discutiu desde a Antiguidade e sobretudo no Renascimento. No século XVI, os comentadores entendiam a catarse como uma espécie de lugar entre o medo e a compaixão em uma interpretação estoica de superação da dor através de sua sublimação.¹³⁵

No século XVI ainda, Maggi propôs uma interpretação da catarse onde a compaixão e o medo teriam um efeito purificador sobre os vícios e as paixões ‘más’, como o orgulho e a ira. Esta interpretação é muito parecida com a interpretação da origem religiosa da catarse – que sobrevive ainda hoje, unida ao culto dionisíaco e com uma particular interpretação da tragédia onde se afirma ser a principal função da tragédia a superação, pelo Homem, da medida de si mesmo; é ser ἀνὴρ, ser herói. Voltando um pouco ao que já foi dito anteriormente, quando os devotos de Dionísio caíam desfalecidos acreditavam estar fora de si mesmos, livres, em um estado de ἔκστασις. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava em um mergulho em Dionísio e este em seu adorador pelo processo de ἐνθουσιασμός. O homem mortal, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se um ἀνὴρ, um varão que ultrapassou o

134. Como poderá ser encontrado no Apêndice C

135. Exemplos deste comentadores são Robortello, op. cit., Florença, 1548; Castelvetro (Viena, 1570) *Poetica di Aristotele volgarizzata e esposta*. Para nos informarmos sobre estes dois teóricos valerá sempre a leitura de Charlton (Manchester-1913) *Castelvetro's Theory of Poetry* e Diano (Padova, 1960) *Francesco Robortello, interprete della catarsi*.

μέτρον, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o μέτρον, o ἄνερ se torna um ὑποκριτής, o ator, um outro. Esta ultrapassagem é uma ὕβρις, uma violência cometida contra si e contra os Deuses imortais, pelo Homem pretender se fundir aos Deuses, deles fazer parte, ser um imortal mesmo que indiretamente. O movimento trágico acontece, dentro desta tradição interpretativa, incorporando esta 'catarse dionisiaca' como motivadora do ciúme divino, da νέμεσις e o herói se torna um sacrificado aos deuses quando, sobre ele, é lançada a ἄτη, uma cegueira da razão.

No século XVIII esta interpretação foi, aos poucos, sendo substituída por outra que considera o caráter terapêutico da catarse como se ela fosse uma espécie de tranqüilizante psicológico ¹³⁶: ao assistir o mal que acontece ao outro (a personagem) o expectador experimenta o medo de que algo igual lhe aconteça e transforma este medo em compaixão pela sua própria e possível dor. A dor trágica ameniza a dor pessoal do espectador. Mesmo em meados do século XIX, Lessing¹³⁷ diz não se tratar a catarse de uma purificação das paixões em geral mas apenas do medo e da compaixão, que se purificam entre si: uma vez que a virtude, para Aristóteles, consiste no meio termo entre dois vícios opostos, o objetivo catártico da tragédia se alcança despojando estas paixões de seu caráter extremo.

Posteriormente, no próprio século XIX, surge e se desenvolve a interpretação médica ou terapêutica da catarse. Apesar da vinculação ter sido feita a aspectos da medicina, provavelmente pelo desenvolvimento desta, esta interpretação se ampara muito bem em Aristóteles. Considerando o modelo da catarse trágica à luz do uso biológico que Aristóteles faz da palavra 'catarse' na "*Geração dos Animais*" ¹³⁸ e na "*História dos Animais*" ¹³⁹, e determinando o significado desta mesma

136. Conforme Batteux, Ch. *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despreaux*, Paris 1771 como citado em Hardy. *Aristote: Poétique*. Paris, 1985, p.12.

137. Lessing, G.E. *Hamburgische Dramaturgie*. Leipzig, 1854, p.330.

138. Aristotelis, *De Generatione Animalum*. Translated by A. Platt, in *Complete Works of Aristotle*, vol 1, Princeton, 1984. A referência é feita aos trechos 717b 23ss e 718a 7ss.; 725^a 11-12; 725b 29ss.; 728b 14-25; 737^a 27- b 9; 738^a 11ss.; 774^a 1-3.

palavra na “*Política*”¹⁴⁰, podemos ver que: em seus trabalhos biológicos, Aristóteles usa a palavra *catarse* 51 vezes para se referir a descarga menstrual (a palavra ocorre somente duas vezes na “*Poética*” e cinco vezes na “*Política*”). Diante dessa estatística é interessante verificar o contexto destas ocorrências. Primeiramente, Aristóteles vê o fluído menstrual como sendo o mesmo que o sêmem, só não é puro. Livrar-se destes excessos é simplesmente uma função natural, não um tratamento médico e o processo sexual masculino é considerado o modelo dominante no uso biológico do termo *catarse*.

A passagem da “*Política*” VIII,7 é crucial para o entendimento da *catarse* trágica na poética segundo Jakob Bernays¹⁴¹. Ele propõe uma interpretação não moral, mas médica-emocional da *catarse*: a *catarse* é um termo transferido da física à esfera emocional. Supondo que a cura da insanidade é importante para Aristóteles, pode-se supor o uso da palavra na “*Poética*” como um modo de fazer com que o termo se fixasse ‘esteticamente’, mas com um significado médico-emocional.

Comparando “*Política*” e a “*Poética*”, na passagem citada anteriormente, podemos estabelecer certas condições com as quais a *catarse* trágica deve identificar-se. Primeiro, é muito bem construída na “*Política*” a passagem da *catarse* como possessão extática. É também bastante esclarecida a nuance médica da descrição, bem como o porquê da *catarse* ocorrer para todos. Segundo, uma interpretação correta da *catarse* trágica deve considerar o ponto de vista de Aristóteles que envolve as emoções, nomeadamente o medo e a compaixão. Um modelo sexual que usa a *catarse* como um modo de livrar o organismo de seus excessos encontra todas estas condições. Baseado no uso do termo ‘*catarse*’ nos trabalhos biológicos de Aristóteles, encontra-se que a estrutura da *catarse* é a mesma em todos os casos tanto biológicos quanto extáticos ou

139. Aristotelis, *Historia Animalum*. Trans. A. Thompson in *Complete Workas of aristotle*, vol. 1. Princeton, 1984. Os trechos referidos são 521a 26ss e 582b 30ss.

140. *Política* VIII, 5, 1340a 9-12; 7, 1342^a 4-15.

141. Bernays, J. *Grundzüge der Verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*. Breslau, 1858.

trágicos. Nos trabalhos biológicos a catarse é encontrada tanto na descarga masculina, do fluído seminal, quanto na feminina, da menstruação, do excesso de nutrientes. Nos rituais extáticos, como aparece na *“Política”* todos os participantes experimentam do entusiasmo, na apresentação da tragédia, todos os espectadores experimentam do medo e da compaixão quando é chegado o clímax. Aplicado à *“Poética”*, este modelo faria com que um a um dos espectadores, ao experimentar do medo da compaixão, se livrem deste peso.

Durante o século XX diferentes interpretações estéticas ou religiosas da catarse são propostas. Butcher ¹⁴², por exemplo, insiste sobre o caráter báquico da tragédia e considera que, para Aristóteles, o poeta pretende transformar compaixão e medo em prazer através da excitação da arte. Por sua capacidade de incitar a imaginação principalmente depois do acelerado desenvolvimento da psicologia, esta é uma das interpretações ainda mais aceitas pelos teóricos da tragédia. Mas o que, afinal, se pode aceitar de tantas maneiras de entender a catarse trágica? Em primeiro lugar é preciso não nos esquecermos que quando Aristóteles fala em purificar as paixões, ele se refere especificamente ao medo e à compaixão. Em segundo lugar, deve-se ter em mente que purificar as paixões pode não querer dizer que elas devam ser anuladas ou destruídas, uma vez que o conceito aristotélico de virtude não considera as paixões como sendo boas ou más, elas se convertem em vícios quando se sobrepõe à alma racional. A saída é subordiná-las ao entendimento e não aniquilá-las. O que Aristóteles viu na tragédia foi esta saída proposta, então, pela própria tradição cultural grega. Em terceiro lugar, não parece muito abrangente a interpretação hedonista que reduz a catarse a uma transformação da dor produzida pela compaixão e pelo medo extremos em um prazer causado por uma compaixão e um medo moderados.

Há vantagens, porém, na interpretação que considera a catarse no âmbito das obras aristotélicas, embora isto possa significar um golpe em nossa imaginação romântica. Uma delas é podermos supor o que Aristóteles intencionava com a composição da *“Poética”*: mais do que uma obra de teoria da arte ela seria uma

142. Butcher, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*. 1951, N.York.

obra de crítica de arte. Outra é perceber que a função da tragédia não é a catarse, mas o cumprimento da catarse nos moldes em que ela está na “*Política*”.

Uma outra maneira de ver a catarse trágica, considerando apenas o conteúdo da “*Poética*”, é a que desenvolve Alibertis¹⁴³: a catarse se relaciona com a imitação que é, para ele, a essência da arte e da poesia. Seguindo esta linha, veremos que a imitação se vincula à aprendizagem, uma vez que, para Aristóteles, todos os homens sentem gosto em aprender e por isso se comprazem em imitar e em contemplar o imitado¹⁴⁴, donde resulta que a catarse deve relacionar-se com o conhecimento por estabelecer Aristóteles, na visão de Alibertis, a seguinte equivalência: imitação é aprendizagem; imitação é catarse, então catarse é aprendizagem. Se a catarse trágica se produz quando se substitui o singular pelo universal, quando à dor de cada espectador se sobrepõe a dor do gênero humano, o indivíduo supera suas próprias paixões pelo gozo do conhecimento. O acesso do conhecimento até o universal traz consigo uma elevação dos sentimentos e da vontade, fazendo com que a catarse se vincule também a moral. Daí que o aprendizado motivado pela catarse é um aprendizado moral.

Esta superação pode ser chamada de descobrimento entimemático, que é melhor entendido em comparação com o que acontece na “*Retórica*” com o uso do entimema: Na “*Poética*”, Aristóteles fala acerca do que chama de descobrimento e que define como uma mudança da ignorância ao conhecimento. Na tragédia esta mudança ocorre em cena quando a personagem toma conhecimento de algo que antes ignorava; o que Aristóteles parece supor na “*Retórica*” é este mesmo tipo de descobrimento quando fala dos entimemas. Mesmo que não defina o entimema, na “*Retórica*”, em termos específicos, oferece várias características a ele relacionadas: a) não é um argumento formal completo; b) usa o próprio conhecimento do público; c) o público se compraz em antecipar o orador embora goste de considerar-se lógico; d) o entimema não pode ser demasiado longo.

143. Alibertis, S. *La définition de la tragédie chez Aristote et la catharsis*. Archives de Philosophie, 1958, pp.60-75.

144. Aristóteles, *Poética*, op. cit., 1448b 12-14.

Mas a relação que existe entre a memória e este processo de descobrimento se vê melhor quando narramos o procedimento entimemático: por meio da linguagem o orador apresenta um grupo de símbolos criados para iniciar (e não completar) uma linha de argumentação. Em um momento escolhido pelo orador, o ouvinte mesmo identifica o ponto central do argumento, baseando-se em seu próprio ímpeto de memória, que lhe permite captar a totalidade do argumento. Este momento de descobrimento é prazeroso, porque reforça a sua consideração sobre a sua própria sagacidade. Como depende da memória do ouvinte, esse processo não pode ser muito longo, correndo-se o risco do ouvinte não conseguir fazer a conexão definitiva. Dito de outra maneira, o descobrimento é uma maneira de rememorar, de adquirir conhecimento.

Vemos então que, apesar do grande apego que os estudiosos da tragédia têm à catarse e, admitindo mesmo sua importância nos estudos estéticos posteriores, não é possível, nem por este viés, dizer que há uma teoria estética em Aristóteles. O que se pode afirmar, sim, é que o discurso trágico possui não apenas um caráter ético, mas também metafísico, ontológico se preferem, como poderá ser comprovado por outros aspectos da composição da tragédia que poderemos discutir.

Quanto à μίμησις, poderíamos dizer que ela aparece relacionada com o μύθος, em uma composição trágica através da λέξις. Nos 'modos' a μίμησις pode ser produzida de duas maneiras: pela narração (epopéia) e pelo drama (tragédia). A tragédia tem como objeto as ações de caráter elevado (a alma que deve alcançar a filosofia). Como meio, uma linguagem ornamentada; como modo o diálogo e o espetáculo cênico; na μίμησις trágica, a catarse aparece em primeira vista como um meio purificador das emoções do espectador. A composição da μίμησις trágica se dá por dois modos, um qualitativo, onde se encerra o mito (μύθος), o caráter (ἦθος), o pensamento (δianoια), a elocução (λέξις), a melopéia (μελοποιία) e o espetáculo (ὄψις), e outro quantitativo que corresponde ao prólogo, ao episódio, ao êxodo, ao coral e ao κομμός.

Na "*Poética*" toda a μίμησις pode ser compreendida pelo estudo do μύθος trágico e, sendo a base da μίμησις, o μύθος se identifica com ela. O μύθος é

a representação de uma ação que compõe um todo uno e deve corresponder a uma extensão que permita ao espectador contemplar, numa visão de conjunto, a unidade e a totalidade da representação. O *μῦθος* é a imitação de uma ação una no sentido de que todos os fatos decorrem, verossímil e necessariamente, uns dos outros, representando, na unidade da imitação, a unidade do objeto imitado. Os aspectos principais da *μίμησις*, que são apresentados nos 26 capítulos da *"Poética"* levam às seguintes observações: 1) o conceito aristotélico de *μίμησις* não corresponde à mera imitação ou reprodução da realidade; 2) a construção mimética é presidida pelo critério fundamental de verossimilhança; 3) a verossimilhança situa a *μίμησις* nas fronteiras ilimitadas do "possível", e não do verdadeiro, como seu objeto temático; 4) considerando que o verossímil subordina as faces externa e interna da *μίμησις*, torna-se oportuno o desdobramento dicotômico da verossimilhança em externa e interna. A externa será ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço. A interna será referente à disposição estrutural do material verbal do *μῦθος*; 5) face a ênfase aristotélica na dependência maior da *μίμησις* ao seu princípio de construção interna, a verossimilhança interna acaba por impôr-se como o critério fundamental para a produção literária; 6) tudo é possível ou verossímil na *μίμησις*, até o inverossímil, desde que motivado ou simulado como admissível.

E se, por mais fantástico que aparente ser o relato, houver nele sempre um elemento de realidade, não uma realidade cosmológica, mas uma realidade do comportamento humano, então, uma vez que a completude é uma característica formal do relato, que deve desenvolver de modo unitário e acabado um *μῦθος*, a imitação narrativa, como *μίμησις*, consiste em atualizar o *μῦθος*¹⁴⁵ e o êxito deste trabalho construtivo se encontra na arte do autor. Em um primeiro momento, a narração deve ser julgada do ponto de vista daquilo que constitui sua condição de possibilidade, ser bem contada. O patamar elocutivo será bem atingido quando o autor dispõe de modo verossímil as ações de suas personagens, derivando coerentemente ou verossimilmente suas conseqüências das intenções e do modo

145. Id., *ibid.*, 1450^a 4-7.

de ser que a caracterizam¹⁴⁶. Em verdade, a práxis depende de dois fatores: o caráter e a intenção.

A arte do autor se prende na habilidade, também, de delinear corretamente o caráter (ἦθος) de suas personagens de maneira que mediante palavras e ações manifestem uma decisão, qualquer uma que seja, e de maneira que se comportem de modo coerente e conseqüente para consigo mesmos. O autor deverá forjar então certas expressões criativas como metáforas e hipérboles, por exemplo. Contudo o elemento mais importante da habilidade artística narrativa é a criação de um bom argumento, a criação do mito, onde os fatos se articulam uns com os outros de maneira a formar uma disposição unitária das ações e dos fatos relatados. Desta maneira, o mito é o fim da narração.

Aristóteles atribui um valor ao gênio e destreza do artista, à sua τέχνη: uma boa narração, um bom μύθος é o resultado feliz da perícia em compô-la, porém, não historicamente, mas verossimilmente.

Podemos pensar que Aristóteles tenha se situado no que se denominaria um nível pragmático do discurso narrativo, onde prima a atividade do ouvinte ou assistente para reconhecer proposições universais, verificá-las e aplicá-las à própria vida. Esta dimensão pragmática se faz ainda mais evidente nas referências aristotélicas ao fato passional da narração: a κάθαρσις, como é vista pela tradição. Considerando-se a catarse como uma substituição de uma vivência individual de medo e compaixão por seu conceito universal, transfere-se estas paixões da parte irracional da alma à parte intelectual. Deste modo, compaixão e medo se tornam objetos de contemplação sendo possível, assim, trocar a dor e a inquietude que causavam pela serenidade e gozo de quem contempla. Outra maneira de ver a coisa é pensar que, ante uma catástrofe irreparável, enquanto as personagens vêem o curso fatal de seu destino, esta visão em nós desperta a sensação de que, se não somos diferentes deles, portanto não estamos fora das garras do destino, naquele momento não somos nós a sua vítima: nos dá a sensação de distanciamento que fará o retorno da turbulência à ordem e ao equilíbrio.

146. Id., ibid., 1451a 12.

Medo e compaixão são paixões, causas de um movimento ou mudança; seus efeitos anímicos são afecções (παθήματα). Aristóteles pensa que a narração trágica utiliza a virtude curativa destas paixões que consiste na purgação de afecções ou estados de ânimo nocivos ou dolorosos, e essas afecções seriam os únicos objetos da purgação quando uma alma está possuída por uma paixão, esta já não é voluntária.

O que parece ser a razão pela qual, em Aristóteles, o μύθος é um elemento importante na narrativa é que a intriga inventada reúne os acontecimentos em uma ação total e completa, é uma síntese do heterogêneo e esta síntese faz com que se torne inteligível o significado do relato, enquanto explicar os acontecimentos consiste mais em compreender melhor. Por isto os mitos são meios mais privilegiados para re-configurar nossa existência temporal confusa: o μυθος converte o tempo enquanto sucessão em tempo humano, na medida em que se articula de um modo narrativo.

A μίμησις deve ser entendida dinamicamente como um 'pôr em cena', já que será um fazer humano. Neste sentido, compor o μύθος é fazer surgir o inteligível do accidental, o universal do particular, o necessário ou verossímil do episódico, saltar da sucessão temporal à lógica. O que possibilita isto é o caráter tríplice da μίμησις aristotélica, que pode ser considerada como uma conjunção entre o campo imaginário-poético e o real-ético, ou, em sua referência à criação e à intriga, ou, finalmente, em sua relação com o espectador e a sua práxis. O μύθος contempla o processo de mudança da felicidade para desgraça e serve de contraponto à ética, a qual ensina como, no exercício de virtudes se conduz o homem até a felicidade. Autores e espectadores compartilham uma pré-compreensão ética das ações e só dessa maneira se explica que as personagens possam ser criadas e identificadas como boas ou más e a κάθαρσις resulte daí, realmente, como uma purificação.

Mesmo levando em consideração a possibilidade de haver o trágico sem a presença da catarse, de ser possível o trágico sem a purificação, o que torna o contexto da composição trágica ainda mais complexo, o que fica claro em

Aristóteles é, antes de tudo, o início de uma ciência da sensação e não uma teoria estética.

CONCLUSÃO

Se quisermos tentar uma resposta direta para a questão inicial, proposta por este trabalho, qual seja: de que maneira uma composição poética se aproxima de uma composição retórica, no âmbito de seus conteúdos filosóficos?, poderíamos dizer que isto se dá pela multiplicidade de sentidos que possui o termo λόγος.

Uma peça do drama trágico, e uma peça de oratória, são duas faces da mesma moeda. Duas maneiras diferentes de alcançar o Bem, a Virtude, mas não o moralmente bom. Mesmo durante a composição dos discursos, deve-se estar preocupado com isto: é necessário que se construa bem o Mito, que se estruture bem o Entimema, de maneira a se ter a melhor forma para o discurso. Isto depende, por sua vez, da boa determinação do poeta, ou da boa técnica do orador.

O λόγος da retórica é o da razão, da retidão dos argumentos e o da clareza dos objetivos. Mesmo as paixões devem estar a serviço da técnica do orador, para que o objetivo seja alcançado.

O λόγος da poética, a princípio, parece ser o do Mito, o do relato. Quando pudermos nos deter no estudo da Mito, perceberemos com mais clareza que o sentido que Aristóteles privilegia na “*Poética*” é também o de razão. Porque, então, na definição de tragédia, as paixões são enunciadas para, logo em seguida, serem purificadas, superadas, pela catarse, em um movimento de escoamento do excesso passional, senão para que a razão tome conta do Homem, dominando as paixões?

A análise da Metáfora, em ambos os textos, sugeriu uma aproximação entre a “*Poética*” de outros textos aristotélicos, especialmente os textos considerados de ‘lógica’: *Categorias*, *Tópicos* e *os Analíticos*. Levando em consideração que deveríamos escolher um dos sentidos de οὐσία, para a construção da metáfora, podemos passar do estudo da poética e da retórica ao estudo dos livros IV e VII

da “*Metafísica*”. Daí que, pela polissemia dos termos λόγος e οὐσία, a ligação entre os textos aristotélicos se amplia para incluir a “*Metafísica*”.

O contexto em que se desenvolveu este trabalho não permitiu fazer a escolha entre os vários sentidos de οὐσία. Para tanto seria necessário o estudo do livro VII da “*Metafísica*”, como já foi dito, além de alguns textos de ‘lógica’, como “*Tópicos*” e “*Analíticos*”, além do que, no objetivo do trabalho nos propomos a assinalar esta relação e não resolver a questão, de modo retomar, para o estudo da “*Poética*”, o aspecto que a trouxe novamente ao convívio erudito. Pelo testemunho de Yebra¹⁴⁷, a tradução de Riccoboni se divide em quatro partes, sendo a primeira delas uma nota preliminar intitulada ‘Quomodo ars poética sit pars logicae’, onde ele considera os argumentos de outros tradutores, anteriores a ele, que haviam estudado a relação entre poesia e lógica, expondo sua opinião a respeito. A tradução de Riccoboni não pôde ser encontrada no Brasil.

Quanto ao trágico, dada a amplitude do tema, nos detivemos em mostrar que, se o ponto crucial para os estudiosos da tragédia e da questão do trágico desde o século XVI, é a catarse, Aristóteles ajuda pouco, mesmo considerando a definição de tragédia que há na “*Poética*”. Existe mesmo a possibilidade de se compor tragédias sem a catarse. Um estudo da questão do trágico em autores como Shakespeare, Racine, Goethe ou Schiller nos dê a devida dimensão desta possibilidade.

Se a “*Poética*” representa um momento de transformação na sociedade grega, de maneira a ser o reflexo de modificações no ‘espírito grego’, na acepção de portador daquela ‘sereno-jovialidade’ que Nietzsche descreve em “*O Nascimento da Tragédia*”, então ela nos tem muito a dizer. Para estudar este aspecto deveremos proceder ao estudo da forma de composição do Mito, procurando aí esta passagem do ‘reino de Dioniso’ para o ‘reino de Apolo’, ver, neste texto do filósofo, juntamente com a “*Metafísica*” e as “*Categorias*” uma ciência da sensação. Uma passagem da ὑβρις ao λόγος no interior da uma ética que almeja o Bem, não o moralmente bom.

147. Yebra, op. cit., página 38.

APÊNDICE A

Para esclarecer a relação entre a linguagem e a música através dos conceitos de Apolíneo e Dionisíaco como desenvolvidos por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* será conveniente usar como apoio trechos de outras duas obras dele: *A Visão Dionisíaca do mundo*, cap. 4 (NIETZSCHE, F. *La Visión Dionisíaca del Mundo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 1981.) e *Fragmentos Póstumos*, Fr 12, 1871.(NIETZSCHE, F. *Fragmentos Póstumos*. Fr. Nr. 12 [1], da primavera de 1871; in: NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*, ed. G. Colli / M. Montinari. Berlim, N. York, München, De Gruyter / DTV. 1980. Vol. 7, p. 359 s. Tradução didática de Oswaldo Giacoia Júnior.)

O primeiro parágrafo do fragmento 12 nos diz que: “Aquilo que estabelecemos a respeito da relação entre a música e a linguagem tem de valer também, por iguais motivos, para a relação da mímica para com a música.” Vejamos como fica o estudo deste trecho. Em primeiro lugar “Aquilo que estabelecemos entre a música e a linguagem ...” remete à adoção da música como o fundamento mais íntimo do universo, no *fragmento 12*, e a adoção da linguagem como um modo de comunicação do sentimento entendido, sob a influência de Schopenhauer, como um “complexo de representações e estados volitivos inconscientes...”, como representação consciente em forma de conceito, na *Visão Dionisíaca*. Tendo procedido ao estabelecimento destas premissas, pode-se relacionar as duas por ser a linguagem dos gestos, e a dos sons, considerada como um modo de comunicação inteiramente intuitiva e a música ser a portadora dos signos que tornam possível comunicar as emoções da vontade, representando os diferentes graus de prazer e desprazer. Em segundo lugar, “... tem de valer também, por iguais motivos, para a relação da mímica para com a música.” Nos diz que sendo a mímica uma linguagem gestual por excelência, onde a natureza é imitada de maneira figurativa, de par com a música, a mímica parece ser apenas uma alegoria da música que esta ali para expressar o lado exterior dela. Desta forma, para que a relação entre a linguagem e a música seja

também válida para a mímica e a música é necessário considerar outra forma de linguagem gestual, aparentada da mímica e que pode ser considerada como uma mímica pré- figurativa, que é o drama.

O drama se torna mais convincente ao acompanhar a música por ser caracterizado como um esquema para um conceito universal.(Esta é a caracterização dada ao drama por Schopenhauer e é o que está na perspectiva de Nietzsche). O drama não é apenas gestual, é também gutural; há nele a expressão da vontade através da fala onde são exteriorizados todos os graus de prazer e desprazer no tom da voz de quem fala. Partindo daí, a simbólica gestual pode se desenvolver com domínio do que é vocálico e usar o fundamento original de tudo , a musica, para ser o subsolo tonal universal, portanto compreensível a todos.

Contudo, o objeto da música não é o sentimento, mas a vontade. A música se origina de uma força produtora de visões a partir de si mesma, mas além da individuação, uma vez que individualizada, a vontade passa a produzir aparências específicas, “individuais”, que direcionam o domínio da música para o conceitual, para a compreensão da palavra que com ela faz par. A lírica, a partir disto, parece circunscrever a música à imagens de maneira a não perceber-se que o que acontece realmente é o oposto : a lírica aparece quando a música se individualiza e daí se torna possível adaptar a ela uma linguagem compreensível a fim de transmitir-se sentimentos. Se a intenção é a de transmitir-se as visões paridas pela vontade é melhor que a música se una a uma linguagem que desconsidere o ouvinte e sua necessidade de compreensão da palavra. Mas como fazer isto e preservar a lírica como uma manifestação aceitável desta relação da música com a mímica / linguagem ?

Um caminho parece ser o de limitar a poesia à expressividade do sentimento de modo que, ao criar uma imagem através de algum conceito, o que se cria na verdade são apenas representações concomitantes, cópias imperfeitas das imagens que deixam livre a atuação da música como símbolo de representação da vontade. Esta junção faz com que a essência da coisa falada,

inalcansável para o pensamento, seja apreendida uma vez que o pensamento se converteu em símbolo de uma aparência da vontade e da emoção.

É o que acontece com o ditirambo dionisíaco. A excitação provocada pelo ditirambo intensifica de tal forma as capacidades simbólicas que aniquila toda individuação provocando o nascimento das imagens da vontade que, por sua vez, serão o sinal inicial para a criação de imagens conceituais em cadeia, um pensamento. A lírica é, desta forma, a aparição imitadora da música em imagens e conceitos, pois nesta forma espelhar, a música aparece como vontade no sentido de contrapor-se ao estado de ânimo estético, puramente contemplativo. Na lírica as tendências apolíneas e dionisíacas estão fundidas como veículos imagístico-tonais de um divino que para Nietzsche é o que se deixa sentir mediante a idéia do musical e para Schopenhauer é uma vontade que se objetiva em idéias contempladas por um sujeito puro.

O apolíneo é a projeção desta individuação necessária para olhar-se a natureza e o dionisíaco é a desmedida revelada como verdade e contradição, é a própria natureza.

Desta maneira, a relação da música com a linguagem vale para a mímica e a música não apenas por ser a mímica uma forma de linguagem, pois como já foi notado acima, melhor que a mímica para essa relação é o drama e acima dele, o drama lírico: a tragédia, mas pelos mesmos motivos que causam a relação da música com a linguagem : a convivência entre o apolíneo e o dionisíaco de maneira a que a lírica proponha um ponto de vista intermediário de contemplação desinteressada que, por um outro lado expresse as paixões não apenas dos espectadores externos, como também do poeta. Vinculada à música, no drama, ela faz com que esta proto-criação poética fique fora da esfera do indivíduo e o ser humano seja um meio para o veículo dionisíaco de formação de imagens da vontade.

A linguagem pelo apolíneo e a música pelo dionisíaco fazem da lírica trágica a manifestação “material” da convivência entre estes dois instintos: o humano e o da natureza.

APÊNDICE B

Nota 20, página 25: Aristóteles, *Poética*, 1447a,10.

Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσεις, ἔτι δὲ ἐκπόσων, καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου λέγωμεν, ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

Nota 21, página 26: Aristóteles, *Poética*, 1448b, 25-30.

“A poesia tomou diferentes formas segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltam-se para as ações ignóbeis, compondo estes vitupérios e, aqueles, hinos e encômios.”

Nota 50, página 39: Aristóteles, *Poética*, 1450 a, 40-41.

Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας...

Nota 52, página 41: Aristóteles, *Poética*, 1449b, 25-30.

“ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πραξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχου ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.”

Nota 55, página 41: Aristóteles, *Retórica*, I, 11, 29 (1372a 1).

“o cômico foi discutido separadamente na *Poética*.”

Nota 56, página 41: Aristóteles, *Retórica*, III, 18, 7 (1419b 5)

“Mas tratamos das várias formas de gracejos na *Poética*, onde precisamos que umas convêm ao homem livre e outras não.”

Nota 57, página 42: Aristóteles, *Poética*,

1450b, 25-32 ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος.

ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκείνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκείνο ἕτερον.

1450b, 35 – 1451 a, 3

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, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγυς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμεγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον)·

1451 a, 9-15

ὁ δὲ κατ' αὐτὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, αἰ μὲν ὁ μείζων, μέχρι τοῦ συνδῆλος εἶναι, καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γινομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

Nota 59, página 46: Aristóteles, *Poética*, 1451a 35 – 1451b.

“ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον.”

Nota 68, página 55: Aristóteles, *Categorías*, op.cit., 6a, 36-38.

“Πρὸς τι δὲ τὰ τοιαῦτα λέγεται ὅσα αὐτὰ ἅπερ ἐστὶν ἐτέρων εἶναι λέγεται ἢ ὅπως οὖν ἄλλως πρὸς ἕτερον”

Nota 81, página 65: Aristóteles, *Política*, VIII, 7, 1341b 33- 1342 a 18.

“Já que aceitamos a classificação das melodias feita por alguns, ou seja, melodias de efeito moral, de efeitos práticos e inspiradoras de entusiasmo, distribuindo as várias harmonias entre estas classes de melodias como sendo naturalmente afins a uma delas, diremos que o emprego da música não se limita a uma única espécie de utilidade, e que,

ao contrário, deve haver muitas. Com efeito ela pode servir à educação e à catarse – no momento usaremos o termo catarse sem maiores explicações, mas voltaremos a discutir mais claramente o significado que lhe atribuímos- e em terceiro lugar ela serve de diversão, atuando como relaxante de nossas tensões e aliviando-as. (...) Esta predisposição a ser afetado pela música, tão intensa em certas pessoas, existe em todas elas e só difere para menos ou para mais, por exemplo, a compaixão e o medo e também o entusiasmo são manifestações dela; de fato algumas pessoas são muito suscetíveis a estas formas de emoção, e sob a influência da música vemo-las, quando ouvem melodias que lhes excitam a alma, lançadas num estado semelhante ao dos doentes que encontram um remédio capaz de livrá-los de seus males; a mesma sensação devem experimentar as pessoas sob influência da compaixão e do medo e as outras pessoas emotivas em geral, na proporção em que elas são suscetíveis a tais emoções, e todas devem passar por uma catarse e ter uma sensação agradável de alívio;”

Nota 91, página 79, Aristóteles, *Poética*, 1447b, 11.

“Efetivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais.”

Nota 92, página 79, Aristóteles, *Poética*, 1461b,16.

“Expressões aparentemente contraditórias, importa examiná-las como nas refutações dialéticas; verificar se do mesmo se trata, na mesma relação e no mesmo sentido; e analogamente, se o poeta cai em contradição com o que ele próprio diz, ou com o que, sobre o que ele diz, pensa uma mente sã.”

Nota 93, página 79, Aristóteles, *Poética*, 1459a, 13.

“Porém, nos versos heróicos, todas as espécies de vocábulos são utilizáveis; nos jâmbicos, ao invés, e porque neles se imita a linguagem corrente, mais convém os nomes que todos adotam na conversação, a saber, nomes correntes, **metáforas** e ornatos.”

Nota 94, página 79, Aristóteles, *Poética*, 1448b, 17.

“Efetivamente tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas.”

Nota 95, página 79, **Aristóteles, *Poética*,**

1461a, 5-7 “importa que a palavra ou o ato não sejam exclusivamente considerados na sua elevação ou baixaza; é também preciso observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que, se para obter maior bem ou evitar mal maior.”

1450b, 9-10. “por isso não têm caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende ou o qual repele.”

1456a, 37. “O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror e a ira entre outros) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas.”

1450b, 6. “O pensamento consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém.”

1450b, 12. “O pensamento é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é ou enuncia uma sentença geral.”

Nota 96, página 79, **Aristóteles, *Poética*,**

1447a, 29. “Mas a Epopéia é a arte que apenas recorre ao simples verbo, quer metrificado ou não,”

1448a, 11. “Mas nascida de um princípio improvisado – tanto a tragédia quanto a comédia - :a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos.”

1450b, 15. “denomino ‘elocução’ o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso e em prosa.”

1451b, 1-3. “não é ofício do poeta o que aconteceu; é sim o de representar o que poderia acontecer (...) não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro, as que poderiam suceder.”

Nota 97, página 79, **Aristóteles, *Poética*,**

1455a, 34, b 17. “Quanto aos argumentos, quer os que já tenham sido tratados, quer os que ele próprio invente, deve o poeta dispô-los em termos gerais e só depois introduzir os episódios e dar-lhes a conveniente extensão.”

1460 a 27. “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mais críveis; contudo, não deveriam os argumentos poéticos ser constituídos de partes irracionais.”

Nota 101, página 84, **Aristóteles, *Retórica*,**

III, 2, 1 (aprox. 1404b) “o estilo não deve ser rasteiro nem empolado, mas convir ao assunto. O estilo poético não peca talvez por ser rasteiro, mas não convém ao discurso.”

III, 2, 5 (aprox. 1404b) “Dissimula-se felizmente o artifício, compondo o discurso com termos escolhidos na linguagem ordinária; assim procedia Eurípides e foi o primeiro a dar exemplos disto. Como o discurso se compõe de nomes e de verbos, e como estes nomes têm também espécies diferentes como mostramos na Poética, só em raras ocasiões e em lugares raros nos devemos servir daqueles dentre esses termos que são estranhos, compostos,”

III, 2, 7 (aprox. 1404b) “Ao contrário, no emprego dos nomes, as homonímias são úteis ao sofista, por lhe permitir suas habilidades desonestas; o poeta, esse utilizará os sinônimos. Entendo por termos ‘próprios’ e ‘sinônimos’ palavras como avançar (πορεύεσθαι) e andar (βαδίζειν); um e outro são, ao mesmo tempo, ‘próprios’ e reciprocamente ‘sinônimos’. Quanto à natureza de cada um destes termos, às diferentes espécies de metáforas, às razões que dão a estas uma grande importância quer na poesia, quer no discurso, tratamos todas estas questões, mais uma vez o dizemos, na Poética.”

APÊNDICE C

Os trechos que seguem mostram como a catarse foi interpretada pelos tradutores e comentadores da “*Poética*”, desde o século XVI. Todos foram transcritos da tradução para a “*Poética*”, comentada, usada neste trabalho, e levada a cabo por Valentim Garcia Yebra. Isto se deu por certa conveniência: o Apêndice I da tradução de Yebra é bem completo e traz autores que não seriam encontrados em outro lugar, no momento, no Brasil. De qualquer modo, não foram transcritos todos os trechos do referido apêndice, apenas aqueles que ilustram a opinião de alguns tradutores citados neste trabalho. Vale, então, a consulta ao total do apêndice para aqueles que se interessam pelo assunto.

Século XVI:

Bartolomeo Lombardi e Vincenzo Maggi. *In Aristotelis librum de poética communes explanationes.*(1550)

Lombardi: “ é muito melhor, por meio da misericórdia e do terror, expurgar o ânimo da ira, pela qual tantos homicídios se cometem; da avareza, que é causa de quase infinitos males; da luxúria, em favor de que se perpetram com grande freqüência crimes nefastos. Assim, pois, estas razões me convencem de que Aristóteles não quer que o fim da tragédia seja expurgar a alma humana do terror e da misericórdia, senão usar disto para remover do ânimo outras perturbações; com cuja remoção o ânimo se adorna de virtudes. Pois, expulsada, por exemplo, a ira, ocupa o seu lugar a docilidade...”

Maggi: “ Pois Aristóteles, com estas palavras, parece dizer que a missão do poeta é causar prazer e o prazer é o fim da poética. Mas, como da definição da tragédia se diz que, por meio da misericórdia e do terror, se expurga o ânimo de perturbações, há de estabelecer como fim esta purgação e não o prazer.... de uma mesma coisa pode haver muitos fins, porém se tende mais a um que a outro. E,

assim, entendemos que os poetas tem como meta causar prazer, mais ainda, desejam ser úteis aos homens adornando-os com virtudes.”

Lodovico Castelvetro. *Poética d'Aristotele vulgarizzata et sposta.* (1570)

- a. “Aristóteles entendeu por ἡδονήν a purgação do espanto e da compaixão para fora dos ânimos humanos.”
- b. “...E por isso dizia Aristóteles que a tragédia, com os medos e as injustiças, expulsava os medos e as injustiças do coração, do coração daqueles que as possuíam.”
- c. “Aristóteles disse que a tragédia purgava aquelas mesmas afecções, com as mesmas afecções.”

Antonio Riccoboni. *Poética Antonii Riccoboni poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetri captiones refellens Eiusdem ex Aristotele ars cômica.* (1585).

“ A tragédia, com efeito, por si mesma induz aos homens a misericórdia e o medo... Pois, pelo costume, da misericórdia e do terror, (os espectadores) purgam a misericórdia e o terror, ou seja, os moderam.”

Século XVII:

Pierre Corneille. *2ª discours sur le poème dramatique.* Ouvres, t.1, pp. 52-53. citado por R. Bray *La formation de la doctrine classique em France*, pp. 75-76.

“ Sentimos compaixão...daqueles a quem vemos sofrer uma desgraça que não merecem, e tememos que nos aconteça outra igual quando vemos que a sofrem nossos semelhantes...a compaixão por uma desgraça em que vemos cair nossos semelhantes nos leva ao temor de outra parecida para nós; deste temor, e

do desejo de evita-lo, vem o purgar, o moderar, o retificar e inclusive retirar de nós a paixão que, a nossos olhos, submerge na desgraça as pessoas de cuja sorte nos condoemos.”

Jean Racine. *Comentário à margem de sua edição de Pietro Vettori.*

“[A tragédia] excitando o terror e a compaixão, purga e aclama este tipo de paixões. É dizer que, movendo estas paixões, as quita os que tem de excessivo e de vicioso, e as reduz a um estado de moderação conforme a razão.”

Século XVIII:

Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* in Sämtliche Schriften, Leipzig, 1854, t. VII.

“ Se Aristóteles afirma que a tragédia suscita compaixão e temor para purgar a compaixão e o temor...segundo as distintas combinações dos conceitos que aqui intervêm, quem quer adotar o sentido das palavras de Aristóteles, tem que mostrar, por partes, como pode purgar e purga realmente 1. a compaixão trágica a nossa compaixão, 2. o temor trágico o nosso temor, 3. a compaixão trágica o nosso temor, e 4. o temor trágico a nossa compaixão... Pois quem se tenha esforçado por compreender direta e totalmente a purgação aristotélica das paixões, saberá que cada um daqueles quatro pontos encerra em si um duplo caso. Como, com efeito, para dizer brevemente, esta purgação não consiste senão na transformação das paixões em disposições virtuosas, e como em toda a virtude, segundo nosso filósofo, se vá de um a outro extremo, entre os quais ela está: se a tragédia há de transformar nossa compaixão em virtude, tem que ser capaz de purgar-nos de ambos os extremos da compaixão; o mesmo há de acontecer também com o temor. A compaixão trágica, com comparação com a compaixão, tem de purgar não só a alma daquele que sente demasiada

compaixão, mas também a de quem a sente pouco. O temor trágico, em comparação com o temor, tem que purgar não somente a alma daquele que não teme, nem minimamente, absolutamente nenhuma desgraça, como também aquele que se atemoriza pelas menores desgraças, inclusive as mais distantes, as mais improváveis. Da mesma maneira, a compaixão trágica, em comparação com o temor, tem de governar aquele que tem demasiado e aquele que tem muito pouco; o mesmo acontece, por sua vez, com o temor trágico, em comparação com a compaixão.”

Século XIX:

Samuel H. Butcher. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art.* 1894. (citado pela 4ª edição reimpressa de Dover Publications, New York, 1951.

“ A tragédia como se têm explicado aqui, satisfaz a uma necessidade humana universal. O temor e a compaixão sobre os que, e mediante os quais opera, não são, como em sustentado alguns, emoções raras e anormais. Todos os homens. Como disse Aristóteles (Política V. 7, 1342 a 5-7), todos os homens estão expostos a elas,... Os gregos, por temperamento, circunstâncias e crenças religiosas, podem ter sido mais sensíveis que nós à sua influência, e mais propensos a sofrer por elas de forma mórbida. A tragédia grega, por certo, em seus começos era simplesmente uma violenta excitação religiosa, um êxtase báquico. Este êxtase desordenado foi submetido à lei da arte. Foi enobrecido por objetos dignos de uma emoção ideal. Os poetas fizeram e maneira que o transporte da compaixão humana e do temor humano puderam, sob o impulso da arte, se dissolverem em alegria, e a dor escapar na corrente purificada da simpatia humana.”

Século XX:

J. Hardy. *Aristote. Poétique.* Quatrième édition, Paris, 1965.

“ A concepção de catarse deriva de uma concepção mais geral, e que através de Platão remonta à Demócrito, de um tratamento homeopático, ὁμοιον πρὸς τὸ ὁμοιον. Consiste, para a tragédia, em tratar o temperamento mais ou menos emotivo do espectador com emoções provocadas. Do mesmo modo, nos cultos orgiásticos, o entusiasmo provocado pelas danças rituais curava o entusiasmo religioso enviado pelo deus.”

A. Rostagni. *Poética di Aristotele.* 2ª ed., Torino, 1945, página XLV.

“ Na realidade, a catarse musical, com a qual se identifica a catarse poética, é apresentada por Aristóteles como uma operação entre médica e orgiástica, mediante a qual os homens encontram escape para suas paixões e, em consequência, se sentem aliviados e alegres.”

BIBLIOGRAFIA

Principal :

Aristote. *La poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Prefácio de Tzvetan Todorov. Seuil, 1980.

Aristoteles. *Kategorien*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997. (Übersetzt und erläutert von Klaus Oehler). Bestellnummer: 01996-21.

Aristóteles. *Metafísica*. Tradução de Valentín García Yebra. Ed. Gredos, 1982.

Aristóteles. *Poética*. Tradução de J. Alsina Clota. Barcelona, 1998.

Aristóteles. *Poética*. Ed. Trilingüe de Valentín García Yebra. Ed. Gredos.

Aristóteles. *Poética*. Tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Editora Globo, 1966.

Aristotle. *De Poetica*. Translation by Ingram Bywater in *The works of Aristotle*, v. XI, edited by W. D. Ross, Oxford 1971.

Aristotle. *Poetics*. Tradução de D. W. Lucas. Oxford, 1998.

Aristotle. *Rhetorica*. Translation by W. Rhys Roberts in *The Works of Aristotle*, v. XI edited by W. D. Ross. Oxford, imp. 1971.

L. Minio-Paluelo (ed.). *Aristotelis : Categoriae et Liber de interpretatione*. Oxford, 1986- 8ª. Edição.

Yebra, Valentin Garcia. *Poética de Aristóteles*. Edição trilingüe. Editorial Gredos, 1974.

Secundária:

Barnes, J. *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge , 1995.

Beardsley, Monroe . *Aesthetics from classical greece to the present : a short history*. University of Alabama Press, 1975.

Belfiore, E. S. *tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*. New Jersey, 1992.

- Belo, Fernando . *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- Berti, Enrico. *As Razões de Aristóteles*. Tradução de Dion Davi Macedo. Editora Loyola, 1998.
- Butcher, S. *Aristotle's theory of poetry and fine art* . Ed. Dover, 1951.
- Cassin, B. *Nuestros Griegos, Sus modernos*. Buenos Aires, 1994.
- Cope and Sandys . *The Rhetoric of Aristotle with comentary*. Vol. I, II, III. Ayer Company Publishers, inc. 1988 (em reimpressão , original de 1877).
- Cope, E.M. *Introduction to Aristotle's Rhetoric*. Londres, 1867.
- Detienne, M. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*. Bari, 1977.
- Diógenes Laércio . *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Trad. De Mario da Gama Kury. Ed. Unb, 1988.
- Dufour, M. *Aristote: Rhétorique*. Paris, 1932.
- Dumoulin, B. *L'ousia dans les 'Categories' et dans la 'Metaphysique'*. In Moraux, P., Wiesner, J. (hrsg) *Zweifelhaftes im Corpus Aristotelicum*. Studien zu einigen Dubia, W. De Gruyter, Berlim, 1983, s. 57-71
- Dumoulin, B. *Sur l'authenticité des 'Categories' d'Aristote*. In Aubenque, P. *Concepts et catégories dans la pensée antique*. VRIN, Paris, 1980, pp. 23-32.
- Düring, Ingemar. *Aristóteles*. Tradução de Bernabé Navarro. Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1990.
- Else, G. F. *Aristotle's Poetics : the arguments*. Harvard, 1957.
- Frede, M. *Titel, einheit und echtheit der aristotelischen kategorienschrift*. In Moraux, P., Wiesner, J. (hrsg) *Zweifelhaftes im Corpus Aristotelicum*. Studien zu einigen Dubia, W. De Gruyter, Berlim, 1983, s. 1-29.
- Golden, L. *Aristotle on tragic and comic*. Atlanta, 1992.
- Goldschmidt, Vitor. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. VRIN, 1982.
- Grimaldi, W.M. A . *Aristotle's Rhetoric II* . Nova York, 1988.
- Grimaldi, W.M.A. *Aristotle's Rhetoric I* . Nova York, 1980.
- Grimaldi, W.M.A. *Studies in the Philosophy of Aristotle's Rhetoric*. Wiesbaden, 1972.

Jaeger, W. *Aristotle, Prime linee di una storia della sua evoluzione culturale*. Tra firenze, 1935.

Kant, I. *Crítica da faculdade de Julgar*. Trad. De Valério Rohden e A. Marques-Foreense Universitária, 1993

Kelly, Henry. *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Midle*. Cambridge University, 1998.

Lugarini, L. *Aristotele e l'idea della filosofia*. Firenze. La Nuova Italia, 1961.

Nagy, Gregory. *Greek Mithology and Poetics*. Ed. Ithaca. Cornell University Press, 1990.

Nietzsche, F. *Da Retórica*. Tradução de Tito Cardoso da Cunha. Ed. Veja, 1995.

Nietzsche, F. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. Cia das Letras, 1993.

Oksenberg Rorty, A . *Essays on Aristotle's poetics*. Oxford, 1992.

Owen, G.E.L. *Logic, Science and Dialectic: collected papers in Greek philosophy*. Cornell university Press, 1986.

Perelman, Chaïm. *Retóricas*. Editoras Martins Fontes, 1997.

Perelman, L. O . T. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina G. Pereira. Martins Fontes, 1996.

Porphiryo . *Isagoge (Comentário às Categorias)* . Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Ed. Matese, 1965.

Rosen, Stanley. *The Quarrel between Philosophy and Poetry*. Studies in ancient thought. Routledge, 1988.

Spengel, L. *Aristotelis Ars Rhetorica*, Lipzig, 1867.

Vernant, J-P. *Mito e Tragédia na Grécia* . tradução de Anna Lia Almeida Prado. Livraria Duas Cidades, 1977.

Periódicos

Angel, J. Cappelletti . *Imitación y Purificación en la estética de Aristóteles*. In Diálogos , 58/1991

- Bentikoe, Ron. *The function of metaphor*, in *Philosophy and Rhetoric*, vol. 20, no. 4, 1987.
- Bottum, Joseph. *Poetry and Metaphysics* in *Philosophy and Literature*, vol. 19, no. 2, 1995.
- Caraher, Brian G. *Metaphor as contradiction : a grammar and epistemology of poetic metaphor*. In *Philosophy and Rhetoric*, vol. 14, no. 2, 1981.
- Cestero, Walter Murray. *La Lírica Griega: um comentário de las secciones #5 y #6 de El nacimiento de la Tragédia* . in *Diálogos* , 46/1985.
- Donini, Pierluigi . *La tragedia, senza la catarsi*. *Phronesis* , XLIII/1998 1 (26-40)
- Drost, Mark P. *Aristotle and Nietzsche on Art as imitation of nature*. In *Diálogos* , 58/1991.
- Fernandez, Teresa Bejarano. *La Metáfora como resolución de un problema comunicativo lingüístico*. In *Diálogos* , 58/1991.
- Garver, Eugene . *Aristotle's Rhetoric as a work of philosophy*. In *Philosophy and Rhetoric*, vol 19, no. 1, 1986.
- Gomes-Lobo, A . *Lo que es en cuanto es en Aristoteles* in *Revista Latino Americana de filosofia* Vol. II, no. 1, 1976.
- Kaufer, David. *Irony and Rhetorical strategy*. In *Philosophy and Rhetoric*, vol 10, no. 2 , 1977.
- Kuhns, Richard. *Metaphor as plausible inference in Poetry and Philosophy*. In *Philosophy and Literature* 3/1979 , 2 (225-238)
- Levin, Samuel R. *Aristotle's theory of metaphor*. In *Philosophy and Rhetoric*, vol. 15, no. 1, 1982.
- Mendes, J. P. *Filosofia e Tragédia*. In *Clássica*, V.2, 1989
- Pappas, Nickolas. *Socrate's Charitable Treatment of Poetry*. In *Philosophy and Literature* 13/1989 ,2
- Porter, James I. *Nietzsche rhetoric : theory and strategy* . in *Philosophy and Rhetoric*. Vol. 27, no. 3, 1994.
- Sparshott, F. *Text and Process in Poetry and Philosophy*. In *Philosophy and Literature* 9/1985 , 1 (1-20)

Tollenchi, Esteban. *La formación del concepto moderno de poesía* in *Diálogos*, 44/1984.

Vincenzo, Joseph. *Sócrates and Rhetoric : the problem of nietzsche's Socrates* in *Philosophy and Rhetoric*, vol 25, no. 2 – 1992.