



CARÁTER, AÇÃO
E DISCURSO
NA *POÉTICA* DE
ARISTÓTELES

MARCO VALÉRIO CLASSE COLONNELLI

IL SAPERE NELLE
AVERSITA' È REFUGGIO;
NELLE PROSPERITA'
È ORNAMENTO.

**CARÁTER, AÇÃO E DISCURSO
NA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitora BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA
Vice-Reitora da PRPG MARIA LUIZA PEREIRA ALENCAR MAYER FEITOSA



EDITORA UFPB

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisora de Administração GEISA FABIANE FERREIRA CAVALCANTE
Supervisor de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR
Supervisor de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho Editorial ADAILSON PEREIRA DE SOUZA (Ciências Agrárias)
ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Linguística, Letras e Artes)
FABIANA SENA DA SILVA (Interdisciplinar)
GISELE ROCHA CÔRTEZ (Ciências Sociais Aplicadas)
ILDA ANTONIETA SALATA TOSCANO (Ciências Exatas e da Terra)
LUANA RODRIGUES DE ALMEIDA (Ciências da Saúde)
MARIA DE LOURDES BARRETO GOMES (Engenharias)
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Humanas)
MARIA REGINA VASCONCELOS BARBOSA (Ciências Biológicas)

Conselho Científico MARIA AURORA CUEVAS-CERVERÓ (Universidad Complutense Madrid /ES)
JOSÉ MIGUEL DE ABREU (UC/PT)
JOAN MANUEL RODRIGUEZ DIAZ (Universidade Técnica de Manabí/EC)
JOSÉ MANUEL PEIXOTO CALDAS (USP/SP)
LETÍCIA PALAZZI PEREZ (UNESP/MARÍLIA/SP)
ANETE ROESE (PUC MINAS/MG)
ROSÂNGELA RODRIGUES BORGES (UNIFAL/MG)
SILVANA APARECIDA BORSETTI GREGORIO VIDOTTI (UNESP/MARÍLIA/SP)
LEILAH SANTIAGO BUFREM (UFPR/PR)
MARTA MARIA LEONE LIMA (UNEB/BA)
LIA MACHADO FIUZA FIALHO (UECE/CE)
VALDONILSON BARBOSA DOS SANTOS (UFCEG/PB).

Editora filiada à:



Marco Valério Classe Colonnelli

**CARÁTER, AÇÃO E DISCURSO
NA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES**

EDITORA UFPB
João Pessoa
2020

Direitos autorais 2020 – Editora UFPB

Efetuada o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade dos autores.

Impresso no Brasil. *Printed in Brazil.*

Projeto Gráfico	EDITORA UFPB
Editoração Eletrônica e Projeto de Capa	ALICE BRITO
Imagem da Capa	Aristóteles, Luca Giordano, 1653. (www.wikiart.org)

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

C719c Colonnelli, Marco Valério Classe
Caráter, ação e discurso na poética de Aristóteles / Marco Valério Classe Colonnelli. - João Pessoa: Editora UFPB, 2020.
132 p.
ISBN 978-85-237-1518-2
1. Filosofia antiga 2. Aristóteles - Poética. 3. Aristóteles – Discurso. 4. Aristóteles – Estudo literário. II. Título.

UFPB/BC

CDU 1(3)

Livro aprovado para publicação através do Edital Nº 01/2019, financiado pelo Programa de Apoio a Produção Científica - Pró-Publicação de Livros da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba.

EDITORA UFPB Cidade Universitária, Campus I – s/n
João Pessoa – PB
CEP 58.051-970
<http://www.editora.ufpb.br>
E-mail: editora@ufpb.edu.br
Fone: (83) 3216.7147

Às minhas mães, Mercedes Classe Nuñez (τῆ γεννήσει)

e, Marília Candida dos Santos (τῆ τροφῆ).

Aos meus, Rossana, Bruna e Otto, Colonnelli, razão de tudo!

SUMÁRIO

Prolegômenos	9
Capítulo I: Gênero literário e <i>Caráter</i> (ἦθος)	
1. <i>Ethos</i> e objeto mimético	18
Capítulo II: <i>Caráter</i> (ἦθος) e <i>ação</i> (πρᾶξις)	
1. Ação singular (πρᾶξις)	32
2. Ordenação das ações (σύστασις)	46
Capítulo III: <i>διάνοια, pensamento ou discurso?</i>	
1. Pensamento (διάνοια) e caráter (ἦθος)	62
Capítulo IV: <i>Caráter</i> (ἦθος) e “herói trágico”	
1. Escolha ou Intenção (προαίρεσις)	82
2. Normas de caracterização (τὰ ἦθη)	90
3. Herói Trágico	108
Epílogo	123
Referências	124
Sobre o Autor	130

PROLEGÔMENOS

A caracterização nos estudos clássicos com certa frequência tem se restringido às obras retóricas, onde o escopo é desenvolvido como uma teoria do carácter no discurso retórico, comumente nomeada de ἦθοποιΐα. Outro trabalho, na antiguidade, que aborda a questão da caracterização, é a obra homônima de Teofrasto: “Caracteres”. Nessa obra, as personagens são apresentadas como tipos, com funções determinadas dentro de um enredo. O vício é o tema principal dessa tipologia, que muito contribui, sobretudo, para a análise do gênero cômico na poesia. Essa obra é posterior à *Poética* de Aristóteles.

Ao lado desse panorama, há a *Poética* de Aristóteles que é considerada a nervura teórica sobre caracterização nos textos antigos. Ainda que a discussão sobre o carácter das personagens literárias já tivesse sido estudada na *República* de Platão, nos livros II, III e X, somente na *Poética* o estudo do carácter da personagem adquiriu sua especificidade. Aristóteles definiu o carácter como uma das partes da tragédia, abordando a sua manifestação, não só na tragédia, mas indiretamente também em outras manifestações artísticas. Assim, enquanto em Platão a manifestação do carácter estava estritamente vinculada à poesia e a sua concepção moral a respeito dela; em Aristóteles, o gênero da poesia norteava a construção do carácter e o valor moral atribuído à personagem estava vinculado não a uma concepção do mundo real, mas a uma convenção estética.

Uma das grandes questões que a *Poética* levanta é: como produzir o caráter em poesia? A produção do caráter não é a simples manifestação de algumas qualidades da personagem. Mas é o modo pelo qual se percebe que uma personagem possui tal ou qual qualidade. A técnica de produção é diferente do produto. As ferramentas são variadas e nem todas estão no corpo da obra. Todavia, a reflexão de Aristóteles demonstra que mais importante do que criar uma personagem, é demonstrar como isso é possível. Ainda que o foco da argumentação aristotélica não fosse a produção de caracteres, ele explicita como é possível a sua produção. Para o filósofo, a manifestação do caráter dá-se através de duas categorias principais: a ação e o discurso.

Na vida em geral, quando se pensa em uma pessoa qualquer, o que nos vem em primeiro lugar à mente são as suas ações. É quase impossível determinar, pela lembrança, uma pessoa por meio de suas falas. O discurso de uma pessoa envolve complexas noções tais como gestos corporais, expressão de sentimentos, entonações, escolha lexical, que dificultam a sua qualificação a partir da memória. A riqueza, por detrás de cada ato de fala, é incomensurável para se representar o mundo interno desse falante. Basta uma ironia mal compreendida e adeus ao pensamento e à linguagem.

Na literatura, ocorre a mesma dificuldade, quando essas potências expressivas na boca de uma personagem são trabalhadas de modo a qualificá-la de tal ou qual maneira, ainda que seja possível conhecer um pouco de quem fala somente através de seus discursos. Pelo discurso, é sempre muito mais difícil vislumbrar uma personagem literária. Por outro lado, suas ações, muito mais

do que suas falas, parecem nos oferecer a medida mnemônica da personagem.

Assim, naturalmente, quando se julga o caráter de alguém na vida real, fala-se mais de suas ações do que de seus discursos¹, além do mais seu discurso quase sempre é visto como secundário em relação ao que se faz e, por vezes até, a validade de sua fala depende do ato praticado. Ressalte-se ainda que o próprio discurso é considerado por vezes uma ação² e, até mesmo uma inatividade, diante de certas circunstâncias, é considerada uma ação.

A passagem do mundo real ao mundo literário não é uma simples transposição. Cada época possui uma técnica. Nessa conjuntura específica, a μίμησις³ (imitação) é o modo de relação estabelecido com o mundo real. A imitação como *modus operandi* da literatura clássica não produz obras como cópias subservientes do real, já que o próprio mundo da literatura implica num desvio do objeto real para o objeto mimético, resultando inclusive em objetos completamente diferentes.

1 Discurso, aqui, não possui implicações linguísticas nem filosóficas, significando somente a fala de alguém real ou fictício.

2 ... provided that speech were considered as real an action as any other physical movement. (...desde que o discurso foi considerado como uma verdadeira ação, como qualquer outro movimento físico.) (Walcutt, 1966, p.17).

3 Nesse sentido, o termo μίμησις (imitação) é o corolário de toda literatura ocidental que se esmerou em não apenas ilustrar o real, mas em duplicá-lo, levando até as últimas consequências a sua representação como um decalque do real. Para tal discussão, confira o capítulo: O Significado da Narrativa. (Scholes, 1977, p. 57).

Se esse objeto mimético é, antes de tudo, uma imitação do mundo da vida, a complexidade desta última não pode ser representada em sua totalidade, até por impossibilidade ontológica. Assim, a complexidade do mundo real invade a literatura. Em literatura, porém, o poeta/escritor desenvolve técnicas, estilos e fórmulas nas quais a gama dessas possibilidades reais seja reduzida quase sempre a uma equação expressiva. Imitar as infinitas possibilidades, somente na esfera do humano, por exemplo, requer uma economia mimética que revele apenas o essencial, para a literatura, de um indivíduo real ou pelo menos de sua projeção. Assim, plasmar uma personagem é reduzir seus atos e discursos que na vida real são inúmeros, ao estritamente necessário para desenvolvê-lo.

À parte os problemas de *mímesis* (μίμησις), ao se adentrar a *Poética* de Aristóteles, outro problema se configura. É possível encontrar o conceito de personagem na obra? Se a personagem é quem age, fala e sofre em uma determinada obra, ela possui, pelo menos, três características que Aristóteles não as negligenciou, mas também nunca as reconheceu por uma unidade como o conceito de personagem. Ao se construir uma analogia entre o conceito de “personagem” e os conceitos encontrados na *Poética*, imediatamente percebe-se que a “personagem” amalgama as esferas do *caráter* (τὸ ἦθος), do *discurso* (διάνοια) e da *ação* (πρᾶξις), representada pelo *enredo* (μῦθος). Entretanto, esses conceitos isolados não foram trabalhados por Aristóteles com o intuito de modelar o conceito de personagem, mas são concebidos como partes qualitativas que compõem uma tragédia.

Assim, ao definir a tragédia, Aristóteles a divide em dois tipos de elementos: os quantitativos e os qualitativos. Os elementos quantitativos são da ordem da organização da peça: prólogo, episódios, êxodo e coro. Todas as tragédias possuem essa organização externa em seu espetáculo. Os elementos qualitativos são elementos internos à construção da tragédia: enredo, caráter, discurso, elocução, espetáculo e canto. Desses elementos, a elocução, o espetáculo e o canto são próprios da arte da representação. O restante são os elementos relativos ao “texto” poético.

Esses três últimos elementos referem-se a três funções que reconhecidamente pertencem ao universo da personagem: a ação, o discurso e o caráter. Em suma, o moderno conceito de personagem abarca as três partes que compõem a tragédia.

A *ação* (πρᾶξις) para Aristóteles é um elemento essencial para a construção da parte mais importante da tragédia, o *enredo* (μῦθος). Apesar disso, na *Poética*, não se encontra uma definição do que seja a ação. Nem no âmbito de suas *Éticas* o conceito é definido. Por outro lado, o enredo é definido como uma organização de ações que compõem em diversos níveis. A organização dessas ações produz enredos distintos que são nomeados como simples ou complexos.

Os enredos complexos possuem em sua estrutura algumas ações que os caracterizam por suas propriedades intrínsecas. Elas são de três espécies: a *peripécia* (περιπέτεια), o *reconhecimento* (ἀναγνώρισις) e a *catástrofe* (πάθος). Cada uma delas executa uma função dentro da estrutura do enredo: a peripécia, uma mudança na situação; o reconhecimento, a identificação de alguma personagem desconhecida; e a catástrofe, sofrimento ou morte de personagens.

Os enredos simples são desprovidos de peripécia, podendo conter reconhecimento, e quase sempre possuindo catástrofe.

A ação neste contexto é tanto as ações que um determinado enredo contém quanto as ações singulares de uma personagem. Aristóteles também nomeia um bom enredo de *ação una* (πρᾶξις μία), quando a estrutura do enredo contempla ações que se sucedem de modo causal. Nesse sentido, o termo aqui utilizado significa a totalidade das ações e não uma ação específica.

Desse modo, o conceito de ação não possui nenhuma univocidade nem definição em relação ao seu emprego na *Poética*. Na verdade, ele afasta-se da singularização da ação no âmbito de uma personagem, parecendo restringir-se somente à organização de momentos em um enredo. Como então é possível associar a ação à construção de uma personagem?

O *caráter* (ἦθος) é uma parte da tragédia com a qual o conceito de personagem se relaciona diretamente. O caráter é a sua qualidade. A discussão começa logo nos primeiros capítulos da *Poética*. A qualidade do agente para Aristóteles se coaduna com os gêneros da poesia. A qualidade do caráter do agente é a mesma que determinados gêneros devem possuir, tal como na comédia, os agentes são geralmente baixos, e na tragédia, nobres. É preciso, entretanto, não confundir esta associação com a definição específica do caráter como parte da tragédia, ainda que estritamente relacionados.

Na sequência da obra, o caráter reaparece com outra função. Não está mais só conectado ao gênero de poesia, mas também com as partes que formam uma tragédia. Na sua definição, o caráter, como parte da tragédia, é a manifestação de certas qualidades através da

ação e do *discurso* (λόγος). Mas não é só isso, é também a medida pela qual uma personagem pode ser julgada.

A ação, novamente, entra em cena; mas não como ações que compõem a estrutura do enredo, e sim como ações singulares. Nesse sentido, a *ação* na *Poética* pode ser definida como o enredo em sua totalidade; como determinadas ações que a compõem; ou ainda como ações singulares de um enredo qualquer.

A ambiguidade com a qual Aristóteles se expressa na *Poética* conduziu alguns autores a radicalizar algumas afirmações da obra, produzindo uma fissura entre o conceito de *enredo* e o de *caráter*. Na passagem acerca das definições das partes da tragédia, o comentário aristotélico é incisivo: “os agentes praticam ações não para imitar caracteres, mas os caracteres são tomados através das ações” e “sem ação, não haveria tragédia, mas sem caráter haveria.” (1450a, 21-25). Por outro lado, ele também afirma: “é natural que duas sejam as causas das ações, o discurso e o caráter” (1450a, 1) e “haverá caráter se, como foi dito, o discurso (λόγος) e a ação (πρᾶξις) produzirem evidência em relação a alguma escolha.” (1454a, 18-19). Na primeira via, o caráter é totalmente secundário e dispensável como elemento da tragédia; mas na segunda, é considerado a causa da ação e, a própria ação é vista também como produtora de *caráter*.

A primeira via tem primazia frente à segunda. Aristóteles concedeu grande parte da *Poética* ao seu esclarecimento. O *caráter* ficou relegado a poucas páginas em sua obra. Nem por isso, faltam subsídios para se equalizar bem a questão. A resposta que foi encontrada para a resolução do conflito em parte está na própria *Poética* e em parte fora dela.

A própria *Poética* fornece meios para a reabilitação da segunda via. Além de uma análise um pouco mais acurada das passagens e de um capítulo inteiro destinado à produção do carácter, é preciso analisar o conceito de herói trágico. Esse traz em sua definição o amalgama dos dois conceitos: o carácter do herói e a situação na qual ele se encontra no enredo (felicidade ou infelicidade). O enredo é analisado em termos de agentes que estão ou em estado de felicidade ou de infelicidade. A ação ocupa o lugar central nesta análise. Para além do cenário da *Poética*, porém, o conceito de ação encontrado nas *Éticas* também ilumina a relação entre personagem e ação, ou em seus próprios termos, entre o carácter e o enredo.

A ação do ponto de vista de sua execução, de seu mecanismo, do ato voluntário ou involuntário, expressos nas *Éticas*, une os dois polos conceituais na *Poética*. Assim, a ação, como elemento do enredo ou como uma ação qualquer de um agente, funde-se na perspectiva do personagem. Enredo e carácter possuem um elemento em comum, a ação.

Em conceitos como *peripécia* (περιπέτεια), *reconhecimento* (ἀναγνώρισις) e *sofrimento* (πάθος), considerados como *ações* (πράξεις) que compõem um enredo, é irrefutável que o conceito moderno de personagem esteja fundido a essas categorias, pois de alguma forma envolvem um agente. Por exemplo, na mudança nomeada como peripécia, torna-se difícil apreender a participação da personagem em eventos que muitas vezes são exteriores a ela; mas, o reconhecimento implica diretamente o mundo interior da personagem, envolvendo a sua capacidade em termos de conhecimento ou ignorância de fatos, objetos ou pessoas. Por sua

vez, o sofrimento indubitavelmente é a ação que recai diretamente sobre um agente. É, sobretudo, uma ação que envolve o sofrimento de um agente.

A fusão entre enredo e agente (personagem) é completa. As ações, que determinam a sequência narrativa, são ações praticadas por um agente.

O *discurso/pensamento* (διάνοια) também se relaciona, diretamente, com o conceito de caráter. Entretanto, no âmbito da Poética, Aristóteles renunciou a definir a relação entre esses dois conceitos, limitando-se a indicar a sua *Retórica* como o lugar no qual esta relação se dá. Aliás, menor do que o espaço reservado para o *caráter* (ἦθος) é o espaço reservado ao *discurso/pensamento* (διάνοια). Porém, a sua importância na definição do caráter é também determinante. É o outro polo do qual o caráter emerge. Na *Retórica*, o discurso é visto como produtor de caráter do orador e como um dispositivo também para provocar emoções no auditório. É nessa perspectiva retórica que o caráter produzido por um discurso foi – indicado pelo próprio Aristóteles – transplantado para o fundo poético.

Resumindo, todos esses elementos são aspectos de um conceito maior, o de personagem. Este resulta necessariamente da junção desses três elementos: ação, caráter e discurso. O caráter, o elemento mais importante, é a expressão virtual que emana desses dois princípios, da ação e do discurso. Determinar a relação deste conceito com aqueles significa muito mais do que plasmar personagens, significa construir uma teoria de caracterização. Mas como?

CAPÍTULO I

GÊNERO LITERÁRIO E *CARÁTER* (ἦθος)

1. *ETHOS* E OBJETO MIMÉTICO

Na *Poética*, Aristóteles, depois de delimitar as artes através dos meios, modos e objetos de imitação, referindo-se especificamente neste trecho ao objeto imitado pelas artes⁴, afirma que *os que imitam* (οἱ μιμούμενοι) imitam *agentes* (πράττοντας), devendo esses serem *virtuosos* (σπουδαίους) ou *vulgares* (φαύλους)⁵. Os agentes, o objeto mimético, são classificados como virtuosos ou vulgares somente. Não há nenhum exemplo neste trecho que possa esclarecer os agentes assim qualificados. Os valores aqui evocados parecem apenas determinar uma escala entre dois polos, o virtuoso e o vulgar, que, então, delimitaria os matizes possíveis para criação de caracteres.

O filósofo ainda conclui a passagem da seguinte forma: “*os caracteres, pois, quase sempre seguem só a esses valores (virtuoso e*

4 O termo agentes (πράττοντες), usado por Aristóteles, parece não só estar relacionado com a arte da poesia, mas também com as demais artes que, de uma forma ou de outra, estão atreladas a elementos da representação do mundo humano exterior e psíquico. Conceitos, tais como caráter e emoções, representam este último, enquanto que as ações, o primeiro.

5 R. Dupont Roc e J. Lallot preferem traduzir esses dois qualificativos por “nobres” e “baixos”, aludindo ao fato de que, no mundo grego, esses qualificativos confundem-se com a qualidade social. Assim, reis e príncipes são os modelos naturais da *virtude* (ἀρετή) e escravos, do *vício* (κακία) (R. Dupont-Roc, J. Lallot, 1980, p. 157). Seja como for modelo social ou apenas índice particular de caracteres, não há maior problematização sobre os valores.

vulgar); em relação aos caracteres, todos (os agentes) pois diferem em termos de vício (κακία) ou virtude (ἀρετή)”⁶. Os termos usados para diferenciar os agentes entre si, não sendo mais expressos como qualificações específicas dos agentes, são mais generalizados, correspondendo a termos gerais como a virtude e o vício que podem conter gradações, em cada um, de diversas disposições da alma do agente.⁷

No contexto das Éticas, os valores não obedecem propriamente a uma escala do pior para o melhor ou vice-versa. Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles desenvolve sua teoria a respeito da *virtude ética* (ἀρετὴν ἠθικὴν), demonstrando que a virtude não é o contrário do vício, mas o *meio-termo* (μεσότης) entre dois vícios que constituem polos diferentes, um em *excesso* (ὑπερβολή) e outro em *falta* (ἔλλειψις) (*Ética a Nicômaco*, 1106, b, 16-33). Nesse sentido, a *Poética*, especificamente nessa passagem, não problematiza esses valores ao nível de uma problemática do agir, como nas Éticas, mas vale-se apenas dessas qualificações do agente, como matizes possíveis na caracterização do objeto mimético. A redução do campo

6 “τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις· κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες.” (*Poética*, 1448a, 3-4).

7 Em uma passagem das *Categorias*: “ένίστε δὲ καὶ ὀνόματος κειμένου οὐ λέγεται παρωνύμως τὸ κατ’ αὐτὴν ποιὸν λεγόμενον, οἷον ἀπὸ τῆς ἀρετῆς ὁ σπουδαῖος· τῶ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται, ἀλλ’ οὐ παρωνύμως ἀπὸ τῆς ἀρετῆς.” *Algumas vezes também de um nome já existente não se define de modo paronímico uma qualidade que é nomeada conforme a esse nome, tal como o virtuoso a partir da virtude, pelo que, pois, diz-se que o virtuoso possui virtude, mas não de modo paronímico a partir da virtude.* *Categorias*, 10, b 5-9. Aqui se estabelece uma relação semântica muito próxima do adjetivo virtuoso (σπουδαῖος) com o substantivo virtude/excelência (ἀρετή).

é determinada naturalmente por limites miméticos na representação do objeto.

Completando o polo anterior, Aristóteles afirma que eles podem ser representados *melhores* (βελτίονας), *piores* (χείρους) ou *em conformidade conosco* (καθ' ἡμᾶς) (*Poética*, 1448, a, 4-5), fornecendo exemplos extraídos da arte pictórica em que o pintor Polignoto os pintava *melhores* (κρείττους); Pauson, *piores* (χείρους); e Dionísio, *semelhantes* (ὁμοίους) a nós⁸. Essas diferenças encontram-se não só nas artes em geral, mas também na diferença entre os gêneros de cada arte. Assim, o filósofo, em outra passagem, não menos sintética do que a anterior, mas restringindo-se ao âmbito da poesia, acrescenta que aos homens Homero os imitou *melhores* (βελτίους); Cleófon, *semelhantes* (ὁμοίους); e Hegemon e Nicócares, *piores* (χείρους).⁹

Para além daquelas diferenças iniciais, Aristóteles continua sua argumentação, utilizando-se especificamente de adjetivos comparativos cujo termo de comparação é pronome “nós” (καθ' ἡμᾶς). É evidente que este “nós” é o homem grego de sua época com seus valores, suas características e sua história, que serve aqui

8 *Poética*, 1448, a, 8. Polignoto de Tassos foi o melhor pintor do século V. Decorou com inúmeras pinturas diversos edifícios públicos, entre eles a Estoa, o que lhe valeu a concessão da cidadania ateniense. De Pauson não se conhece a pátria, nem se sabe em que data fixa viveu. O terceiro pintor pode ser Dionísio de Colofão, contemporâneo de Polognoto, podendo ser também Dioniso de Argos, da metade do séc. V. (Manzano y Duplá, 2011, p.37).

9 Cleófon foi um poeta trágico ateniense do século IV; Aristóteles o critica na Ret. 1408a, 15 seu hábito de combinar termos comuns com adjetivos elevados (por exemplo, “augusta Figueira”). Hêgemon de Tasos, ativo em Atenas no final do século V, compôs parodias de tema épico em hexâmetros; Nicócares foi um poeta cômico contemporâneo de Aristófanes. (Manzano y Duplá, 2011, p.37).

apenas para identificar o modelo em que se baseia o autor de uma obra de arte em geral. Mas, o ponto importante nesse argumento é a separação, através da qualidade do objeto mimético, em gêneros específicos de uma única arte. Esse critério é produzido por meio da representação mimética do objeto. Pode-se afirmar então que o objeto mimético qualificado conteria em germe a divisão dos gêneros específicos em cada arte.

Na *Poética*, essa divisão de gêneros, através do objeto mimético, é enfatizada no seguinte trecho: “*a tragédia em relação à comédia se distinguiu com esta diferença: uma pois deseja imitar homens piores (χείρους); a outra, homens melhores (βελτίους) do que os de hoje (τῶν νῦν).*”¹⁰ Os gêneros literários abarcariam então a caracterização do agente, a priori? O espaço para a criação poética estaria previamente determinado?

Se a resposta for positiva, parece não haver saída para o poeta ou artista em geral, que se decida por um gênero específico, pois o objeto mimético de sua arte, necessariamente, estaria contido em um dos polos anteriores, vício ou virtude. Porém, em outra passagem da *Poética*, a determinação do objeto não é tão esquemática quanto essa:

Uma vez que a tragédia é imitação de homens melhores do que nós, é preciso imitar os bons pintores. Pois, esses, fornecendo uma forma particular e criando semelhanças, os pintam mais belos. Desse modo também o poeta, que imita os coléricos, os fracos e os que possuem outros tipos de qualidades, reproduz os que possuem tais caracteres, de forma mais moderada, tal

10 ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. *Poética*, 1448a, 17-18.

como Homero e Agatão criaram Aquiles, paradigma de rudeza.

Ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἡ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. (Poética, 1454, b, 8-14.)

No rastro da divisão por gêneros, a tragédia ainda articula por critério mimético homens melhores do que nós, por ser uma arte elevada, aproximando-se muito do critério “*os melhores do que os homens de hoje*” anteriormente empregado. Contudo, a criação é exaltada por Aristóteles que, comparando a criação pictórica com a criação poética, demonstra como é possível tanto ao poeta como ao pintor embelezar os modelos reais. No caso específico do poeta, disposições como a cólera e a fraqueza podem ser representadas com “*mais dignidade, moderação*” e, sobretudo, “*mais convenientemente*” (ἐπιεικεῖς). O “*embelezamento*” dos modelos reais, nos quais a tragédia se baseia, envolve a arte particular do poeta, que ultrapassa o objeto real na arte de plasmar o objeto mimético. A mimesis, então, não é mera cópia de objetos reais, neste caso, homens, mas é um processo que comporta um certo nível de criação por parte do poeta.

A mimesis do objeto opera a passagem do objeto real, considerado do ponto de vista ético, para o ponto de vista estético-mimético. Por isso, as disposições da alma, tal como a cólera, não podem ser apenas consideradas do ponto de vista real de sua manifestação, mas como qualidades representadas pelo poeta que, de acordo com o gênero de poesia, insere todo tipo de qualidades

em suas representações. Mesmo que uma personagem, por exemplo, seja colérica em uma tragédia, a sua representação deve estar de acordo com as determinações que o gênero impõe ao modelo. Nisso não há contrassenso, como afirma Worther:

O ἦθος designa o objeto-modelo considerado em uma atividade representativa e o produto dessa representação. Nesse último caso, há um valor ético – na medida em que ele recebe as qualificações geralmente concordantes a uma disposição ética – mas também estética.¹¹

Ao se considerar o caso da tragédia, a sua representação poderá contar com valores éticos que, no campo da ética, não são considerados nobres, porém a estilização, operada pelo poeta na construção de sua obra, procede a um ajuste do real face ao objeto imitado. Parece, então, que o conflito se desloca do campo da criação artística para o campo do gênero poético.

Não há na Poética uma discussão aprofundada sobre gêneros poéticos, a não ser uma breve discussão no capítulo III sobre espécies de poesia. Todas as afirmações de Aristóteles são muito sumárias acerca desse assunto. Algumas alusões de cunho histórico emanam em certos pontos da obra. No capítulo IV, onde há afirmações sobre a origem da poesia, podem-se extrair certas informações que contribuem para uma discussão acerca dos gêneros. Nesse capítulo, Aristóteles discorre sobre a origem da poesia. Assim, para o autor, a poesia foi separada em espécies no momento em que era

11 “L’ἦθος designe l’objet-modèle envisagé dans une activité représentative et le produit de cette représentation. Dans ce dernier cas, il y a une valeur éthique – dans la mesure où il reçoit les qualifications généralement accordées à une disposition éthique – mais aussi esthétique. (Worther, 2007, p. 188).

criada. O próprio poeta fornecia o seu caráter à obra. Os poetas *mais veneráveis* (σεμνότεροι) imitavam *ações belas* (τὰς καλὰς πράξεις) e personagens de tais tipos, os poetas *mais vulgares* (εὐτελέστεροι) imitavam *ações de homens vis* (τὰς τῶν φαύλων) (*Poética*, 1448, b, 24-26). Depois de criados “os gêneros”, os poetas posteriores eram atraídos *conforme a sua própria natureza* (κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν) às espécies de poesia existentes. Como o nascimento da tragédia e da comédia era posterior ao nascimento da epopeia e do jambo¹², os poetas que possuíam a índole séria da epopeia compuseram tragédias e aqueles que tinham a índole vulgar do jambo compuseram comédias (*Poética*, 1449, a, 3-7).

A divisão das espécies de poesia utiliza-se do mesmo vocabulário encontrado nas considerações sobre o objeto mimético, mas não parece ter neste caso a mesma possibilidade de estilização. As espécies de poesia são identificadas por suas qualidades intrínsecas, obedecendo ao esquema construído por Aristóteles em sua *Poética*: poemas sobre *coisas valorosas* (τὰ σπουδαῖα), Epopeia e Tragédia; poemas sobre *coisas vulgares* (τὰ φαῦλα), Jambo e Comédia. Entretanto, para além dessa definição rígida, por espécies de poesia, parece que Aristóteles, falando a respeito da excelência de Homero, sugere que possa haver, dentro desse

12 Segundo Rocha, “a poesia jâmbica era aquela composta, principalmente, com o metro trímetro jâmbico (x - u - / x - u - / x - u -), o tetrâmetro trocaico catalético (- u - x / - u - x / - u - x / - u -), ou formas epódicas que mesclavam estruturas jâmbicas com sequências datílicas (combinações formadas a partir do pé datílico: - uu). Além da métrica, a poesia jâmbica é muitas vezes identificável pela sua temática relacionada àquilo que os gregos chamavam de psogos, ou seja, o ataque, a injúria, a difamação, mas sempre com um caráter “humorístico”, que no final das contas tinha uma função no âmbito de certos rituais de caráter apotropaico onde se buscava a fertilidade e a purgação.” (Rocha, 2012, p. 86).

esquema de qualidades, certa maleabilidade. O próprio Homero, diz ele, forneceu *alguns aspectos da comédia* (τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα), dramatizando não o *vitupério* (ψόγον), mas o *risível* (γελοῖον) (*Poética*, 1448, b, 37-39). Nesse sentido, a rigidez do esquema é desfeita, uma vez que se pode notar que não só a índole do poeta poderia gerar poesias de gêneros opostos, como também dentro do mesmo gênero, tal como a Comédia por exemplo, há a possibilidade de representação em graus diferentes.

O conceito de *qualidade* (ἦθος), então, divide-se em dois sentidos: o primeiro é o conceito como determinação da qualidade do objeto representado; o segundo é o conceito como uma qualidade da própria espécie de poesia. Só aparentemente esses âmbitos estão separados, porque de fato, como dois lados de uma mesma moeda, um implica o outro. O objeto mimético possui grande liberdade em sua representação, envolvendo o trabalho do poeta em sua construção; por outro lado, a própria classificação das espécies de poesia, obedecendo a certo padrão, não está restrito a um esquema fechado, comportando também níveis de estilização.

O conceito de *caráter* (ἦθος), desenvolvido por Aristóteles nos primeiros capítulos da *Poética*, é abordado de modo mais técnico, quando o filósofo passa à definição da tragédia no capítulo VI da obra. O conceito, a partir desse capítulo, toma contornos precisos, passando a figurar não apenas como uma qualidade possível do objeto representado, mas também como parte da própria tragédia. A mudança de perspectiva acarreta definições mais específicas do termo, que agora também possui uma função dentro da estrutura da tragédia.

Aristóteles, depois de discorrer a respeito da *mímesis* (μίμησις) para classificar os tipos de artes que dela se valem, volta-se para o estudo da tragédia. Essa é dividida em partes que comportam duas ideias básicas: partes quantitativas e partes qualitativas. As partes quantitativas são divididas em: prólogo, episódio, êxodo, coro. Essas partes constituem a forma externa da tragédia, estruturando o edifício trágico de modo homogêneo. Quanto às partes qualitativas, suas partes são os elementos constituintes da tragédia, ou seja, os aspectos internos de sua composição. São seis partes: *enredo* (μῦθος), *caracteres* (ἦθη), *elocução* (λέξις), *pensamento* (διάνοια), *espetáculo* (ὄψις), *canto* (μελοποιία).

Na definição desses seis elementos está presente ainda o esquema inicial da *Poética*: os meios, o objeto e os modos. Os meios da *mímesis* trágica são dois: a elocução e o canto; o objeto da representação, três: o enredo, os caracteres e o pensamento; e o modo, um: o espetáculo. A junção completa desses elementos é encontrada somente na tragédia. A Epopeia, por exemplo, possui apenas quatro desses elementos: enredo, caracteres, pensamento e elocução.

As três partes que configuram o objeto da representação trágica estão entrelaçadas, já que o enredo – que pode ser definido, grosso modo, de entrecho dramático – os caracteres e o pensamento são partes do objeto da *mímesis*. Na definição desses elementos, Aristóteles afirma que:

“O enredo é a imitação de uma ação; digo, pois, que o enredo é isso: a composição das ações; e os caracteres, conforme aquilo que dizemos que os agentes possuem certas qualidades, e o pensamento, naquilo em que os

que falam demonstram algo ou também manifestam um pensamento.”

“Ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. (Ροῆτικα, 1450a, 4-9).

Se se isolar apenas os caracteres e a ação, o enredo é definido como a imitação de uma ação, já os caracteres são certas qualidades apreensíveis nos agentes. Em um primeiro nível de entrelaçamento, a ação que forma o enredo e os caracteres, reunidos na unidade do agente, constituem um todo, porque toda ação carrega em si mesma certa qualidade a partir da qual se pode entender, julgar, apreciar ou mesmo qualificá-la. É desse modo que *essas qualidades* (ποιιάς τινάς), tomadas das ações executadas pelo agente, contribuem para a construção dos caracteres. Por outro lado, essas qualidades configuram um certo caráter no agente. Não há dúvida de que *as ações* (πράγματα) envolvem um *agente* (πράττοντα).

Em um segundo nível de entrelaçamento, pode-se relacionar os caracteres com o pensamento, que neste contexto é a fala do agente. Em toda fala há expressões que revelam disposições da alma do falante. Dificilmente, a fala de um agente está dissociada de sua intenção, mesmo que se considere algum nível retórico em sua fala.

Os caracteres, face a esses dois elementos da tragédia, surgem em íntima conexão com eles, levando-se em conta principalmente que é através da ação ou do discurso ou mesmo de ambos, que é possível identificar alguma qualidade no agente. Os caracteres assumem a forma de uma qualidade apreensível a partir de outros elementos. Dessa forma, Aristóteles, ao defini-los, afirma

que “*terá caráter, se como foi dito o discurso ou a ação produzirem manifestamente alguma intenção (...)*.”¹³ A manifestação do caráter na tragédia depende intimamente da *intenção* (προαίρεσις) manifesta pelo agente no ato ou no discurso.

Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles nos dá uma ideia da formação do caráter, dizendo que “*por escolher coisas boas ou más possuímos certas qualidades*”¹⁴, atribuindo à *escolha* (προαίρεσις) a primazia na formação do caráter. Na literatura clássica grega, não se pode, contudo, psicologizar a personagem ao nível dos motivos de sua escolha¹⁵, mas a própria escolha é um índice de suas qualidades morais, sendo deduzidas a partir da *ação* (πρᾶξις) e do *discurso* (διάνοια).

Dentro do plano traçado na *Poética*, é evidente a primazia do enredo em relação às outras partes constituintes da tragédia. O enredo trágico possui a finalidade, em sua organização, de produzir um efeito catártico¹⁶. Tal efeito não pode ser gerado somente pelos

13 Ἐξει δὲ ἦθος μὲν ἐὰν ὡσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα (...). (*Poética*, 1454a, 18-19).

14 Τῷ γὰρ προαιρεῖσθαι τάγαθὰ ἢ τὰ κακὰ ποιοί τινὲς ἐσμεν, (...) *Ética a Nicômaco* - 1112a, 2.

15 Como já dissemos acima, este nível de caracterização é possível na literatura contemporânea.

16 No cap. VI da *Poética*, Aristóteles, ao definir a tragédia, atribui-lhe a capacidade de suscitar, através da piedade e do terror, a purificação das emoções (τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν) (*Poética*, 1449b, 28). Essa definição torna-se, no decorrer da *Poética*, a finalidade em direção à qual a estrutura das ações deveria se dirigir. A finalidade então da ação trágica seria suscitar esse tipo de emoção no auditório, de modo semelhante ao que ocorre nos discursos retóricos bem construídos que se utilizam do *ethos* e do *pathos*. Muitas interpretações surgiram dessa única aparição do termo no corpus da *Poética*. Assim, “o termo *kátharsis* era utilizado an-

caracteres – ainda que possam contribuir para o agravante patético da ação – porque eles são, antes de tudo, qualidades e não ações. Em todo caso, os caracteres não são perceptíveis sem o discurso ou a ação.

Na construção do enredo trágico, o paradigma de elaboração não são as qualidades humanas, como para a elaboração de caracteres, mas as ações e a vida¹⁷, que por sua vez, para Aristóteles, possuem duas situações possíveis: felicidade e infelicidade. Posteriormente na obra, esse amplo panorama do enredo, é reduzido somente às ações, visto que “(...) a finalidade é alguma ação, não uma qualidade.”¹⁸ A dissociação entre a ação e os caracteres, nesse trecho da *Poética*, é total, de maneira que “os homens são de tais tipos conforme os caracteres, mas em relação às ações, são felizes ou o contrário.”¹⁹

Os agentes, portanto, possuem caracteres em sua definição, mas não são os caracteres que definem a ação, porque a ação é

teriormente a Aristóteles em dois contextos principais. Por uma parte é utilizado em um contexto religioso para aludir às cerimônias rituais de purificação; por outra, se emprega em um contexto médico em referência à purgação ou eliminação de substâncias nocivas para o organismo. Isto explica por que alguns tradutores traduzem *kátharsis* por “purificação” e outros por “purgação”. Seja como for, o termo parece invocar algum tipo de reação produzida pela fruição do espetáculo trágico, contendo em sua manifestação processos, ao mesmo tempo, religiosos e terapêuticos. (Manzano y Duplá, 2011, p. 26).

17 “ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώποι ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας.” “A tragédia, pois, é imitação não de homens, mas de ação e vida, de felicidade e infelicidade.” (*Poética*, 1450a, 17).

18 (...) τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης. (*Poética*, 1450a, 17).

19 “Εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμόνες ἢ τούναντίον.” (*Poética*, 1450, a, 18).

determinada pela síntese dos atos das personagens que resultarão em infelicidade ou felicidade. Nesse sentido, Aristóteles é categórico:

“Portanto, eles não agem a fim de que os caracteres sejam imitados, contudo assumem caracteres através das ações. De maneira que os atos e o enredo são a finalidade da tragédia e, a finalidade é a coisa mais importante de todas.”

Οὕκουν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις. Ὡστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπαντων. (*Poética*, 1450a, 20-24)

A proeminência é sem dúvida atribuída às ações, o componente mais importante do enredo. A afirmação acima, porém, deixa entrever que há uma relação causal entre *as ações* (τὰς πράξεις) e os caracteres, o que acaba por atribuir aos caracteres certa importância na trama dos fatos.

A relação estabelecida por Aristóteles entre enredo e caracteres produz uma hierarquia na construção do edifício trágico. O enredo assume a primazia por ser “*o princípio da tragédia semelhante a uma alma*”, e “*secundariamente, os caracteres*.”²⁰. O filósofo ainda indica, na *Poética* (1450a, 35-38), que os primeiros poetas conseguiram bons efeitos *em elocução e caracteres* (τῇ λέξει καὶ τοῖς ἦθεσιν) mais do que *em dispor os atos* (τὰ πράγματα συνίστασθαι), demonstrando que os principiantes não tinham ainda desenvolvido a maturidade do enredo trágico. Tal é a importância da composição dos atos na tragédia. O filósofo afirma, ainda, que muitas tragédias

20 Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη. (*Poética*, 1450a, 39-40).

modernas não possuem caracteres, mas apenas um enredo, uma ação (1450a, 24-25).²¹

Nesse sentido, a expressão dos caracteres nas ações é de fundamental importância para a caracterização das personagens. Não há como dissociar o caráter da ação. São categorias que se unem no agente. Seja na ação ou no discurso, os caracteres estão presentes. É necessário, então, analisar a expressão dos caracteres nas ações, adentrando o âmbito das Éticas; e no discurso, valendo-se da *Retórica* para tal fim.

21 "Ἐτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἂν. "Ainda que sem ação não se poderia gerar uma tragédia, porém sem caracteres gerar-se-ia." (*Poética*, 1450a, 24-25).

CAPÍTULO II

CARÁTER (ἦθος) E AÇÃO (πρᾶξις)

1. AÇÃO SINGULAR (πρᾶξις)

No capítulo II da *Poética*, os *agentes* (πράττοντες) são definidos como o objeto de representação das artes. O verbo empregado neste particípio substantivado (πράττοντες) é o verbo *fazer* (πράττω). Esse verbo, em toda *Poética*, é utilizado para contextos muito diferentes entre si. Além desse verbo, verifica-se também o uso intenso de duas outras formas nominais: *ação* (πρᾶξις) e *ato/fato* (πράγμα), com sentidos aproximados: a primeira é a ação no sentido abstrato; a segunda é o resultado da ação, podendo ser traduzido como ação, ato ou fato.²² Entretanto, por vezes, esses termos mesclam entre si seus significados, dificultando a compreensão de seu exato sentido. Somada a essa primeira dificuldade, o termo *ação* (πρᾶξις) parece ser empregado na *Poética* com um sentido técnico em face de outros empregos comuns do mesmo termo. Antes da análise das passagens, é preciso considerar a advertência de Mathieu:

22 O radical para πρᾶξις e πράγμα é o mesmo *πραγ. No primeiro termo, temos o radical mencionado e o sufixo *σις, cujo significado, vale lembrar, é o ato, o processo, de um ponto de vista abstrato, traduzido aqui por ação. Quanto ao segundo termo, há o radical *πραγ com o sufixo resultativo *ματ que define a ação em sua concreitude como fato realizado, sendo traduzido por ato, ou fato.

“já notamos que, em nenhuma parte na Poética, Aristóteles sente necessidade de definir πράξις.”²³

O conceito de *ação* (πρᾶξις) não é um conceito independente dentro da obra. Ele figura sempre associado à parte da tragédia que Aristóteles denomina de *enredo* (μῦθος). A associação entre eles é quase completa a ponto, às vezes, de um ser definido pelo outro.

Assim, antes da divisão da tragédia em suas seis partes, ela é definida como “a imitação de uma ação nobre e completa, possuindo extensão.”²⁴ A ação possui três qualidades que a determinam como uma ação trágica. Em termos qualitativos, a ação, definida como nobre, indica, como já visto anteriormente, que a própria qualidade da ação coincide com a qualidade do gênero trágico. Em outro trecho da obra, a tragédia possui uma definição mais precisa:

Com efeito, a Tragédia é imitação não de homens, mas de ações, de vida e de felicidade e de infelicidade: a felicidade e a infelicidade estão na ação, e a finalidade é uma certa ação, não uma qualidade.

ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας· ἡ δὲ εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· (Poética, 1450, a, 16-19).

Nesta citação, a ação e a vida estão associadas, mas dissociadas, em parte, *dos homens* (ἀνθρώπων), que configuram aqui mais o aspecto da representação da personagem do que propriamente

23 “Notons déjà que nulle part dans la Poétique Aristote n’éprouve le besoin de définir πράξις.” Action et mythos chez Aristote ». (Mathieu: 1995, 71)

24 “(...) μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, (...)” (Poética, 1449b, 24-25).

da sequência de eventos no enredo. A ação pode representar uma parte ou a totalidade da vida, constituindo o elemento dinâmico na tragédia. Por isso, no desenvolvimento da ação, encontra-se a conjuntura em termos de felicidade e infelicidade, que apresentam a situação na qual uma personagem está inserida. Somente em relação às ações, as personagens são felizes ou infelizes (*Poética*, 1450a, 19). Até mesmo a existência da tragédia está condicionada à ação: “(...) *sem ação não poderia existir tragédia, mas sem caracteres poderia.*” (*Poética*, 1450a, 24-25). A ação é identificada como parte principal na representação trágica.

Em meio às definições da tragédia, Aristóteles delimita suas seis partes de maneira assistemática. Desse modo, subitamente e pela primeira vez no texto, refere-se ao enredo, depois de ter identificado a tragédia com a imitação de uma ação, do seguinte modo: “*o enredo é imitação de uma ação, digo, pois, que enredo é a composição dos atos, (...).*”²⁵ Duas são as definições, dadas por Aristóteles, consecutivamente, nesse trecho. A primeira é idêntica àquela da definição da tragédia, mas a segunda traz uma novidade bem específica. O enredo, na segunda definição, é a organização *dos fatos* (πραγμάτων), como um todo composto de diversas ações, que devem ser ajustadas para construir uma ação trágica. A expressão utilizada por Aristóteles, nessa definição, indica que as ações são consideradas do ponto de vista mais concreto, como atos, fatos, eventos ou mesmo ações, através da palavra *πᾶγμα*.

25 “Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, (...)” (*Poética*, 1450a, 4-5).

Toda organização do enredo se valerá de duas expressões que podem ser vistas quase como sinônimas: *composição das ações* (σύνθεσιν τῶν πραγμάτων) e *ordenação das ações* (σύστασιν τῶν πραγμάτων). Ambas se referem ao ato de compor um enredo trágico que possui uma pré-organização (mythos), partindo de atos singulares que constituem propriamente o enredo.

A partir dessas considerações, é possível compreender que o sentido de *ação* (πρᾶξις) é o mesmo que o de enredo, já que a ação se desenvolve como um enredo, contendo começo, meio e fim. O sentido, porém, de *ação/ato* (πρᾶγμα) afasta-se daquele, por resultar em diversas ações, que compõem a estrutura do enredo, podendo-se inclusive afirmar que diversas *ações/atos* (πράγματα) formam uma *ação* (πρᾶξις).

Ainda que se possa identificar que o sentido de ação corresponde ao de enredo, a *ação* (πρᾶξις) possui outras nuances significativas no texto da *Poética*:

O enredo é uno não como julgam alguns que seja a respeito de alguém, pois muitas e ilimitadas coisas ocorrem para alguém, das quais nenhuma é una. Desse modo também muitas são as ações de alguém, das quais nenhuma gera uma ação una.

Μῦθος δὲ ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἓνα ἧ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. (Poética 1451a, 17-20).

Há então dois diferentes significados para *ação* (πρᾶξις): o primeiro significado, que se pode apreender, é que πρᾶξις aparece como uma *ação una* (πρᾶξις μία) em contraste com *muitas e ilimitadas* (πολλὰ καὶ ἄπειρα) coisas que acontecem para alguém, ou seja,

o significado de *ação una* afasta-se da mera junção de ações em um enredo. Por outro lado, em seguida, para alguém é possível haver muitas *ações* (πολλά πράξεις), ou seja, ações singulares. A noção quantitativa empregada por Aristóteles neste contexto confirma bem a necessidade de demonstrar que um agente pode cometer ilimitadas ações, mas que não compõem uma *ação una* (πράξις μία).

A ação una é identificada com o enredo que deve ser constituído por diversas ações singulares. Essas, não por sucessão, mas por liame causal, realizam o que Aristóteles denominou de *disposição das ações* (σύστασις τῶν πραγμάτων).

Esses exemplos bastam para demonstrar que não há univocidade de sentido quanto ao significado de *práxis*, mas que Aristóteles o emprega em dois contextos: um, para significar ações singulares e, neste caso, o seu significado é idêntico ao significado de *atos* (πράγματα); outro, para significar um conceito preciso na *Poética*, a ação una, cujo desenvolvimento é o acabamento perfeito e completo do enredo.

Portanto, ao se diferenciarem os dois sentidos para o conceito de *ação* (πράξις), constata-se que o sentido ao qual Aristóteles se refere, para a construção do enredo, é o da *ação una*. Por outro lado, outras ações também contribuem para a ação central do enredo. Ademais, para Zagdoun, “é necessário que a ação de todas as personagens contribua à ação central. Todas as palavras, todos os atos de todos os personagens devem convergir para a ação central.”²⁶

26 De plus, il faut que l'action de tous les personnages contribue à l'action centrale. Toutes paroles, tous les actes de tous les personnages doivent converger vers l'action centrale. Il faut que se crée “une necessite immanente à l'action”. (Zagdoun, 2011: 97).

Em relação aos caracteres, a mecânica da ação está intrinsecamente ligada aos dispositivos éticos, por meio dos quais o caráter de quem age, também pode ser qualificado.²⁷ Nas *Éticas*, Aristóteles também não vê necessidade alguma em definir o que é uma *ação*. Mais precisamente, no segundo livro da *Ética a Nicômaco*, no qual se define a matéria do estudo, a natureza da ação não é aprofundada. Cada discussão, sobre a tomada de ação, é discutida em um plano singular, não sendo formulada nenhuma teoria geral sobre a própria ação.

Na definição do objeto de estudo, na *Ética a Nicômaco*, nos é dado um valor importante para o que se afirma:

Uma vez que, então, o presente estudo não é em vista da teoria como as outras (pois, não pesquisamos a fim de saber o que é a virtude, visto que ela não teria nenhuma utilidade, mas a fim de que nos tornemos bons), é necessário pesquisar as coisas em relação às ações, como se deve praticá-las. Pois, essas são próprias também da geração de hábitos qualificados, conforme dissemos.

Ἐπεὶ οὖν ἡ παροῦσα πραγματεία οὐ θεωρίας ἕνεκά ἐστιν ὡσπερ αἱ ἄλλαι (οὐ γὰρ ἵνα εἰδῶμεν τί ἐστιν ἡ ἀρετὴ σκεπτόμεθα, ἀλλ' ἵνα ἀγαθοὶ γενώμεθα, ἐπεὶ οὐδὲν ἂν ἦν ὄφελος αὐτῆς), ἀναγκαῖον ἐπισκέψασθαι τὰ περὶ τὰς πράξεις, πῶς πρακτέον αὐτάς· αὗται γὰρ εἰσὶ κύριαι καὶ τοῦ ποιᾶς γενέσθαι τὰς ἕξεις, καθάπερ εἰρήκαμεν. (*Ética a Nicômaco*, 1103b, 26-31)

Afastando a especulação a respeito da virtude, nesse ponto da obra, a nervura conceitual está em torno das *coisas em relação*

27 Οἰκειότατον γὰρ εἶναι δοκεῖ τῇ ἀρετῇ καὶ μᾶλλον τὰ ἥθη κρίνειν τῶν πράξεων. *Pois, parece ser mais próprio à virtude também julgar melhor os caracteres do que as ações.* (*Ética a Nicômaco*, 1111b, 05-06).

às ações (τὰ περὶ τὰς πράξεις). Apenas um artigo neutro, como coisas indeterminadas, figura na afirmação, mas não diz respeito, propriamente, às ações. Esse artigo, que pode significar uma pluralidade de coisas, constitui o objeto específico da obra. Ainda que essa indeterminação pareça vaga, pode-se, contudo, extrair dessa citação a ideia de que há em torno da *ação* (πρᾶξις) *coisas que podem qualificar o caráter do agente* (τὰς ποιάς ἕξεις). Não é a ação em si mesma que interessa para Aristóteles, ainda que a ação esteja no centro do estudo, mas o mecanismo que há em torno dela que pode revelar certas qualidades do agente.

Ainda na esfera da ética, a ação tem sua origem na alma: “*colocamos as ações e as atividades psíquicas na alma*”²⁸ do agente. Na alma do agente três coisas ocorrem: afecções, temperamentos e hábitos. Aristóteles os define da seguinte maneira:

Digo que as afecções são o desejo, a ira, o medo, a confiança, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo de algo, o cuidado, a compaixão, geralmente aos quais seguem o prazer e a dor. Temperamentos estão em relação àquelas coisas que dizemos estar afetados por elas, tal como as capazes de nos irritar, entristecer ou compadecer. Os hábitos estão conforme àquelas coisas que, diante das afecções, suportamo-las bem ou mal; tal como, diante da irritação se violentamente ou sem contestação agirmos, suportamos mal; mas se com medida, bem.

Λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρσος φθόνον χαρὰν φιλίαν μῖσος πόθον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη· δυνάμεις δὲ καθ’ ἃς παθητικοὶ τούτων λεγόμεθα, οἷον καθ’ ἃς δυνατοὶ ὀργισθῆναι ἢ

28 “τὰς δὲ πράξεις καὶ τὰς ἐνεργείας τὰς ψυχικὰς περὶ ψυχὴν τίθεμεν”. (*Éthica a Nicómaco*, 1098b, 16-17).

λυπηθῆναι ἢ ἐλεῆσαι· ἔξεις δὲ καθ' ἃς πρὸς τὰ πάθη ἔχομεν εὖ ἢ κακῶς, οἷον πρὸς τὸ ὀργισθῆναι, εἰ μὲν σφοδρῶς ἢ ἀνειμένως, κακῶς ἔχομεν, εἰ δὲ μέσως, εὖ· (Ética a Nicômaco, 1105b, 21-27).

Em primeiro lugar, há as afecções, que são as emoções em cada um de nós. Aristóteles, procurando descobrir a natureza da virtude e do vício, afasta a possibilidade de que eles sejam algum tipo de afecção, pelo que afirma que não se pode ser considerado bom ou mau pelo fato de se irar ou temer. Em seguida, não admite tampouco que o temperamento, que é a capacidade de ser afetado, seja considerado virtude ou vício, pois estão em nossa natureza, e não se pode ser censurado ou elogiado por se possuir esta capacidade. Por último, a identificação da virtude e do vício se dá com *as disposições* (ἔξεις)²⁹, que são as disposições na alma do agente que o impelem à ação. Se as disposições são o estado de alma em que o agente se encontra antes da ação, para Aristóteles a *ação* (πρᾶξις) produz também *disposição* (ἔξις). O dilema do caráter é este: alguém só se torna virtuoso, agindo virtuosamente e, se age virtuosamente, é porque já é virtuoso. Dessa forma, ação e disposição influenciam-se mutuamente, tornando alguém reconhecível pelo caráter, porque age sempre da mesma maneira. Na *Ética a Nicômaco* Aristóteles ainda completa: “*diante dessas coisas, por causa das afecções (πάθη) dizemos ser movidos, não porém em relação as virtudes e aos vícios, mas dizemos ser dispostos de certa maneira.*”³⁰

29 Outra tradução possível para ἔξις é hábito, usado preferencialmente pelos tradutores das *Éticas*.

30 πρὸς δὲ τούτοις κατὰ μὲν τὰ πάθη κινεῖσθαι λεγόμεθα, κατὰ δὲ τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς κακίας οὐ κινεῖσθαι ἀλλὰ διακεῖσθαι πως. (Éthica a Nicômaco, 1106a, 4-6).

Há, então, um impulso para a ação a partir de nossas afecções e temperamentos, porém é a disposição que impele à ação, a partir de uma *intenção/escolha* (προαίρεσις), à ação virtuosa, se for bem, ou à viciosa, se for mal equacionada.

A *intenção/escolha* (προαίρεσις)³¹ exige uma prévia deliberação sobre quais meios é possível executar uma ação. Porém, nem sempre se age por deliberação, pois a escolha já é um estágio avançado de um agente, que se dispõe a agir com responsabilidade. Algumas vezes também, as ações são movimentos involuntários dos agentes, não ocorrendo aí algum tipo de escolha ou deliberação. Neste caso, as ações obedeceriam então a estímulos totalmente diferentes que impelem à ação.

As ações humanas podem ser cometidas sob diversas circunstâncias nas quais estão presentes dois tipos de impulsos: um voluntário; outro involuntário (e até mesmo um não-voluntário).³² Os atos voluntários podem ser louváveis ou reprováveis, porém os involuntários são julgados como perdoáveis e, em certos casos, dignos até de compaixão.

Duas são as causas pelas quais as ações podem ser consideradas involuntárias: ações que ocorrem *por meio de força* (βία) e as que ocorrem *por causa da ignorância* (δι' ἄγνοιαν). Ações, que ocorrem por meio da força, possuem o princípio de seu movimento fora do agente. O agente involuntário ou o paciente de um determinado ato, então, não contribui em nada com o princípio

31 Este conceito será retomado à frente.

32 É interessante perceber que a disposição é formada a partir do mesmo radical que voluntário e involuntário. Ambas as palavras se utilizam de um antigo radical verbal *έκ, formado a partir de έκ+σις = έξις e έκ+desinência de participio = έκων.

da ação. Quando alguém, por exemplo, em um navio, é carregado pelo vento a algum lugar.

Aristóteles considera em alguns casos que essas ações podem ser consideradas mistas. Assim ele fornece outros exemplos em que a atuação do agente, mesmo compelido, possui um maior grau de implicação em uma ação. Um deles, por exemplo, ocorreria quando alguém fosse constrangido a cometer uma ação ignóbil, compelido por alguém, por exemplo, que detivesse seus familiares como reféns. Nesse caso, então, embora o princípio da ação seja externo ao agente, agindo de tal maneira, no momento em que age, há uma *escolha* do agente que poderia não agir, mesmo sofrendo as consequências.

A definição de voluntário e involuntário está restrita mais ao *momento* (καίρως) da ação do que à série causal que pode ser infinita. Entretanto, no momento em que a ação é praticada, há a escolha do agente, o que a aproxima muito das ações voluntárias cujo princípio da ação reside no agente. Por outro lado, se fosse considerada na análise toda a série causal, a ação seria involuntária, porque ninguém escolheria esses atos por si mesmos. Por isso, Aristóteles as denomina de ações mistas.

Quanto às ações que ocorrem *por ignorância* (δι' ἀγνοιας), Aristóteles distingue duas espécies: ações em que o agente sente pesar por sua ação e ações em que o agente é indiferente frente aos seus atos. No primeiro caso, há uma ação involuntária, já que o agente, percebendo o que fez, sente pesar, revelando assim que a ação foi cometida por ignorância; porém no segundo caso, o agente ignora totalmente o resultado de sua ação, sendo por isso considerado um agente *não voluntário* (οὐχ ἐκὼν). (*Ética a Nicômaco*, 1110b, 18).

Estabelecidas essas diferenças entre as ações por ignorância, Aristóteles considera outra diferença marcante entre elas: o agente que comete algo *por causa da ignorância* (δι' ἄγνοϊαν) e o agente que comete algo, *ignorando* (ἀγνοῶν):

Agir por ignorância parece ser diferente de quem age, ignorando. Pois, o embriagado ou colérico não parecem agir por ignorância, entretanto, por causa disso que foi dito (embriaguez e cólera), não é que agem conscientemente, mas ignorando.

ἔτερον δ' ἔοικε καὶ τὸ δι' ἄγνοϊαν πράττειν τοῦ ἀγνοοῦντα· ὁ γὰρ μεθύων ἢ ὀργιζόμενος οὐ δοκεῖ δι' ἄγνοϊαν πράττειν ἀλλὰ διὰ τι τῶν εἰρημένων, οὐκ εἰδῶς δὲ ἀλλ' ἀγνοῶν. (*Ética a Nicômaco*, 1110b,24-27).

É necessário então observar que as ações cometidas *por causa do ímpeto e do desejo* (διὰ θυμὸν ἢ ἐπιθυμίαν) não são ações involuntárias. Em certas circunstâncias, é preciso encolerizar-se ou desejar certas coisas, tal como indignar-se contra uma situação ou desejar a saúde, por exemplo. Aqui o princípio da ação está no agente, sendo considerada então uma ação voluntária, mesmo que o agente, naquele momento, ignore o que faz. O embriagado, por exemplo, tinha a escolha de não se embriagar, e “*a causa de sua ignorância é isso*”.³³ O agente, nesse tipo de ação, é totalmente responsável por ela, ainda que sob o efeito de uma emoção ou uma alteração do espírito, esteja em estado de ignorância em relação à ação cometida.

Uma ação involuntária não é uma ação tal como aquela em que o agente ignora as coisas convenientes, nem tal como aquela na qual haja ignorância na escolha ou ignorância absoluta, mas é uma ação que produz uma reprovação e indica falha de caráter ou de

33 Τοῦτο δ' αἴτιον τῆς ἀγνοίας. (*Ética a Nicômaco*, 1113b, 33-34).

inteligência do agente. Por outro lado, ações, em que há ignorância de aspectos particulares, são involuntárias e *dignas de piedade e compaixão* (καὶ ἔλεος καὶ συγγνώμη).

Voltando-se aos aspectos que envolvem uma ação, esses são certas particularidades *nas quais e a respeito das quais* (ἐν οἷς καὶ περὶ ἃ) se produz a ação. Aristóteles enumera algumas de suas particularidades, nestes termos:

(...) o que, a respeito do que ou em que alguém age e, às vezes, também por meio do que, tal como um instrumento, ou em vista do que, tal como um salvamento e de que maneira, tal como moderadamente ou violentamente.

τίς τε δὴ καὶ τί καὶ περὶ τί ἢ ἐν τίνι πράττει, ἐνίοτε δὲ καὶ τίνι, οἷον ὄργανῳ, καὶ ἔνεκα τίνος, οἷον σωτηρίας, καὶ πῶς, οἷον ἠρέμα ἢ σφόδρα. (*Ética a Nicômaco*, 1111a, 3-5).

Nessas ações, algumas particularidades de seu processo são desconhecidas do agente, que comete algo imprevisto, por ignorar o todo ou algum elemento da cadeia de acontecimentos. Por exemplo, se alguém, tentando salvar um outro com algum remédio, o mata pela dosagem errada; ou se alguém, confundindo um filho com um inimigo, o mata. Esse tipo de ignorância sobre um aspecto particular da ação é uma ação involuntária, não só porque gera no agente profundo pesar, mas também porque a *intenção/escolha* era totalmente oposta.

Nem todas as ações voluntárias são frutos de deliberação e escolha, nem todas involuntárias são desprovidas de escolha. Não havendo deliberação, a ação pode ser espontânea, mas não premeditada. Dessa forma, atos deliberados são atos premeditados.

Porém, pode haver erro na deliberação do agente. Essas ações, quando causam danos, são *erros com ignorância* (μετ'ἀγνοίας ἁμαρτήματα) e podem ser de diversos tipos: em relação a quem, ao quê, por meio de quê, em vista de quê. Ocorrendo tais situações, onde não há maldade do agente, mas um erro deliberativo, essas são então consideradas como erros, pois o princípio da causa está no agente. Por outro lado, se ocorrem ações de modo *imprevisto* (παραλόγως), causando algum dano, são consideradas infortúnios, *desgraças* (ἀτύχημα), pois o princípio da causa está fora do agente.

Aristóteles considera ainda que as ações cometidas *conscientemente* (εἰδώς), mas sem deliberação, são ações injustas. Por exemplo, os agentes quando agem *através de um ímpeto ou outros sentimentos tais* (διὰ θυμὸν καὶ ἄλλα πάθη) podem cometer atos injustos, mas, nem por isso, os agentes são considerados injustos ou maldosos, pois quem age, tomado por esses sentimentos, ainda que voluntaria e conscientemente, não comete um ato deliberado:

Por isso, julga-se bem as ações a partir do ímpeto, não a partir da intenção, pois quem age por impulso não inicia o ato, mas quem o encolerizou. (...) pois, há cólera diante de uma manifesta injustiça.

διὸ καλῶς τὰ ἐκ θυμοῦ οὐκ ἐκ προνοίας κρίνεται· οὐ γὰρ ἄρχει ὁ θυμῷ ποιῶν, ἀλλ' ὁ ὀργίσσας. (...) ἐπὶ φαινομένη γὰρ ἀδικία ἡ ὀργή ἐστίν. (*Ética a Nicômaco*, 1135b, 25-27).

Em todas essas ações, o núcleo do argumento centra-se sobre o conceito de causa. A causa é aquilo que move o agente. Dessa forma, mesmo o agente que fez algo reprovável, pode ter sido disposto por um agente externo, não sendo considerado vil pelo ato, embora seu ato seja vil em si mesmo.

A mecânica dessas ações pode ser transplantada para a *Poética*, ao se compreender que toda ação desencadeada possui em si um agente que a desencadeia. Porém, algumas ações não revelam uma *escolha ou intenção* do agente decorrentes de uma deliberação. Seja como for, essas ações entranham-se no entrecho narrativo e através *da disposição dos atos/fatos* (σύστασις τῶν πραγμάτων) o poeta pode produzir também noções qualitativas. Para Aristóteles é necessário que o efeito da tragédia, despertar o terror e a piedade, seja produzido pela *disposição dos atos* que devem ter certa configuração para alcançar o efeito desejado (*Poética*, 1453b, 1-3).

A primeira recomendação para que a ação atinja a sua finalidade é que ela se suceda entre amigos, pois se ela se suceder entre inimigos ou estranhos não produz os efeitos esperados. Dada essa configuração, três arranjos são preferíveis: o primeiro, uma ação catastrófica praticada por agentes que *sabem e conhecem o que fazem* (εἰδότας καὶ γινώσκοντας); o segundo, uma ação catastrófica praticada por alguém que age, *ignorando* (ἀγνοοῦντας) o que faz e, posteriormente, reconhecendo; e o terceiro, uma ação em que o agente, *estando para* (τὸ μέλλοντα) cometer algo *por causa da ignorância* (δι' ἄγνοιαν), antes de agir, reconhece o que está prestes a fazer.

Dos três casos acima, a preferência de Aristóteles recai sobre o agente que ignorando comete o ato catastrófico, reconhecendo posteriormente o que fez. O exemplo dessa ação é a tragédia de Sófocles, *Édipo Tirano*, em cujas ações Édipo, o protagonista, comete um parricídio e um incesto casando-se com a mãe, sem saber exatamente o que fez.

Do esquema acima, a primeira ação revela a intenção do agente, pois ele sabe o que faz, sendo considerada uma ação voluntária. A segunda e a terceira são determinadas como involuntárias. A terceira ação não gera o efeito da tragédia, pois o fato não se consuma. Por outro lado, a segunda ação é considerada uma ação digna de piedade, pois, quando o agente revelar pesar pelo seu ato, este demonstra a nobreza de seu caráter.

Desse modo, é possível associar o caráter da personagem ao que ele demonstra ou torna *evidente* (φανερὸν) através de uma ação ou, como se poderá constatar adiante, também por meio de um discurso. A ação e o discurso então passam a ser os meios pelos quais os caracteres do agente se revelam. De acordo com isso, o meio mais efetivo de acesso à qualidade da ação ou do discurso da personagem será atribuído à *escolha* (προαίρεσις), quando evidenciada. Entretanto, é preciso, para além da ação do ponto de vista de sua singularidade, também compreender o mecanismo da ação no todo do enredo. A *ação una* dimensiona a ação singular, em um todo que também lhe confere sentido.

2. ORDENAÇÃO DAS AÇÕES (σύστασις τῶν πραγμάτων)

A construção de um *enredo* (μῦθος) para Aristóteles é, sem dúvida, a mais importante tarefa de um poeta. A preocupação com este tema atravessa grande parte de sua *Poética*. O enredo é uma das partes qualitativas que constituem a tragédia. Por sua vez, o elemento que compõe o enredo, é a *ação* (πρᾶξις). A ação é o elemento primordial a partir do qual o enredo é formado e organizado.

Aristóteles, ao prescrever a melhor estrutura para a construção do enredo, emprega em suas definições duas formas de organização que operam em níveis de constituição diferentes no enredo: *a composição das ações* (σύνθεσις τῶν πραγμάτων) e *a disposição das ações* (σύστασις τῶν πραγμάτων). Essas duas formas de organização complementam-se, mas não são sinônimas tal como, em geral, alguns críticos assumem em suas traduções. Brancato (1963, 22) já tinha analisado o lapso por parte dos tradutores, ao afirmar que:

“A real existência de um problema de σύστασις τῶν πραγμάτων como motivo lógico-doutrinário da Poética, aparecendo em quase todos os passos do texto aristotélico, passou completamente despercebido na literatura crítica também por causa desta equação definida incorretamente: σύνθεσις τῶν πραγμάτων = μῦθος = σύστασις τῶν πραγμάτων, das quais descendem as confusões e a dificuldade injustamente atribuída a Aristóteles. O conceito de σύστασις como ποία τις σύνθεσις veio clareando-se e definindo-se na mente de Aristóteles em graus (Tópica, Política, Poética) e representa o ponto culminante da maturidade do pensamento aristotélico.”³⁴

34 “La reale esistenza di un problema di σύστασις τῶν πραγμάτων come motivo logico-dottrinario della Poetica, riaffiorante quasi ogni passo del testo aristotelico, è passata del tutto inosservata nella letteratura critica anche a causa della erroneamente impostata equazione: σύνθεσις τῶν πραγμάτων = μῦθος = σύστασις τῶν πραγμάτων, dalla quale discendono confusioni e difficoltà ingiustamente attribuite ad Aristote. Il concetto di σύστασις come ποία τις σύνθεσις è venuto chiarendosi e definendosi nella mente di Aristote per gradi (Topici, Politica, Poetica) e rappresenta il momento culminante della maturità del pensiero aristotelico. (Brancato, 1963, p. 31).

Desse modo, em que diferem de fato esses dois processos de organização? Primeiramente, existem dois substantivos abstratos formados com radicais aoristos e o sufixo abstrato –σις, cujo significado é a ação pura, abstrata do radical deverbal. Neste caso, há em português, o sufixo –ção com o mesmo significado e poder-se-ia assim tentar traduzi-los esquematicamente por seus significados primitivos.

O primeiro termo, σύνθεσις, é constituído de um prevérbio συν, não só indicando a ideia espacial de proximidade e a ideia temporal de simultaneidade, mas também de adição tal como o prevérbio com em português. O termo é composto, além do prevérbio, pela raiz aorista do verbo τίθημι com o significado primitivo de pôr, colocar. Nesses termos, ter-se-ia então a palavra, com a junção dessas partículas, composição³⁵; além disso é preciso fazer referência ao nosso decalque da palavra grega, síntese.³⁶

O segundo termo, σύστασις, possui o mesmo esquema do primeiro em sua composição, porém sua raiz provém do verbo grego συνίστημι cujo significado é o de colocar em conjunto, reunir, juntar, dispor, etc. Há então, procedendo como no caso anterior, o significado de junção, disposição e outras possibilidades além do significado homônimo de composição, que será descartado por sua ambiguidade com o ato criativo.

35 “Composição é o conjunto de diversos elementos estruturados numa obra de arte.” Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (versão monousuário) Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

36 “Método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente.” Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (versão monousuário) Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Na Poética (1450a, 4-ss) Aristóteles afirma que “o enredo é a imitação de uma ação, digo, pois, que enredo é isto: composição de ações”.³⁷ Ele primeiramente define o enredo como uma ação, mas não uma ação qualquer, isolada. A ação, nesse sentido, significa a soma de diversos atos que resultam em um enredo. Por outro lado, quando Aristóteles afirma que o enredo é *uma ordenação de ações* (σύστασις τῶν πραγμάτων), ele desloca a definição do enredo de um plano geral, uma imitação de uma ação, para um plano mais específico, o de sua organização. A *ação* (πρᾶξις) aqui significa um todo composto por várias ações que formam um enredo, mas *os atos* (πράγματα) são isoladamente cada uma dessas ações.

Se essas estruturas de ações correspondem a organizações encontradas no enredo, é preciso afirmar também que está longe de ter um sentido unívoco o conceito de μῦθος na Poética. Em uma passagem, verifica-se a seguinte expressão: *o mito de Édipo* (τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον) (Poética, 1453b, 7). A expressão o “μῦθος de Édipo” não é a referência direta a alguma tragédia que tenha sido construída com esse ciclo de lendas, mas refere-se ao próprio ciclo das lendas, é o repositório da lenda de Édipo da qual os poetas se nutrem para a criação de suas obras.

Entretanto, a diferença de sentido do termo μῦθος entre a *composição/reunião das ações* e a própria lenda não pode ser tão abismal. Em certo sentido, há uma confluência entre esses significados, tomados em sentido técnico por Aristóteles, já que “a lenda de Édipo”, por exemplo, também é tomada pelos poetas como uma *composição de ações* (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων).

37 “ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων” (Poética, 1450a, 4-5).

Os poetas podem manipulá-las novamente ao seu critério, mas sem desfigurar completamente a lenda. Cabe, porém, ao poeta certa liberdade no arranjo dos fatos já conhecidos pela tradição (*Poética*, 1451b, 25-27). Há, porém, além dessas tragédias conhecidas, outras cujos *nomes e ações são totalmente inventados* (τά τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται), agradando ao público da mesma forma (*Poética*, 1451b, 23-25). Μῦθος nessa passagem significa a lenda de um ciclo heróico ou de uma raça, tal como a de Édipo ou a dos Labdácidas.

Em sentido técnico-poético, μῦθος (enredo) é a *composição/reunião das ações* (σύνθεσις τῶν πραγμάτων). A *composição* (σύνθεσις) é a reunião de algumas ações, extraídas, por exemplo, da lenda de Édipo. Nesse sentido, o verbo reunir traduz bem esta realidade. Esse processo é o primeiro em relação à construção do enredo. O poeta reunirá as ações necessárias para que o enredo tenha uma unidade.

A *disposição* (σύστασις) das ações difere da *reunião/composição* (σύνθεσις) por ser um processo secundário em relação a este. Brancato comenta essa diferença do seguinte modo:

(...) clara e precisa é a distinção entre σύνθεσις e σύστασις. Os naturalistas – e Aristóteles é um deles, e está entre os primeiros – distinguem ainda hoje cientificamente – ainda que não mais quimicamente – entre mistura (σύνθεσις), na qual os elementos ταῦτά ἐστι, permanecem idênticos a si próprios e são sempre separáveis do conjunto, e o composto (σύστασις) nova realidade que anula em si os componentes, sem os quais, no entanto, não poderia existir.³⁸

38 “... chiara e precisa risulta ormai la distinzione tra σύνθεσις e σύστασις. I naturalisti – e Aristotele è uno di essi ed in primis – distinguono ancora oggi scietificamente –

Analisando a citação acima, fica evidente que a disposição é uma realidade que reagrupa os elementos constituintes de um ser em uma nova ordem, criando uma nova organização. No caso do enredo, as ações que o compõem são extraídas do repositório mítico e ajustadas dentro de uma nova configuração.

Já no início da Poética a afirmação condicional para a composição do μῦθος é exposta nos seguintes termos: “*como é preciso dispor os enredos, se a obra há de ser bela*”.³⁹ Naturalmente, a importância da *disposição* (σύστασις) na *Poética* está condicionada à noção do belo. A organização interna do processo de constituição do enredo é um dos temas principais da obra. A *disposição* (σύστασις) é o como qualquer matéria bruta deve ser organizada com vistas a sua finalidade e a sua finalidade para Aristóteles é o belo.

A disposição está dispersa por muitas partes da *Poética*, porém em um trecho da obra, a alusão a este processo, na organização do enredo, é muito esclarecedora. Assim depois de definir as partes da tragédia, Aristóteles passa especificamente à análise do enredo:

Tendo sido definidas essas coisas, digamos, depois dessas, de que qualidade é preciso ser a disposição das ações, porque isso é tanto a primeira quanto a coisa mais importante da tragédia. Para nós, está subjacente que a tragédia é imitação de uma ação, que possui uma certa extensão, perfeita e completa, pois há um todo

anche se non piú chimicamente – tra miscuglio (σύνθεσις), nel quale gli elementi ταύτά ἐστὶ, permangono cioè identici a se stessi e sono sempre separabili dallo insieme, e composto (σύστασις) realtà nuova che annulla in sé i componenti, senza i quali però non potrebbe esistere.” (Brancato, 1963, 35).

39 “καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μῦθους, εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσις.” (*Poética*, 1447, a 9-10).

também que não tem extensão. O todo é o que tem princípio, meio e fim.

Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἐστὶν γὰρ ὅλον καὶ μὴδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. (*Poética*, 1450b, 21-27).

Depois dessa definição, o filósofo adentra a disposição dos elementos do enredo. A qualidade de uma ação “perfeita e completa” é o seu todo, composto de partes divididas em começo, meio e fim. Essas partes do enredo são os elementos qualitativos da extensão que nada mais é do que o todo do enredo. Depois de definir cada um desses elementos,⁴⁰ Aristóteles é prescritivo quanto à disposição desses elementos dentro do enredo: “é preciso que enredos bem ordenados não comecem nem de algum lugar por acaso nem terminem em algum lugar por acaso, mas se utilizem dos princípios já ditos.”⁴¹

40 Ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον. “Princípio é aquilo mesmo que não está, por necessidade, depois de outra coisa, mas depois de si há ou gera-se outra coisa naturalmente; fim é o contrário que por si mesmo está naturalmente depois de outra coisa ou por necessidade ou na maioria das vezes, mas nenhuma outra coisa há depois desse; meio é o que também por si mesmo está tanto depois de outra quanto outra depois de si.” (*Poética*, 1450b, 27-31).

41 δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἀρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν (...) (*Poética*, 1450b, 32-34).

A disposição desses elementos possui duas finalidades: não só produzir o belo, bem como contribuir com finalidade da tragédia, a purificação das emoções. A extensão do enredo para Aristóteles é o que produz o belo.⁴² Quanto maior for a tragédia, mais bela será; desde que o seu conteúdo seja apreensível pela memória.

Na sequência do texto da *Poética*, a preocupação de Aristóteles volta-se à construção do enredo. Esse elemento é a ação. O conceito de ação desenvolvido por Aristóteles, nessa passagem da *Poética* (1451, a, 17-ss), é denominado de *ação una* (πρᾶξις μία).

Várias ações são atribuídas a alguém ou a alguma personagem, porém essas ações são *ações singulares* (πράγματα) que formam uma ação una. A mesma palavra é empregada tanto para significar o todo do enredo quanto às ações que o compõem, como foi visto acima. Entretanto, Aristóteles, exemplificando as inúmeras ações que Odisseu praticou em seu mito, elogia Homero por ter escolhido somente as ações que se estruturavam em um todo. A ação una então nada mais é do que a *reunião* (σύνθεσις) das ações que compõem o enredo, mas a *disposição* (σύστασις) é a sua organização interna. Insistindo ainda sobre a disposição das ações, o filósofo afirma que uma ação que não altera o todo, não é necessária, sendo necessário

42 “De maneira que é preciso que, tal como nos corpos e nos animais, possuir grandeza, e que a grandeza seja bem perceptível, desse modo também é preciso nos enredos haver extensão, e que ela seja apreensível pela memória.” “ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.” (*Poética*, 1451a, 4-7).

“dispor as partes das ações, de maneira que, colocando ou subtraindo alguma parte, o todo seja alterado e movido.”⁴³

Na continuação do argumento, a *disposição* (σύστασις) das ações singulares no enredo deve obedecer a um critério de organização conforme ainda a dois conceitos expostos por ele: *o necessário e o verossímil* (ἀναγκαῖον ἢ εἰκός).

Esses dois conceitos unem as ações de forma particular. A construção narrativa do enredo literário, através deles, diferencia-se de outra construção narrativa, a da história. Demonstrando a diferença entre o ofício do poeta e o do historiador, Aristóteles estabelece que o historiador fala sobre *coisas já acontecidas* (τὰ γενόμενα) e *o poeta sobre coisas que poderiam vir a acontecer* (οἷα ἂν γένοιτο), sendo então *coisas possíveis* (τὰ δύνατα). O modelo narrativo histórico segue a sucessão das ações, onde nenhuma ação necessariamente está ligada à sua conseqüente por liames causais; na verdade, o seu liame é a própria sucessão.

O poeta, então, construindo seu enredo com coisas possíveis, não segue a sucessão, mas cria, através de uma relação causal, o encadeamento entre as ações, excluindo as que não são necessárias à ação una. Essas ações são *dispostas conforme ao verossímil ou ao necessário* (τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον).

As coisas possíveis são *convincentes* (πιθανόν), mas é necessário que elas tenham um liame de ligação, entre um ato e o conseqüente e que seja conforme ao verossímil ou ao necessário.

43 “καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον.” (Poética, 1451a, 33-ss).

Neste ponto, é preciso observar que os conceitos de verossímil e necessário estão coordenados por uma partícula disjuntiva (ἢ), que exclui a possibilidade das duas formas de encadeamento, ao mesmo tempo, nos atos de organização de um enredo.

Segundo Klimis (1997, p. 28), o enredo poiétikos é a constituição de uma série de resultados de ações que estariam estreitamente ligadas, encadeadas. Conforme a autora ainda:

Essa menção de uma relação de consequência parece fazer referência a um liame de tipo causal, interpretação que seria corroborada pela distinção que faz Aristóteles entre os encadeamentos de tipo τάδε διὰ τάδε e μετὰ τάδε.⁴⁴

O comentário supra refere-se a uma passagem na *Poética* (1450a, 20-23) em que Aristóteles demonstra que tipo de liame há na junção dos atos:

É preciso que essas (a peripécia e o reconhecimento) surjam a partir da própria ordenação do enredo, de maneira que elas ocorram de coisas antecedentes e venham a ser ou por necessidade ou conforme a verossimilhança. Pois, difere muito o acontecer coisas por causa de coisas ou coisas depois de coisas.

ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγεννημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε. (*Poética*, 1452a, 18-21).

44 “Cette mention d’un rapport de conséquence semble faire référence à un lien de type causal, interprétation qui serait corroborée par distinction que fait Aristote entre les enchaînements de type tade dia tade et meta tade.”(Klimis, 1997, pg. 29).

Na citação anterior, Klimis ilustra a disposição dos atos a partir de seu encadeamento. O processo de encadeamento segue duas possibilidades:

relação causal de atos (τάδε διὰ τάδε), própria do enredo poético e, em contraposição, o modelo de sucessão de acontecimentos (μετὰ τάδε), próprio da narrativa histórica. A disjunção entre poesia e história é mantida não só através do modo como a narrativa se apropria de seu objeto, mas também como se dá a ligação entre os acontecimentos na construção da narrativa, ou seja, na disposição interna. Para Aristóteles, o único liame possível à criação poética é o modelo causal, onde os fatos decorrem uns a partir dos outros. A causalidade do liame pode ser necessária ou verossímil.

Em toda *Poética*, o necessário e o verossímil não possuem definições. O liame causal só os demonstra indiretamente. Na *Metafísica*, entretanto, Aristóteles define, em sentido amplo, o que ele entende por necessário:

O necessário é dito (aquilo) sem o qual não é possível viver, como uma causa conjunta (tal como a respiração e a alimentação são necessárias ao vivente, pois é impossível existir sem eles) e sem os quais não é possível existir ou gerar-se o bem, ou livrar-se ou ser privado do mal (tal como é necessário beber um remédio para que não se adoença, e é necessário navegar para Égina para que se obtenha posses).

Ἄναγκαῖον λέγεται οὗ ἄνευ οὐκ ἐνδέχεται ζῆν ὡς συναιτίου (οἷον τὸ ἀναπνεῖν καὶ ἡ τροφή τῷ ζῳῷ ἀναγκαῖον, ἀδύνατον γὰρ ἄνευ τούτων εἶναι), καὶ ὧν ἄνευ τὸ ἀγαθὸν μὴ ἐνδέχεται ἢ εἶναι ἢ γενέσθαι, ἢ τὸ κακὸν ἀποβαλεῖν ἢ στερηθῆναι (οἷον τὸ πιεῖν τὸ φάρμακον ἀναγκαῖον ἵνα μὴ κάμνη, καὶ τὸ πλεῦσαι εἰς Αἴγιαν ἵνα ἀπολάβῃ τὰ χρήματα). (*Metafísica*, 1015a, 20–ss).

Seguindo o raciocínio aristotélico, uma coisa é gerada por causa de outra. Contudo, não há uma explicação a respeito do porquê da geração, pois a explicação não incide sobre o processo de geração, mas apenas sobre a relação de algo gerador com uma coisa gerada. O necessário também, pensado dentro da esfera humana, é algo que violentamente contraria o movimento da escolha e do desejo, seguindo apenas seu imperativo de acontecer por necessidade.

Nesse sentido, o necessário, aplicado às noções poéticas, seria aquele acontecimento que por liame necessário não pode produzir outra coisa que não seja a sua consequência necessária, pois a sua definição homônima é “*o que não pode ser de outro modo*” (οὐκ ἐνδέχεται ἄλλως ἔχειν), ou seja, é impossível que, dada certas circunstâncias, não decorra algo necessário.

Quanto ao verossímil, Aristóteles, na própria *Poética* (1450, b, 30-ss) menciona, quando define o *todo* (ὅλον), que o *fim* (τελευτή) sucede sempre a outra coisa, por necessidade ou *na maioria das vezes* (ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ). Dessa afirmação, denota-se que o par, necessário ou verossímil, também é expresso por seus conceitos homônimos. Somente, então, depois dessa passagem, Aristóteles, na sequência do texto da *Poética*, empregará o termo *verossímil* (τὸ εἰκός) para expressar essa relação.

A identidade entre o “*na maioria das vezes*” (ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ) e o “*verossímil*” também é atestada na *Retórica*: “*pois, o verossímil é o que ocorre na maioria das vezes, não absolutamente como alguns definem, mas em relação às coisas que podem ser de outro, (...).*”⁴⁵ Disso, é possível colocar em frente ao seu par, o necessário, para se

45 τὸ μὲν γὰρ εἰκός ἐστι τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, οὐχ ἀπλῶς δὲ καθάπερ ὀρίζονται τινες, ἀλλὰ τὸ περὶ τὰ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν, (...). (Retórica, 1357a, 34-36).

extrair o seguinte significado: o seu liame não é por necessidade, porém por algo que ocorre na maior parte das vezes, mas não sempre. As leis que regem as gerações da natureza, por exemplo, são desse tipo, pois, na maior parte das vezes, ao gerar um ser qualquer, o produz com certa regularidade, não obstante a possibilidade de, em alguma geração, produzir um ser defeituoso. Este mesmo raciocínio deve ser transportado para o liame de ligação entre as ações, porque o que sempre acontece ou o que ocorre na maior parte das vezes é *convincente* (πιθανόν). Portanto, o verossímil é um liame causal, não necessário, mas convincente, porque é atestado na maior parte das vezes.

Há, porém, os poetas que constroem mal suas conexões, ou seja, sem os limites do necessário e do verossímil. O *espontâneo* (αύτομάτος) e o *acaso* (τύχη) também são conexões, não tão precisas quanto os liames causais. Entre os acontecimentos que ocorrem por acaso, há a categoria *dos que parecem ocorrer de propósito* (ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι) (*Poética*, 1452a, 5-10), cujo desfecho não entra nem na categoria do que não pode ser de outro modo nem do que pode ser de outro modo, mas de uma ação paradoxal que por contiguidade parece produzir uma relação causal entre os acontecimentos. A simples sucessividade também produz uma aparência causal.

Dessas diversas maneiras de *disposição dos atos/acontecimentos*, percebe-se como o poeta pode manejar a matéria bruta da poesia. Conforme Aristóteles, se se deseja a beleza, deve-se dispor as ações conforme ao verossímil ou ao necessário, podendo também produzir efeitos paradoxais, como descritos acima, já que

aparentam ter liame causal. Essa organização sugerida e analisada por Aristóteles é o que ele denomina de *disposição* (σύστασις).

O próximo passo na análise do enredo, depois de ter sido considerada a *disposição das ações*, ultrapassa o âmbito desses liames entre as ações para alcançar o todo do enredo: a ação una. O ponto de vista de Aristóteles, nesse passo da *Poética*, é o do enredo visto em sua completude, o da *ação una*. Diferenciando dois tipos de enredo conforme o tipo de *mudança* (μετάβασις) operada pelo poeta: uns são considerados *enredos simples* (ἀπλοῖ); outros, *complexos* (πεπλεγμένοι). Essas organizações, ou como Aristóteles as denomina *mudanças* (μετάβασις, μεταβάλλειν), dispõem o enredo para fins específicos que ele deve produzir. Essas mudanças na obra são denominadas de *peripécia* (περιπέτεια), *reconhecimento* (ἀναγνώρισις) e *catástrofe* (πάθος).

A peripécia é definida como uma mudança das ações em seu contrário, tal como o desenvolvimento de uma ação que tem por finalidade produzir, por exemplo, a tranquilidade, mas produz o efeito contrário. A mudança operada por esta ação específica, a peripécia, possui dois estados que qualificam a situação na qual as ações estão atreladas: o estado de felicidade ou o estado de infelicidade. Essas duas situações, estão presentes em todos os enredos, complexos ou simples, mas a única diferença é que o enredo complexo tem em sua estrutura uma ação específica para essa mudança: a peripécia. O substantivo περιπέτεια é proveniente do verbo περιπίπτω que tem o significado de um evento que cai, cai em torno, perto ou sobre, é algo imprevisto, algo extraordinário. Nesse sentido, a peripécia é uma ação que compõem o enredo e

efetua uma mudança no percurso da ação de uma direção à outra, contrária. Um dos mecanismos pelo qual a peripécia realiza a sua finalidade é o reconhecimento.

O reconhecimento é a mudança de um estado de ignorância para o estado de reconhecimento. Essa mudança sempre é caracterizada pelo reconhecimento de pessoas, podendo produzir amizade ou inimizade entre as personagens que desencadearão ações catastróficas ou não. O reconhecimento afasta-se do campo das ações para adentrar o campo específico do mundo da personagem. Quem ignora ou reconhece é essencialmente uma personagem. Como o reconhecimento é sempre de pessoas, através de objetos, sinais, ditos, memória ou artifícios retóricos, duas são as situações que envolvem as relações entre elas: a amizade ou inimizade.

A última ação denominada por Aristóteles é a *catástrofe* (πάθος): “a *catástrofe* é uma ação destruidora ou dolorosa, tal como as mortes descritas ao público, as dores veementes, os ferimentos e outras ações de tais tipos.”⁴⁶ Dentre as ações que compõem o enredo, a catastrófica possui a definição mais sucinta. Mas, inversamente à definição de Aristóteles, a sua importância é capital para o gênero trágico. Essa ação é comum a quase todas as tragédias, o que não acontece com a peripécia, presente somente em enredos complexos. A sua definição propõe dois tipos de acontecimentos em cena em consonância com os exemplos fornecidos: ações destruidoras são as mortes em cena; ações dolorosas são as dores veementes, os ferimentos e outras tais. A catástrofe destrutiva é uma ação, descrita *ao público* (έν φανερω) por um mensageiro, que normalmente

46 Πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον τε ἐν τῷ φανερω θάνατοι καὶ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. (Poética, 1452b, 12-14).

ocorre fora de cena, tal como a morte de Jocasta ou a de Antígona. A catástrofe dolorosa são ações cujas dores físicas apresentam-se em cena, tomando grande parte da ação no enredo. Nas Traquínias, por exemplo, Hércules agoniza em grande parte do enredo.

Essas últimas ações, compósitas do enredo, relacionam-se diretamente com o caráter de suas personagens. Ainda que Aristóteles as tenha definido como partes do enredo, não é possível apartá-las da caracterização de seus agentes. O reconhecimento envolve diretamente personagens, a peripécia inverte as situações nas quais as personagens estão inseridas e a catástrofe é praticada ou sofrida pelas personagens na trama.

Tanto as ações singulares quanto as ações que compõem um enredo são atos praticados ou sofridos em uma trama. O conceito de $\pi\rho\tilde{\alpha}\xi\iota\varsigma$ que as define é a ação vista do ponto de vista abstrato, referente aos atos particulares e às ações que compõem o enredo. Entretanto, essa última não é só a ação desencadeada por uma personagem, é também uma ação que caracteriza o enredo trágico. O emprego dela em diversos enredos a transformou em uma fórmula com determinado *modus operandi*, principalmente no enredo trágico. É bem verdade que tais ações não são um privilégio do enredo trágico, na épica também são encontradas. Muito mais do que ações que compõem um enredo, elas, sobretudo, representam traços típicos da narrativa antiga.

Portanto, ação e caráter estão intimamente interligados. Os agentes desencadeiam atos que, por seu dinamismo, revelam o caráter de quem os pratica tanto em circunstâncias isoladas quanto em circunstâncias capitais para o funcionamento do enredo. O mecanismo da ação implica, necessariamente, um agente, princípio da ação, que manifesta seu caráter.

CAPÍTULO III

Διάνοια, *PENSAMENTO OU DISCURSO?*

1. PENSAMENTO (διάνοια) E CARÁTER (ἦθος)

O *pensamento* (διάνοια) é mais um daqueles conceitos que carecem de definições precisas na obra de Aristóteles. Não é de fato um conceito que surge dentro das especulações aristotélicas, mas desde Platão já se encontrava em desenvolvimento no âmbito filosófico.

No Teeteto, Platão nos oferece uma definição deste termo: “*um discurso que a própria alma, consigo mesma, desenvolve a respeito do que vier a examinar*”.⁴⁷ Outra definição muito próxima desta é aquela encontrada no Sofista, em 263e:

E então pensamento e discurso não é a mesma coisa, salvo que o diálogo dentro alma consigo mesma, ocorrendo sem voz, é isso mesmo que foi nomeado de pensamento por nós?

Ούκοῦν διάνοια μὲν καὶ λόγος ταύτόν· πλὴν ὁ μὲν ἐντὸς τῆς ψυχῆς πρὸς αὐτὴν διάλογος ἄνευ φωνῆς γιγνόμενος τοῦτ' αὐτὸ ἡμῖν ἐπωνομάσθη, διάνοια; (Platão, Sofista, 263e, 3-5).

Em outras obras, a definição de diánoia por Platão possui quase sempre o mesmo significado, o de pensamento discursivo.

⁴⁷ Λόγον ὃν αὐτὴ πρὸς αὐτὴν ἢ ψυχὴ διεξέρχεται περὶ ὧν ἂν σκοπῇ. (Platão, Teeteto, 189e,1).

Ainda que – cabe ressaltar – na *República* (511e) ele seja definido de forma mais complexa, o significado pode assumir esse sentido geral.

Aristóteles não difere muito do mestre quanto ao seu significado. Aubenque, tendo observado que Aristóteles, no contexto da *Ética*, desejava polemizar com a Academia, percebe que ele atribuiu um sentido técnico ao conceito de *diánoia*:

Enquanto *διάνοια* designava, em Platão, o aspecto discursivo do pensamento racional, por oposição a seu aspecto intuitivo, expresso por *νοῦς* ou *νοήσις*, tal especialização não aparece em Aristóteles, que emprega os termos *νοῦς*, *λόγος* e *διάνοια* de maneira frequentemente equivalente, *διάνοια* designando a atividade do pensamento em geral. (Aubenque, 2008, p. 25).

De fato, como observou Aubenque, Aristóteles se utiliza desses termos de forma polissêmica, não precisando especificamente o âmbito de cada um. Por outro lado, no contexto da *Poética*, o conceito de *pensamento* (*διάνοια*) é empregado para definir um termo técnico, significando uma parte específica da tragédia, apesar de sua definição depender de outros tratados, como a *Retórica*, por exemplo.

Na *Poética*, o *pensamento* (*διάνοια*) ocupa junto com os *caracteres* (*τὰ ἦθη*) um lugar secundário em relação ao *enredo* (*μῦθος*), o conceito principal. O pensamento é definido como uma dentre as seis partes qualitativas da tragédia que, junto com o enredo e os caracteres, constitui as partes mais importantes da criação trágica (*Poética*, 1450a,10). Na obra, definindo ainda as partes qualitativas da tragédia, Aristóteles elenca o pensamento como a sua terceira parte, definindo-a como “a capacidade de dizer coisas

que são possíveis e coisas convenientes”.⁴⁸ Deixando de lado, por hora, o objeto do dizer e concentrando-nos apenas nos substantivos da definição, é notório que o *pensamento* (διάνοια) ultrapassa a esfera privada ou subjetiva do pensamento racional, tal como na definição platônica, para adentrar o terreno mais específico da linguagem.

Não se trata mais do pensamento como um diálogo consigo mesmo, mas da linguagem expressa, dentro do universo do personagem no enredo. É verdade que o termo linguagem é muito ambíguo também, pois há a possibilidade de se pensar em linguagem do poeta ou da personagem, ou até mesmo em *elocução* (λέξις) do ator, que é outra parte da tragédia.

Tomando esses dois últimos conceitos, *pensamento discursivo* (διάνοια) e *elocução* (λέξις), Aristóteles foi um pouco mais cuidadoso em diferenciá-los. Esses dois conceitos possuem a seguinte definição: um, o *pensamento/linguagem* (διάνοια), expressa, o discurso (λόγος) que a personagem emite dentro do enredo; outro, a *elocução* (λέξις), refere-se ao aspecto externo do enredo, ou seja, a *composição dos metros* (τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν) (*Poética*, 1449b, 34-35) e a *elocução/expressão do ator* (τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν) (*Poética*, 1450b, 14-15).

Se a delimitação desses dois conceitos foi muito bem operada por Aristóteles, já não se pode dizer o mesmo quanto à relação entre o pensamento e o que Aristóteles define, na *Poética*, muito vagamente por *discurso* (λόγος). Morpurgo-Tagliabue atesta esta ambiguidade, afirmando que:

48 “(...) τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόητα καὶ τὰ ἀρμόττοντα (...)”. (*Poética*, 1450b, 5-6).

Vale a pena recordar os passos do cap. VI e do XIX, onde o discurso é produzido para aderir ao pensamento, enquanto que no capítulo XX discurso é produzido para aderir à linguagem. De fato, não é pouco significativo que o processo de uma similar integração do conceito de λόγος não seja mostrado como necessário ao final do XX, onde o λόγος foi tratado por Aristóteles como pura elocução, mera λέξις, (...)⁴⁹

Diante dessa polivalência do conceito de discurso, o que de fato se entrevê é que “*pensamento e discurso são indissolúveis, sempre que se tratar de um pensamento discursivo, de διάνοια ἐν λόγοις, e não da simples eloquência cênica dos fatos.*” (Morpurgo-Tagliabue, 1967, p. 189). Desse modo, ainda que a ambiguidade do termo *discurso* (λόγος) permaneça, é relevante acrescentar que se trata de um conceito que se adapta ao seu referente, assumindo certa qualidade, quando está associado a algum par como *pensamento* (διάνοια) ou *elocução* (λέξις).

A identificação do pensamento com o discurso revela que o *discurso-pensamento* (λόγος-διάνοια) neste caso é a própria fala da personagem no enredo. No contexto da definição das partes da tragédia na *Poética*, Aristóteles define de modo mais apropriado, mesmo que de forma muito breve, o pensamento, demonstrando a imbricação que há entre o *pensamento* (διάνοια) e o *discurso* (λόγος):

49 “Vale la pena di richiamare i passi del cap. VI e del XIX, dove il discorso (λόγος) è fatto aderire al pensiero, mentre nel XX il discorso viene fatto aderire al linguaggio. Non è poco significativo infatti che il procedere a una simile integrazione del concetto di λόγος non ci si sai manifestato necessario alla fine de XX, dove il λόγος veniva trattato da Aristotele come pura elocuzione, mera λέξις, (...)”. (Morpurgo-Tagliabue, 1967, p.188).

“Se o pensamento não aparecesse também através do discurso, qual pois seria a obra de quem fala?”⁵⁰

Em geral, o que se apreende das teorias aristotélicas e platônicas sobre a linguagem é que o pensamento nada mais é do que um diálogo, mas *sem voz* (ἀνευ φωνῆς).

As breves alusões, que podem ser encontradas na *Poética*, sobre o termo diánoia, dificultam a sua conceituação. A escolha de Aristóteles por esse termo parece mesmo incidir no fato de que os outros dois termos, *léxis e lógos*, que poderiam definir o domínio da fala da personagem no drama, já possuíam sua especificidade conceitual dentro do plano da obra. O problema de sua conceituação é que ele compreende não só a fala da *personagem* (διάνοια) presente no *texto* (λόγος), mas também a *elocução* (λέξις) do ator a partir da fala da personagem no *texto* (λόγος).

Para resolver essa aporia em torno da ambiguidade do conceito de logos, é necessário afirmar com Thornton que *“sabe-se que em grego, para designar isso que chamamos hoje de “frase” ou “texto”, não havia dois termos diferentes: essas duas noções eram expressas pela mesma palavra, λόγος.”⁵¹* Assim, considerando-se o *lógos* da *Poética* como texto, a ambiguidade se desfaz. Pois, o texto é tanto o material por meio do qual a personagem fala quanto o material por meio do qual o ator se expressa.

50 Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο ἡ διάνοια καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον. (*Poética*, 1456a, 34-5).

51 “On sait qu’en grec, pour designer ce que nous appellons aujourd’hui “frase” et “texte”, il n’y avait pas deux termes différents: ces deux notions étaient exprimées par le même mot, λόγος.” (Thornton, 1986, p. 165).

A partir disso, pode-se distinguir uma dupla função do *lógos* que se desdobra em duas partes na Poética: a primeira, definida como um *lógos* interno ao enredo, é a própria fala da personagem encadeada com as ações e os caracteres; a segunda, definida como um *lógos* externo do enredo, é o texto representado na elocução do ator. Ao primeiro, Aristóteles denomina pensamento, linguagem, *discurso* (διάνοια); ao segundo, estilo, expressão, *elocução* (λέξις). Esse último ultrapassa o âmbito dessa investigação, por se referir mais à arte de ornamentos da composição e representação do que à parte interna do enredo, em que reside nossa investigação,⁵² embora seja muito complexa a completa separação desses dois conceitos, pensamento/linguagem e elocução/estilo.

Depois da definição de διάνοια como pensamento discursivo, ou seja, o discurso sem voz do ator. É preciso verificar também que o *logos* poético é semelhante ao *logos* retórico.⁵³ Na *Poética*, Aristóteles nos encaminha quanto a sua definição à *Retórica*, onde de fato a matéria é tratada de modo mais amplo. No nível do discurso, o pensamento/discurso atua como uma linguagem com fins específicos, como também atesta Zagdoun:

52 Como índice desses níveis entre essas duas esferas, um trecho da Poética nos esclarece que “por meio do estilo, é preciso exercitar-se nas partes não esmeradas e não nas partes éticas e dianoéticas; ao contrário, pois, um estilo muito resplandecente esconde os caracteres e os pensamentos.” “τῆ δὲ λέξει δεῖ διαπνεεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μῆτε ἠθικοῖς μῆτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας.” (Poética, 1460b, 2-5).

53 Pattillon distingue duas relações fundamentais do discurso: uma, como uma relação científico-filosófica; outra como relação poético-retórica. A primeira relação incide sobre as coisas que são seus objetos científicos; quanto à segunda, sobre os destinatários que são a audiência do discurso. (Pattillon, 1990, p. 5-6).

A noção de diánoia em particular é importante. É todo o arsenal do raciocínio retórico (demonstração, refutação, etc.) que deve ser colocado ao serviço da ação Poética e, de certa maneira, colocado à disposição do caráter para lhe permitir se manifestar. É a diánoia que permite aos diferentes personagens argumentar de maneira por vezes digna de um retor que se exprime em público.⁵⁴

As funções que o pensamento *discursivo* (διάνοια) desempenha, são funções presentes também no discurso retórico. Poucas e sumárias são essas definições. Na seguinte passagem, há uma definição um pouco mais ampla:

(...) e quantas coisas são necessárias serem preparadas pelo discurso. As suas partes são o demonstrar, o refutar e o dispor as emoções, tal como a piedade ou o terror e quantas outras de tais tipos, e ainda a grandeza e a diminuição.

(...) ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τὸ τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα. (Poética, 1456a, 37-39).

Em primeiro lugar, é o discurso que prepara todas as funções previstas para o *pensamento/discurso* (διάνοια). O termo *preparar* (παρασκευάζειν) é já um termo técnico extraído da retórica. Todo discurso retórico, a fim de alcançar a sua finalidade que é convencer,

54 La notion de diánoia en particulier est importante. C'est tout l'arsenal du raisonnement rhétorique (démonstration, réfutation, etc) qui doit être mis au service de l'action poétique et, d'une certaine façon, mis à la disposition du caractère pour lui permettre de se manifester. C'est la diánoia qui permet aux différents personnages d'argumenter de façon parfois digne d'un rhéteur s'exprimant en public. (Zagdoun, 2011, p. 53).

deve ser preparado de acordo com as provas (πίσταις)⁵⁵ dispostas nele. Assim, na Retórica, Aristóteles subdivide em duas categorias as provas: umas são intrínsecas à técnica retórica; outras, extrínsecas à técnica retórica (τῶν δὲ πίστεων αἱ μὲν ἄτεχνοί εἰσιν αἱ δ' ἔντεχνοί.) (Retórica, 1355b, 35). As provas extrínsecas, ele define como recursos que antecedem o próprio discurso retórico, tais como: testemunhos, confissões, documentos escritos, entre outros. As intrínsecas são aquelas passíveis de serem preparadas por nós mediante o discurso (δι' ἡμῶν κατασκευασθῆναι δυνατόν) (Retórica, 1355b, 38).

Assim como no discurso retórico, o pensamento discursivo (διάνοια) somente pode se valer das provas presentes em um texto, ou seja, das provas intrínsecas. Aristóteles define três tipos de provas presentes no discurso:

Das provas transmitidas pelo discurso, três são as espécies: umas pois estão no caráter de quem fala, outras em dispor o ouvinte de algum modo, e outras ainda no próprio discurso através do demonstrar ou do parecer demonstrar.

τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου ποριζομένων πίστεων τρία εἶδη ἔστιν· αἱ μὲν γάρ εἰσιν ἐν τῷ ἦθει τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι. (Retórica, 1356a, 1-4).

Há três âmbitos a serem considerados nessa passagem: a) a expressão do caráter do orador como fonte do discurso persuasivo, cuja impressão que se tem do orador, é de alguém digno de fé; b) a predisposição da audiência por um discurso dirigido, conduzindo-os

55 Há várias traduções possíveis para a πίστις que além da tradução usual prova, pode ser traduzido também por “meio de persuasão”, “fé”, etc.

a sentimentos expressos pela forma como o discurso é proferido; c) a demonstração da verdade ou da aparência da verdade por meio do discurso.

Se se comparar essa esquematização que Aristóteles fornece na *Retórica* com a citação anterior da *Poética*, identifica-se a semelhança entre os tópicos dos dois tipos de discurso. O primeiro termo que aparece na citação da *Poética* é a *demonstração* (ἀποδεικνύναι). A demonstração na *Retórica* visa transmitir ou a verdade ou pelo menos a aparência da verdade, através de uma prova. As provas podem ser de três tipos: o *exemplo* (παράδειγμα), o *entimema* (ἐνθύμημα) e a *máxima* (γνώμη). Há duas espécies de *exemplos* (παράδειγματα): falar de fatos anteriores ou inventá-los, aplicando-os no discurso, de maneira que os primeiros sejam fatos extraídos da história e os segundos fábulas ou parábolas. A *máxima* (γνώμη) é:

Uma afirmação geral da qual na realidade não é a respeito de coisas conforme o particular, tal como Ifícrates é de tal tipo, mas é a respeito de coisas em relação ao universal, nem a respeito de todas as coisas universais, tal como a linha reta é o contrário da curva, mas só a respeito de quantas há ações, e que, em relação às ações, algumas coisas são escolhidas ou evitadas.

ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποιῶς τις Ἴφικράτης, ἀλλὰ καθόλου τις Ἴφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἰ πράξεις εἰσί, καὶ <ᾶ> αἰρετὰ ἢ φευκτά ἐστὶ πρὸς τὸ πρᾶττειν. (*Retórica*, 1394a, 21-23).

A *máxima* é uma parte do entimema, carecendo de sua estrutura completa, que comporta a causa e o porquê. Há quatro tipos de *máximas*: as que possuem epílogo são *máximas* de conteúdo

paradoxal ou controverso; as que não possuem epílogo são as máximas conhecidas por todos; e as evidentes, que não precisam de explicação para entendimento.

O *entimema* (ἐνθύμημα) é um silogismo retórico que segue o mesmo esquema do silogismo lógico. Este é constituído de uma premissa maior, uma menor e uma conclusão. As duas primeiras afirmações são chamadas de premissas. No silogismo lógico elas são verdadeiras e produzem uma verdade necessária, por exemplo: P1) Todo homem é mortal, P2) Sócrates é homem, C) Logo, Sócrates é mortal. Já o silogismo retórico trabalha com premissas que são geralmente aceitas, mas nem sempre verdadeiras. Para esse, pode haver supressão de premissa, podendo ter a seguinte forma: P1) todo quadrúpede tem quatro patas, C) logo, um cavalo tem quatro patas. Nesse caso, faltou-lhe a premissa: um cavalo é um quadrúpede. O entimema pode ter vários tópicos de demonstração, dependendo do tipo de argumento que se visa demonstrar, podendo ser também aparente, caso haja em sua premissa ou conclusão afirmações possíveis.

A *demonstração* (ἀποδείκνυμαι) e a *máxima* (γνώμη) aparecem ainda em outras duas passagens da *Poética* na definição do conceito de *pensamento/discurso* (διάνοια). Na primeira definição, Aristóteles afirma que “o pensamento/discurso, está nas coisas em que os falantes demonstram algo ou manifestam uma máxima”⁵⁶ e na segunda, que o pensamento/discurso, “está nas coisas em que se demonstra algo como é ou como não é, ou manifestam algo de

56 “διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην” (Poética, 1450a, 6-7).

universal.”⁵⁷ Nesse sentido, é possível aproximar a definição do *pensamento/discurso* dos dois parâmetros citados acima, pois demonstrar “algo” ou “como algo é ou não é” é próprio dos tópicos de demonstração que se valem neste caso do uso do entimema. Por outro lado, o uso de *máximas* (γνώμαι) corresponde não só à evidente “*manifestação de uma máxima*”, como também à definição de “*manifestam algo de universal*”, que se relaciona com a definição de uma *máxima retórica*.

Na primeira citação, há também outro tópico retórico, o da *refutação* (τὸ λύειν). A refutação é um discurso que visa ou *contra argumentar* (ἀντισυλλογίζεσθαι) ou *aduzir uma objeção* (ἔνστασιν ἐνεγκοντα) (*Retórica*, 1402a, 31). Todos os tópicos usados pelo entimema são utilizados em sentido contrário pela *contra argumentação* (ἀντισυλλογίζεσθαι). As *objeções* (ἐντάσεις) possuem quatro tópicos, donde retiram seu argumento: a) do próprio entimema, quando alguém defender, por exemplo, que o amor é nobre, objeta-lhe que toda necessidade é baixa; ou que o amor de um particular qualquer é um amor baixo; b) do semelhante, quando alguém defender que os maltratados odeiam sempre, objeta-lhe que os bem tratados amam sempre; c) do contrário, quando alguém defender que o homem bom faz bem a todos os amigos, contrapõe-lhe dizendo que o mal faz mal a todos; d) de coisas já julgadas por homens famosos, quando alguém disser que convém ser indulgente com um bêbado, porque, em estado de ignorância, erra, objeta-lhe que o legislador então não merece elogio, pois não fez leis mais

57 “διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.” (*Poética*, 1450b,11-12).

severas aos que erram embriagados. Esses tópicos resumem todas as objeções possíveis de uma refutação.

A demonstração e a refutação encontram lugar na parte dialogada da tragédia, onde o pensamento/discurso (διάνοια) encontra sua expressão maior. Goldhill é enfático ao falar da influência da nascente retórica do século quarto no diálogo trágico: “*rhéseis desenvolvem estruturas de argumentação que seguem as linhas da nascente retórica.*”⁵⁸ O diálogo na tragédia consiste na parte em que, nas cenas, os atores estão dialogando, contraposta aos cantos corais executados pelo coro. A parte narrada da tragédia basicamente é dividida em duas partes: a *rhésis* e a *stichomythia*. Goldhill as define do seguinte modo:

As cenas são convencionalmente divididas em *rhéseis* e *stichomythia*. A *rhésis* (plural *rhéseis*) é um determinado discurso de variada extensão (raramente mais do que cem linhas) na qual uma personagem concede uma exposição de sua posição, ou uma descrição de um evento, ou uma reflexão sobre eventos. A *stichomythia* é um rápido intercâmbio, ao menos, de uma única linha entre dois ou mais personagens. Muitas vezes, uma mudança formal da *rhésis* cai dentro de um argumento violento na *stichomythia*, e tal cena é conhecida como um *agôn* (plural *agônes*), uma contenda.⁵⁹

58 “(...) *rhéseis* develop structures of argumentation that follow the lines of the new rhetoric.” (Goldhill, 1997, p. 127).

59 “A *rhésis* (plural *rhéseis*) is a set speech of varying length (rarely more than a hundred lines) in which a figure offers an exposition of his or her position, or a description of an event, or a reflection on events. *Stichomythia* is the rapid exchange of mostly single lines between two or more characters. Often the formal exchange of *rhésis* breaks down into violent argument in *stichomythia*, and such a scene is known as an *agôn* (plural *agônes*), “contest”. (Goldhill, 1997, p. 128).

O lugar apropriado para esse arsenal de técnicas retóricas é a *rhésis*, onde são expressos os fatos, os pensamentos e sentimentos; mas é no agôn que a personagem se apresentará como um orador, utilizando-se desse arsenal em uma logomaquia violenta. Nesta, os argumentos são feitos de ataque e defesa e cada personagem toma a iniciativa para destruir os argumentos contrários aos seus. É exatamente no agôn, na contenda, que a demonstração e a refutação encontram seus lugares no discurso das personagens.

O uso dessas técnicas não descarta a sua relação com o *caráter* (ἦθος) da personagem. Aristóteles menciona, em um trecho da Poética, um tipo de *rhésis* que parece estar atrelada à produção de caracteres. No argumento, a função *da tragédia* (τῆς τραγῳδίας) é mover os ânimos, principalmente, através da *disposição da ação* (σύστασιν τῶν πραγμάτων). Entretanto, também é possível mover os ânimos por meio do *pensamento/discurso* (διάνοια), expresso pelo termo *rhéseis éticas* (ρήσεις ἠθικὰς). Mas, o que são *rhéseis éticas*? Por que rivalizam com a *disposição das ações* no enredo?

Partindo do termo “*rhésis éticas*”, é necessário entender propriamente o adjetivo “ético”, para se responder à questão.

Nessa definição, novamente, a *Retórica* nos socorrerá. A argumentação demonstrativa, que é uma das técnicas empregadas na argumentação presente nas *rhéseis* e nos discursos retóricos, tem por principal técnica o uso de entimemas. Os entimemas, no entanto, não podem ser empregados em todas as circunstâncias da argumentação, principalmente *quando o intento for produzir uma emoção* (ὅταν πάθος ποιῆς) ou *quando o discurso for relativo ao ethos* (ὅταν ἠθικὸν τὸν λόγον). O *entimema será pronunciado inutilmente* (μάτην εἰρεμένον ἔσται τὸ ἐνθύμημα), porque a demonstração,

que é a base do entimema, não possui *caráter* (ἦθος) nem *intenção* (προαίρεσιν). Além disso, o caráter e a intenção que são os apanágios da produção dos caracteres no discurso, são produzidos pelo uso de máximas.

A *máxima* é apenas uma técnica que pode expressar os caracteres das personagens, porém muito mais efetiva na produção dos caracteres é a *narração ética*, correlata retórica da *rhésis* ética da *Poética*. A expressão dos caracteres, sem o uso das máximas, também decorre da própria narrativa que é qualificada como ética:

É necessário que a narrativa seja também ética. Haverá isso, se soubermos o que produz um caráter. Por um lado, um é revelar a intenção; por outro, é o caráter ser de tal tipo em relação à mesma qualidade (da intenção) e a intenção ser uma qualidade em vista de um fim.

ἠθικὴν δὲ χρῆ τὴν διήγησιν εἶναι· ἔσται δὲ τοῦτο, ἂν εἰδῶμεν τί ἦθος ποιεῖ. Ἐν μὲν δὴ τὸ προαίρεσιν δηλοῦν, ποιὸν δὲ τὸ ἦθος τῷ ποιᾶν ταύτην, ἢ δὲ προαίρεσις ποιᾶ τῷ τέλει· (Retórica, 1417a, 16-19).

A narrativa ética, assim como a *rhésis* ética, produz caráter consoante a três possibilidades: quando simplesmente revelar uma intenção (de modo claro e evidente, como demonstra o emprego do verbo δηλοῦν); quando o caráter já com certa qualidade se relacionar com a mesma qualidade da intenção, ou seja, se o caráter for bom terá boas intenções; e quando, principalmente, uma intenção com certa qualidade revelar a finalidade para a qual tende. É notório na passagem que o discurso ético depende quase exclusivamente, na produção de caracteres, da expressão da *intenção* (προαίρεσις) daquele que fala.

Aristóteles, ainda na *Retórica*, aduz outras possibilidades de expressão da qualidade ética do discurso. Cada caráter encontra a sua correspondência em certas expressões características de sua manifestação. Por exemplo, ele “*andava, ao mesmo tempo em que falava,*”⁶⁰ oração que demonstra arrogância e rudeza de caráter; ou “*eu desejava, porque preferia isso*” e “*mas se não tivesse levado vantagem, era melhor,*” relevando não só a intenção de modo claro, como também o caráter do orador da primeira oração, como *sensato* (φρόνιμος) e o da segunda oração, como *bom* (ἀγαθός). É próprio do primeiro perseguir o que é proveitoso, e do segundo o que é belo. Dessa forma, a expressão da intenção pode ser manifesta, revelando inclusive o fim para o qual tendem.

A resposta da segunda pergunta vincula-se à última definição de *pensamento/discurso* (διάνοια), que vale a pena ser retomada: a última parte do referido conceito é “*suscitar emoção, tal como a piedade, o terror, a ira e quantas outras de tais tipos, e ainda a amplificação e a diminuição.*”⁶¹ A mesma função, suscitar emoção, é atribuída por Aristóteles à disposição dos fatos no enredo. Comparando os meios pelos quais essas técnicas são empregadas, Aristóteles diz:

É evidente também que, a partir das mesmas formas, é preciso utilizá-las nas ações, quando for necessário suscitar coisas piedosas, terríveis, grandiosas e verossímeis. Salvo por um ponto, elas diferem: porque, é necessário que essas se manifestem sem declamação

60 “ὅτι ἅμα λέγων ἐβάδιζεν” e “ἐγὼ δὲ ἐβουλόμην· καὶ προειλόμην γὰρ τοῦτο· ἀλλ’ εἰ μὴ ὠνήμην, βέλτιον.” (*Retórica*, 1427a, 23-31).

61 “τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότατα.” (*Poética*, 1456b, 1-2).

dos atores, e que as outras sejam suscitadas pelo orador no discurso e nasçam junto à palavra.

δηλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. (Ροῆτικα, 1456b, 2-7).

Como a disposição dos fatos é a própria organização do enredo, que é considerado a parte mais importante da tragédia, essa função naturalmente deve ser produzida pelo enredo, e secundariamente pelo pensamento/discurso, mas ainda assim ele também é capaz de produzi-la.

Portanto, como mais um dos recursos técnicos utilizados pela retórica, duas possibilidades se colocam para o discurso tornar-se convincente: *suscitar o caráter de quem fala* (αἰ μὲν γὰρ εἰσιν ἐν τῷ ἦθει τοῦ λέγοντος) e *dispor de algum modo o auditório (a diversas emoções)* (αἰ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πῶς). A partir dessas definições, duas funções podem ser atribuídas ao *pensamento discursivo* (διάνοια): não só que os discursos sejam críveis, mas também que suscite emoção na audiência, produzindo diversas emoções.

É claro que essas duas partes estão interligadas, porque a forma como o orador (que no caso do pensamento discursivo, corresponde à fala da personagem) se configura em termos de caráter (e, a partir dessas disposições de ânimo), dispõe o público ao mesmo estado de espírito. E isso o torna crível.

Somado à produção do caráter, a partir da argumentação e da intenção revelada, o discurso, por si só, pode manifestá-lo

através de *sinais* (δείξεις) que exprimem caracteres. Esses sinais são de dois tipos: os que revelam a idade e o gênero do orador e os que revelam a maneira de ser de cada um. Em relação aos sinais do discurso relativo à idade e ao gênero, o discurso de uma criança, de um homem, de um velho, ou de uma mulher difere em muitos pontos, assim como também em relação aos sinais provenientes do caráter de uma mulher, de um escravo ou de um homem livre. Aristóteles, exemplificando ambos os sinais, diz que, por exemplo, “*se um escravo ou alguém muito jovem ou a respeito de assuntos muito insignificantes se expressasse belamente, seria algo muito inconveniente.*”⁶² É possível notar, nesse exemplo, que Aristóteles exemplifica dois tipos, afirmando ao mesmo tempo, a respeito da idade e da condição social do falante, que esses tipos não podem se expressar com sinais de grandeza, porque isso não seria conveniente a cada caso.

Como orador pode revelar seu *caráter* (ἦθος) já foi tratado acima, mas como suscita as emoções e principalmente aquelas atribuídas ao pensamento discursivo, tais como a piedade, o terror e a ira, será preciso mais uma vez recorrer à *Retórica*.

As causas que produzem mudanças na audiência são as emoções, quase sempre acompanhadas pelo prazer e pela dor. É necessário, porém, alguns aspectos para que o discurso alcance seu efeito. Para cada emoção, três aspectos são importantes. Por exemplo, na ira: a) saber, em relação à ira, em que disposições de ânimo alguém pode ser reconhecido como irascível; b) saber contra quem alguém se torna irascível; c) saber em que circunstâncias.

62 “εἰ δοῦλος καλλιεποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν.” (*Retórica*, 1404b, 15-16).

Além desses três aspectos que comportam muitas particularidades em relação a cada emoção suscitada, para provocar emoção é necessário ainda que o orador ou a personagem produza um discurso de acordo com a *técnica emocional* (παθητική). Um discurso emocional é o discurso mais apropriado para tal fim, porque:

A alma (da audiência) é levada a fazer falsos raciocínios, como de alguém que falasse de modo verdadeiro, porque, em tais tipos de circunstâncias, esses são do mesmo modo, de maneira que acreditam, mesmo que não seja assim como o falante diz que as coisas são desse modo e quem escuta possui sempre o mesmo sentimento de quem fala de modo emocional, mesmo se não disser nada. Por isso, muitos, aos brados, impressionam os ouvintes.

παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιοῦτοις οὕτως ἔχουσιν, ὥστ' οἴονται, εἰ καὶ μὴ οὕτως ἔχει ὡς <λέγει> ὁ λέγων, τὰ πράγματα οὕτως ἔχειν, καὶ συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι, κἂν μὴθὲν λέγη. διὸ πολλοὶ καταπλήττουσι τοὺς ἀκροατὰς θορυβοῦντες. (Retórica, 1408a, 20-25).

A relação que o discurso emocional estabelece com a audiência, produz uma ponte entre a alma do falante e a do audiente, de maneira que a alma, sendo a mesma para o gênero humano, sentirá os mesmos efeitos que a massa sonora do discurso emocional. O orador, dissimulando ou não, conduz a alma do audiente, através de discursos emocionais apropriados a situações específicas, tais como: se o discurso visa rebater uma ofensa, o orador fala como se estivesse encolerizado, pois a cólera é suscitada por uma ofensa; se o discurso visa falar de coisas que suscitam compaixão, o orador fala humildemente; se o discurso for a respeito de coisas louváveis, o orador fala de forma que suscite admiração. Em todos esses ca-

sos, o discurso deve ser sempre apropriado às circunstâncias, pois é propriamente o assunto que determina a matéria apropriada a cada um deles.

A teoria dos caracteres sociais e os caracteres naturais, se assim se podem compreender os dois tipos de sinais anteriores, e do discurso emocional conveniente encontra também acolhimento na *Poética*. Nela, Aristóteles, sem dar exemplos, define o pensamento discursivo, no momento que em que enumera as partes da tragédia, como “o poder dizer coisas apropriadas à situação e coisas convenientes.”⁶³ Nesse sentido, Aristóteles vincula a definição do conceito de *pensamento discursivo* (διάνοια) a essa teoria discursiva expressa na *Retórica*, porque “dizer coisas apropriadas à situação” nada mais é do que adequar o discurso a uma dada situação, de maneira que o discurso, sendo emocional, possa realizá-lo; e também “dizer coisas apropriadas à situação” é também adequar o discurso a quem fala, de maneira que, sendo o discurso apropriado à idade, à classe social ou ao gênero, produzirá um discurso conveniente e convincente.

O pensamento discursivo, em quase toda a sua definição, que encontra apoio na *Retórica*, é o meio pelo qual uma personagem é caracterizada a partir da linguagem, especificamente a sua linguagem. Se na *Retórica*, muitas vezes, o falante, sendo conhecido, já possui certo caráter manifesto, na *Poética*, o caráter será revelado antes de tudo pela maneira como uma personagem usa o arsenal retórico: o uso de máximas, o uso de discursos éticos que produzem

63 “[...] τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνοντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα.” (*Poética*, 1450b, 5-6).

sinais manifestos de seu caráter, o uso de discursos emocionais que dispõem a audiência a compartilhar os mesmos sentimentos da personagem, e tudo isso aliado à maneira como uma personagem age, produz o seu *caráter* (ἦθος).

CAPÍTULO IV

CARÁTER (ἦθος) E “HERÓI TRÁGICO”

1. ESCOLHA OU INTENÇÃO (προαίρεσις)

Depois de observadas as instâncias nas quais o carácter de quem age ou discursa pode ser configurado, tendo-se observado também que nem sempre quem age ou discursa o manifesta, é preciso analisar em que medida o carácter de uma personagem deve ser configurado, de acordo com as normas apresentadas por Aristóteles em sua *Poética*. A manifestação do carácter, para o filósofo, tem como elemento fundamental a intenção ou a escolha do agente. O termo *proairesis* pode ser definido como intenção ou como escolha, aplicando-se ao discurso e à ação da personagem.

Tais normas naturalmente são apresentadas por Aristóteles como imperativos a serem seguidos por quem deseja imprimir caracteres em sua personagem, porém o seu intento principal é a criação de personagens para a tragédia. Tal padrão visa à conformidade com o gênero trágico que possui uma finalidade própria, gerar determinadas emoções, tais como a piedade e o terror.

O esquema geral dessas normas de caracterização parece implicar não somente personagens secundárias, mas também o que se convencionou chamar de *herói trágico*, configurado, no cap. XIII da *Poética*, como o protagonista trágico cuja ação e discurso, entrelaçados com determinada situação, produzem a finalidade trágica. A situação trágica é desencadeada a partir da noção de erro

trágico. Toda ação trágica, desencadeada por esse erro, implica uma escolha moral por parte do agente. Assim, é preciso compreender em que instância esses conceitos se enastam.

Na *Poética*, a *escolha* ou a *intenção* (προαίρεσις) é a nervura conceitual para a análise de uma personagem em termos de caracterização. Aristóteles, antes da definição dos conceitos apropriados à caracterização, afirma explicitamente que só haverá caráter se o discurso e a ação produzirem manifestamente uma προαίρεσις. Assim, se a personagem deixa transparecer alguma *intenção/escolha manifesta* (προαίρεσις) que geralmente indica uma disposição do agente, o caráter se configura.⁶⁴ Desse modo, qualquer análise sobre o caráter recairá em sua manifestação através de signos, vinculados ao discurso e às ações das personagens pelos quais a *escolha moral* ou a *intenção* (προαίρεσις) se manifesta.

Em duas passagens na obra, verifica-se a íntima ligação entre a escolha e o caráter da personagem. A primeira passagem em que Aristóteles aproxima estas duas noções é esta:

O caráter é algo que revela uma intenção; há certa qualidade nos discursos em que não se há evidência do que se escolhe ou se evita – por isso não existe caráter nos discursos em que não há geralmente algo que o falante escolha ou evite.

ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει] – διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὃ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. (*Poética*, 1450, b, 8-10a.)

64 (*Poética*, 1450b, 11 e principalmente em 1454a, 20).

A fala da personagem, nesta passagem, pode atribuir a seus discursos caráter, como já foi visto no estudo sobre o *discurso* (διάνοια). O ponto central entre o caráter e o discurso é a qualidade revelada por uma escolha manifesta. Porém, o caráter da personagem nem sempre pode ser revelado, pois nem todos os discursos revelam uma escolha ou algo evitado, dificultando a apreensão das disposições dele.

A segunda passagem, em que se verifica a ligação do caráter com a escolha na esfera da ação, é definida por Aristóteles nos seguintes termos: “*haverá caráter se, como foi dito, o discurso suscitar algo evidente ou a ação suscitar uma certa escolha, (...)*.”⁶⁵ Na passagem anterior, verificava-se somente a escolha em relação ao discurso, porém, nesta, a escolha abarca a esfera da ação. Em nenhuma outra passagem da *Poética*, a noção de *escolha* ou *intenção* (προαίρεσις) será aprofundada nem relacionada ao caráter. Porém, a noção de escolha ou intenção, nas obras éticas de Aristóteles, encontra uma fundamentação que ultrapassa a economia mimética da *Poética*, podendo-nos ajudar a entender o que significa o termo προαίρεσις.

Na *Ética Eudêmia*, Aristóteles afirma que:

Também por isso, a partir da intenção, julgamos que alguém é de certa qualidade; isso é aquilo em vista do que se faz, mas não o que se faz. De modo semelhante também o vício produz, em vista de seus contrários, uma escolha.

65 “ἔξει δὲ ἦθος μὲν εἶν ὡςπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα <ἢ τις ἄν> ἦ, (...)”. (*Poética*, 1454a, 17-19).

Καὶ διὰ τοῦτο ἐκ τῆς προαιρέσεως κρίνομεν ποῖος τις· τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ τίνοσ ἕνεκα πράττει, ἀλλ' οὐ τί πράττει. Ὅμοίως δὲ καὶ ἡ κακία τῶν ἐναντίων ἕνεκα ποιεῖ τὴν προαίρεσιν. (Ética Eudêmia, 1228a, 2-5).

No trecho supra, Aristóteles, argumentando sobre a virtude, afasta a possibilidade de que o princípio da *ação humana* (πρᾶξις) seja exterior a si própria, como ocorre com a *ação humana produtiva* (ποιήσις), já que a produção tem por finalidade um bem exterior à própria ação que a produz. A escolha preferencial do agente revela a qualidade ou o caráter daquele que escolhe os melhores meios de se fazer algo em vista de alguma finalidade, depois de ter deliberado sobre ela. Há, pois, um julgamento por parte daquele que age, em relação à execução ou não do ato. É preciso esclarecer que o *ato* em si (πρᾶξις) e o resultado da *ação humana* (πρᾶγμα), não *produtiva* (ποιήσις), são a mesma coisa,⁶⁶ não diferindo em termos técnicos como momentos de uma ação.

Ainda que se possa pensar em uma ação qualquer que nem sempre é praticada através de uma deliberação – o que está correto –, mesmo assim haveria ainda a possibilidade de que o ato tenha sido praticado por hábito, evocando uma disposição moral no agente cujo princípio tenha sido uma escolha anterior. Essas escolhas são sempre frutos da disposição virtuosa ou viciosa do agente e revelam a disposição subjetiva do agente que tem uma preferência ao agir

66 Mesmo que o assunto seja da esfera das éticas, na Metafísica, 1025b, 22-24, encontra-se tal afirmação: τῶν μὲν γὰρ ποιητῶν ἐν τῷ ποιῶντι ἡ ἀρχή, ἢ νοῦς ἢ τέχνη ἢ δύναμις τις, τῶν δὲ πρακτῶν ἐν τῷ πράττοντι, ἡ προαίρεσις· τὸ αὐτὸ γὰρ τὸ πρακτὸν καὶ προαιρετόν. (O princípio, sendo o intelecto, a técnica ou certa potência, das coisas produzidas está em quem produz, por outro lado, a escolha dos atos praticados está em quem age, pois é a mesma coisa o que deve ser feito e escolhido).

ou ao falar.⁶⁷ O próprio caráter do agente se revela a partir de sua preferência no agir, melhor dizendo, agindo muitas vezes da mesma maneira se produz um caráter de determinado tipo. A escolha e o caráter, ambos, se determinam.

Não é fácil delimitar a proairesis na esfera da ética aristotélica. Sumariamente, pode-se afirmar que o conceito de escolha moral ou intenção, expresso na *Ética a Nicômaco*, admite, segundo Pierre Aubenque, que refuta esse conceito ali expresso, dois níveis conceituais distintos: o primeiro é a intenção, que entra na definição de virtude moral como uma disposição que concerne à ação, revelando uma *disposição preferencial* (ἔξις προαιρετική); o segundo é a escolha moral, que pertence à estrutura geral da ação.

A *intenção* (προαίρεσις)⁶⁸ é determinada a partir da noção de virtude moral que Aristóteles pretende distinguir entre três tipos de acontecimentos que se dão na alma: *paixões* (πάθη), *capacidade* (δυνάμεις) e *disposições* (ἔξεις). As duas primeiras noções, uma significando todo tipo de emoções que a alma dispõe por natureza e a outra, a capacidade de se experimentar cada uma das paixões, ou seja, irar-se, apiedar-se, etc., não são virtudes. A *disposição* (ἔξις)

67 O homem virtuoso “escolhe por uma preferência” (προαιρούμενος), isto é, ele propõe a si mesmo como alvo o que ele faz, sem outro móbile exterior, e unicamente em razão de seus únicos atos virtuosos. A escolha preferencial é uma condição necessária para uma obra virtuosa, reenviando à disposição subjetiva do agente. “L’homme vertueux “choisit par une préférence” (προαιρούμενος), c’est-à-dire qu’il se propose à lui-même pour but ce qu’il fait, sans autre mobile extérieur, et uniquement en raison de ces seuls actes vertueux. Le choix préférentiel est une condition nécessaire à l’exécution d’une oeuvre vertueuse, renvoyant à la disposition subjective de l’agent. (Woerther, 2007, p. 161).

68 “Ἔστιν ἄρα ἀρετὴ ἔξις προαιρετική, (...)” A virtude é uma disposição intencional, (...). (*Ética a Nicômaco*, 1106b, 37).

por sua vez é a maneira pela qual estamos dispostos em relação às paixões; se somos tomados pela ira, dispomo-nos mal, mas se somos moderados quando irados, dispomo-nos bem. Nem toda disposição, porém, é virtude, mas somente a disposição intencional. Nesse sentido, Aubenque afirma que:

(...) a virtude é uma disposição que exprime uma decisão da qual somos princípio, que engaja nossa liberdade, nossa responsabilidade, nosso mérito: o adjetivo προαιρετικός designa a diferença específica que separa a virtude moral, que nos é imputável, da virtude natural, cuja posse não nos concede nenhum mérito, porque não concerne à nossa proairesis. (Aubenque, 2008, p.193).

A disposição intencional é o meio pelo qual se pode julgar o ato de alguém, pois os *atos* (ἔργα) em si nada têm de reprováveis.⁶⁹ Observando-se, porém, a intenção do agente é que o ato evidencia o seu caráter. Ora, nem todas as ações são cometidas com intenções deliberadas, mas podem ser também praticadas voluntária ou involuntariamente. O julgamento da ação está condicionado à liberdade da ação, ou seja, à ação voluntária, pois, se a ação foi cometida por um ato involuntário, não pode ser julgada nem digna de louvor nem de censura.

A proairesis em seu significado de escolha moral diferencia-se da intenção em relação à estrutura da ação na qual ela figura apenas como um momento do todo que a constitui. A disposição, que marca a ação em relação a um fim determinado, deixa de ser o principal motor da ação para dar lugar ao cálculo deliberativo que o agente

69 Não queremos dizer que não existem atos perniciosos, mas somente que o julgamento de quem as cometeu está atrelado à sua intenção.

utiliza na escolha dos meios para alcançar um fim. Nesse sentido, a estrutura da ação possui diversos momentos em sua totalidade.

Assim, em primeiro lugar, há o *desejo* (ὄρεξις), que é o elemento desencadeante do processo da ação, atuando junto com a razão; em segundo, a *deliberação* (βούλευσις), cuja função é, visando um fim, analisar diversos meios para se atingir o fim desejado, ou seja, uma espécie de cálculo que analisa somente as ações possíveis de serem realizadas; a *escolha* (προαίρεσις), em terceiro lugar, é a definição do melhor meio possível para ação, instituindo em seguida o início da ação; por último, a *ação* (πρᾶξις) é o resultado do processo que culmina em uma ação que nada produz além de seu próprio ato, esgotando-se totalmente em seu agir.

Nesse processo, a escolha é o momento decisivo em que o sujeito da ação passa da inatividade para a atividade, depois da deliberação sobre os meios. Segundo Aubenque:

Ela não é mais o lugar da imputabilidade, mas o momento da habilidade. Não exprime um princípio moralmente qualificável, mas um momento que se poderia dizer “técnico” na estrutura de uma ação qualquer. A boa escolha não se mede mais pela retidão da intenção, mas pela eficácia dos meios. (Aubenque, 2008, p. 197).

A diferença então entre uma proairesis intencional e uma proairesis eletiva é bem acentuada na esfera da ética aristotélica. Relacionando ambas à noção de *proairesis* na *Poética*, percebe-se que a noção “técnica” da escolha dificulta a análise da representação do caráter da personagem, por representar um momento muito introspectivo na estrutura da ação de um agente. Por outro lado, a proairesis como intenção, ainda que o seu momento não seja menos introspectivo que o da escolha, aproxima-se muito da noção men-

cionada na Poética, pois a *disposição intencional* (ἔξις προαιρετική) indica a disposição do agente, conforme as virtudes e os vícios que o demovem (*Poética*, 1454a, 18).

Não se exclui totalmente, na aproximação entre os conceitos de *proairesis* em ambas as obras, a possibilidade da leitura da *proairesis* na *Poética* como escolha, já que esse conceito “*parece julgar mais os caracteres do que as ações.*”⁷⁰ A escolha, do ponto de vista da ação, comporta ainda uma problemática que pode trazer luz quanto ao seu momento introspectivo, a problemática do ato voluntário ou involuntário, uma vez que a imputabilidade está intimamente ligada a essas duas noções. Se não se puder determinar a voluntariedade ou não da ação, qualquer julgamento sobre o caráter tornar-se-á inconcluso, embora não seja tão fácil determiná-la, como já se viu acima no capítulo sobre a ação. Assim, o ato voluntário e o involuntário contribuem para a qualificação não do ato, mas da escolha deliberada, na qual o agente se baseou para agir, no caso de uma ação voluntária. “*A escolha parece algo voluntário, mas ambas não são a mesma coisa,*”⁷¹ por outro lado, o ato involuntário carece de escolha, evidentemente.

O ato involuntário está intimamente ligado a uma parte da ação, a do *erro trágico* (ἄμαρτία), mas as outras ações que compõem o enredo são propriamente atos voluntários de uma personagem que é impelida principalmente pelas suas *disposições preferenciais* (ἔξις προαιρετική), ou seja, por sua intenção.

70 “δοκεῖ (...) καὶ μᾶλλον τὰ ἥθη κρίνειν τῶν πράξεων.” (*Ética a Nicômaco*, 1111b, 6).

71 “ἡ προαίρεσις δὴ ἐκούσιον μὲν φαίνεται, οὐ ταύτῳ δὲ (...).” (*Ética a Nicômaco*, 1111b, 7-8).

A caracterização é determinada por aquilo que o agente revela em sua ação, podendo ser vista de um modo técnico, quando o agente revela seus mecanismos interiores, ou também ser vista como uma intenção em agir de determinado modo, quando o agente, não revelando suas estruturas interiores, reage geralmente do mesmo modo. O que dificulta a análise é que para esses dois momentos a palavra será a mesma: προαίρεσις.

2. NORMAS DE CARACTERIZAÇÃO (τὰ ἥθη)

O cap. XV da Poética é considerado a grande fonte donde as teorias sobre caracteres afluem. Nesse capítulo, Aristóteles fornece quatro pontos que devem ser considerados basilares na construção do caráter de uma personagem. Cada ponto está estritamente conectado com a προαίρεσις (intenção ou escolha) que se manifesta nas ações e nos discursos. É verdade que o capítulo está inserido no desenvolvimento do gênero poético trágico.

Assim os caracteres em primeiro lugar devem ser *bons* (χρηστὰ), de maneira que:

Haverá caráter se, como foi dito, o discurso e a ação, manifestamente, produzirem alguma intenção, mas o caráter será bom se a intenção for boa. Há um caráter bom em cada gênero (de pessoas), pois há tanto uma mulher boa quanto um escravo: na verdade, há igualmente um caráter inferior ao desses, e outro caráter geralmente baixo.

Ἐξεῖ δὲ ἥθος μὲν ἔάν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα [ἢ], χρηστὸν δ' ἔάν χρηστήν. Ἔστι δὲ ἐν ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστή καὶ δοῦλος· καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὄλως φαῦλόν ἐστιν. (Poética, 1454a, 16-21).

A citação supra deve ser dividida em duas partes para a análise: a) como definir o termo utilizado, traduzido geralmente por *bom* (χρηστός); b) como o adjetivo se aplica também ao gênero e à classe social da personagem.

O adjetivo χρηστός é usado por Aristóteles geralmente ligado à χρήσιμος, quando o assunto ou a qualificação de um indivíduo se dá na esfera pública, o significado para ambos é útil. É interessante também notar que o adjetivo está associado a coisas, como nesta passagem em que a associação se dá com a lã: *“pois, fazer lã não é tarefa do tecelão, mas utilizar-se dela, e conhecer a qualidade útil e aconselhável dela, ou a qualidade inferior e desaconselhável.”*⁷² Se a aproximação entre os adjetivos é grande, sendo utilizados geralmente como sinônimos nesse contexto, sempre se verifica a equivalência semântica em todos eles. Dover nota que *“de uma maneira um pouco confusa, o antônimo de χρήσιμος, “útil”, normalmente é ἄχρηστος, “inútil”, ao passo que o antônimo de χρηστός, “bom”, é comumente πονηρός (...).”*⁷³ Nesse sentido, constata-se a aproximação de χρηστός do significado de bom que se confirma também a partir dos antônimos para cada termo: para o primeiro, o uso no sentido de utilidade, inclusive formado pelo radical de χρηστός; para o segundo, o uso em sentido moral em contraste com πονηρός, que é aquele que tem tendência a praticar males, a imprimir sofrimento.

72 “οὐ γὰρ τῆς ὑφαντικῆς ἔρια ποιῆσαι, ἀλλὰ χρῆσασθαι αὐτοῖς, καὶ γνῶναι δὲ τὸ ποῖον χρηστὸν καὶ ἐπιτήδειον, ἢ φαῦλον καὶ ἀνεπιτήδειον.” (*Política*, 1258a, 27-28).

73 “In maneira um pouco confusa, l’antonimo di χρήσιμος, “utile”, normalmente è ἄχρηστος, “inutile”, mentre l’antonimo di χρηστός, “buono”, è piu comunemente πονηρός (...).” (Dover, 1983, p.482).

O contexto público, político, no qual muitas vezes Aristóteles emprega o adjetivo exclui naturalmente a mulher e o escravo, que não participavam da vida grega na esfera pública. Portanto, o sentido empregado neste trecho da *Poética*, ao que tudo indica, é o sentido de “bom”. Assim, se o sentido não é aquele empregado, o da esfera pública, Aristóteles aqui faz menção unicamente ao caráter individual da personagem.

Vale observar também que, em nenhum outro contexto, o adjetivo foi empregado na obra, parecendo ter sido especificamente utilizado apenas nesta passagem. A única passagem em que Aristóteles faz menção ao caráter individual de alguém, usando o mesmo adjetivo, está na *Retórica*. O contexto no qual ele aparece é bem esclarecedor.

Assim, no livro II da *Retórica*, vulgarmente conhecido como o livro das paixões, Aristóteles analisa dois sentimentos: a *piedade* (ἔλεος) e a *indignação* (νεμεσᾶν). A piedade é, para o filósofo, *certa pena* (λύπη τις) gerada pela aparição de um *mal destruidor ou doloroso* (φθαρτικῶ ἢ λυπηρῶ) a alguém *indigno* (ἀναξίου) de recebê-lo. Há piedade, principalmente, quando um dos males que afligiu a outrem, também pode nos afligir (*Retórica*, 1385, b, 13-16). Quanto à indignação, ela se contrapõe à piedade, ainda que ambas provenham do mesmo *caráter* (ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ἥθους), porque indignar-se é *sofrer* (τὸ λυπεῖσθαι) por alguém que recebe benesses, sem as merecer. Ambos os sentimentos são próprios do *bom caráter* (ἥθους χρηστοῦ) (*Retórica*, 1386b, 8-12).

Esses dois sentimentos são largamente encontrados nas tragédias e a associação deles com dois gêneros de personagem revela em que medida Aristóteles os associou. Mulheres e escravos

exerciam papéis secundários, quando o protagonista fosse um homem, ainda que houvesse muitas tragédias com protagonistas mulheres. De certo modo eram considerados personagens menores que produziam esses dois tipos de sentimentos, a indignação e a piedade, ligados ao seu caráter para certas situações patéticas da trama. A exclusão do protagonista dessa qualidade de caráter parece se ajustar com o deslocamento de sua análise para outra parte da *Poética*. Neste sentido, este trecho estaria restrito a personagens secundárias no enredo.

A passagem parece sugerir outros tipos de caracteres possíveis em sua construção. Dois outros adjetivos são somados ao *caráter bom* (χρηστός) da mulher e do escravo: um caráter *inferior ao caráter dos dois* (τούτων τὸ μὲν χεῖρον), outro geralmente *baixo* (φαῦλόν). Homens, mulheres, crianças e escravos tinham status diferentes na sociedade grega. Forçosamente, o teatro é o reflexo dessas relações, ainda que não seja uma cópia fiel do modelo, mas apresenta-os de acordo com o que a audiência reconhecia neles. Cartledge nos apresenta o seguinte panorama:

A mulher ateniense, no sentido de mães, irmãs, esposas, e filhas dos cidadãos homens de Atenas, eram “cidadãs” somente por cortesia em todos os aspectos, tirando um, a religião. A forma feminina de “cidadão” era raramente usada, e as mulheres atenienses eram usualmente referidas ora como “mulher habitante da Ática” ou, mais confusamente, como “mulher cidadina.” A elas nunca era garantido o total direito e funções equivalentes do cidadão ativo da política, que requereriam para participar do palco governamental da Assembleia ou Conselho.⁷⁴

74 Athenian women, in the sense of the mothers, sisters, wives, and daughters of

Cabe acrescentar também que nem da audiência do teatro participavam, pois estavam, junto com os escravos, proibidas de participarem, ainda que houvesse algumas exceções. A sua representação na tragédia frequentemente estava ligada às mais variadas transgressões: adultérios, assassinatos, e frequentemente ainda assumindo a condição de escravas, depois de terem sido nobres. Os escravos eram frequentemente representados em várias funções, como nos esclarece Hall:

Quase sempre sem nome, frequentemente mudo, eles ou atendiam a realza e realizavam tarefas domésticas, tais como a transportar o tapete de Clitemnestra no Agamêmnon (908-9), ou o acordo da heroína sob as ordens de Menelau, em Andrômaca de Eurípidés (425-6). O chamado “mensageiro” é muitas vezes um escravo; sua função é relatar incidentes importantes ocorrendo dentro ou fora da casa. É intrigante que a tragédia pudesse conceder a tais figuras humildes esses discursos privilegiados, especialmente porque escravos não podiam nem mesmo dar provas diretamente nos tribunais atenienses.⁷⁵

Athenian citizen men, were “citizen” only by courtesy, in all respects but one – religion. The feminine formed “citizen” was rarely used, and Athenian women were usually referred to either as “female inhabitants of Attica” or, more puzzlingly, as “townswomen”. They were never granted the full rights and corresponding duties of active political citizenship that they would have required to participate in the governmental arenas of Assembly or People’s Court. (Cartledge, 2014, p. 27).

75 Almost always nameless, frequently mute, they attend upon royalty and carry out menial tasks such as the carrying of Clytemnestra’s carpet in Agamemnon (908-9), or the binding of the heroine on Menelaus’ orders in Euripides’ Andromache (425-6). The so-called “messenger” is often a slave; his or her function is to report important incidents taking place within or away from the household. It is intriguing that the tragedy should have granted such lowly figures these privileged speeches, especially since slaves could not even give evidence directly in Athenian courts. (Hall, 2014, p. 113).

O que se depreende dessas afirmações é que não obstante a sua representação coincidir com a sua condição social existente na época, havia na tragédia antiga espaço para a configuração das personagens. A multiplicidade de adjetivos, que se lhe podiam atribuir, indica que as criações possuíam certa liberdade, não obstante o gênero ao qual estavam associados.

A determinação da qualidade das personagens através dos adjetivos mencionados encontra apoio no segundo ponto para a construção da personagem: “*em segundo lugar, o caráter é conforme a quem se adequa: pois, existe um caráter corajoso, mas não é adequado para a mulher ser corajosa ou terrível desse modo.*”⁷⁶ A chave para a interpretação dessa passagem é o particípio ἀρμόττοντα, traduzido pela oração relativa acima, que diferentemente dos outros pontos não adjetiva o *caráter* (τὸ ἦθος), mas estabelece uma relação de conformidade com ele. Dessa análise, deduz-se que o caráter, qualquer que ele seja, pois não está adjetivado, deve se adequar ao que Aristóteles, no ponto anterior mencionou, sem problematizar: ao caráter *em cada gênero* ou classe social (ἐν ἐκάστῳ γένει).

Diante de uma citação tão lacônica por parte de Aristóteles, torna-se quase impossível não procurar em outras obras uma resposta satisfatória. Nesse sentido, a *Retórica* contribui mais uma vez para definição desse ponto. Em uma passagem, o filósofo, depois de definir a adequação do estilo de discurso aos discursos emocional e ético, definindo o discurso ético, conclui que há discurso ético,

76 “δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ’ οὐχ ἀρμόττον γυναικί οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι.” (Poética, 1454a, 21-22).

Quando uma indicação adequada provém de cada gênero e cada disposição de caráter, digo que o gênero é conforme a idade: criança, homem e velho; (ao gênero) homem e mulher e (à origem) Lacônio ou Tessálio; por outro lado, as disposições de caráter são conforme as qualidades que alguém possui na vida. Pois, as vidas também possuem certas qualidades, não conforme a toda disposição.

ὄτε ἀκολουθεῖ ἡ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει καὶ ἔξει. λέγω δὲ γένος μὲν καθ' ἡλικίαν, οἷον παῖς ἢ ἀνὴρ ἢ γέρον, καὶ γυνὴ ἢ ἀνὴρ, καὶ Λάκων ἢ Θετταλός, ἔξεις δέ, καθ' ἃς ποιός τις τῷ βίῳ· οὐ γὰρ καθ' ἅπασαν ἔξιν οἱ βίοι ποιοὶ τινες. (*Retórica*, 1408a, 26-30).

Em vários aspectos esse trecho pode ser iluminador. Em primeiro lugar, Aristóteles, quando fala sobre a indicação de sinais, usa um particípio do mesmo verbo usado na *Poética*: ἀρμόττω: *ajustar, adequar, etc.* Ao contrário da passagem na *Poética*, essa completa o sentido da oração, atribuindo-lhe o elemento ao qual a indicação se adequa, ou seja, cada gênero e disposição de caráter. Em seguida, define o gênero de modo mais amplo do que o encontrado na *Poética*, embora as passagens sejam complementares, visto que na *Retórica* o gênero é conforme à idade, ao gênero e à origem que ilustram a classe social mencionada na *Poética*: mulher e escravo.

De volta à *Poética*, o exemplo de Aristóteles não é menos complicado do que o anterior. Ele diz que não é adequado a uma mulher ser *corajosa* (ἀνδρεῖα) ou *terrível* (δεινὴ). Entretanto, abundam exemplos nas tragédias de mulheres corajosas e terríveis. A aparente contradição da passagem pode ser agravada por uma opinião expressa pelo autor na *Política*, onde ele diz:

A temperança e a coragem do homem e da mulher são diferentes, seria, pois, considerado um homem covarde,

se fosse corajoso do mesmo modo como uma mulher é corajosa, e a mulher uma tagarela, se fosse discreta do mesmo modo como um homem bom.

(...) ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς ἑτέρα σωφροσύνη καὶ ἀνδρεία (δόξαι γὰρ ἄν εἶναι δειλὸς ἀνὴρ, εἰ οὕτως ἀνδρεῖος εἴη ὥσπερ γυνὴ ἀνδρεία, καὶ γυνὴ λάλος, εἰ οὕτω κοσμία εἴη ὥσπερ ὁ ἀνὴρ ὁ ἀγαθός· (*Política*, 1277b, 21-23).

O que decorre desse trecho é que há a possibilidade de uma coragem feminina, mas não como a masculina. O advérbio de modo οὕτως, empregado não só na passagem da *Política*, como também na da *Poética*, proporciona a exata medida de seu emprego, admitindo-se a possibilidade de usá-los conforme à adequação de gênero, classe, etc. A contradição de fato é somente aparente.

É interessante observar ainda que a indicação de sinais no discurso ético também pode provir da disposição da alma de um determinado caráter. Se se ampliar o campo do conceito de *adequação* (ἀρμόττοντα), a partir da passagem acima, a disposição do caráter, tão valorizada nas passagens a respeito da *ação* (πρᾶξις) e do *discurso* (διάνοια), ganha novo alento na construção dos caracteres, uma vez que os sinais adequados para a caracterização, seguem o mesmo dispositivo para a produção de um discurso ético. Ainda que nem todo caráter, encontrado no homem, possa se restringir às *disposições* (ἕξεις). As *emoções* (πάθη) também produzem sinais vitais para a caracterização de uma personagem, tal como um colérico que, agindo e discursando como tal, manifesta, em seus gestos, entonações e atos, os signos de seu estado emocional e traços de seu caráter.

A identificação da adequação com o que modernamente se conhece por tipificação não é desprovida de sentido, uma vez que a tipificação é a técnica de caracterização que plasma os tipos

sociais, tais como: religiosos, estrangeiros, nobres, etc., produzindo personagens com os traços dominantes em cada um desses tipos. Os tipos podem ser representados tanto a partir de traços sociais, quanto de traços psicológicos manifestos no caráter, na fala, nos gestos, etc., de cada um. Portanto, a adequação é a condição de possibilidade de produzir uma personagem de acordo com os padrões em cada cultura. É o ajuste da criação poética conforme a sua realidade circundante.

O terceiro ponto na construção da personagem é o τὸ ὅμοιον. Neste trecho, é o *caráter* (τὸ ἦθος) volta a ser adjetivado, afastando-se do termo anterior. Ὅμοιος pode ser traduzido de diversas maneiras, tais como: *igual, semelhante, que se adapta a* com ou sem uma referência expressa. Em virtude disso, o termo é muito ambíguo, quando empregado sem o referente. Só é empregado sem o referente, quando ele for muito evidente.

O termo é definido assim na passagem: “*terceiro é (o caráter) ὅμοιον. Isso, com efeito, é diferente de criar um caráter bom e adequado como foi definido.*”⁷⁷ Muitos comentadores⁷⁸ centram suas análises de acordo com um referente não expresso, recorrendo a outras passagens da *Poética* para que possam completar a análise. As passagens desses comentadores são aquelas nas quais a discussão se desenvolve em torno dos objetos miméticos melhores, piores e semelhantes a nós. (*Poética*, 1448a, 6-12).

77 “τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. Τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστὸν τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προεῖρηται.” (*Poética*, 1454a, 24 -25).

78 Else, por exemplo, completa a passagem: “Third is likeness to human nature in general”. (Else, 2009, p.43).

Outro significado – vale dizer – bem pouco empregado pode solucionar a ausência do referente na definição de Aristóteles. Segundo o dicionário grego de Bailly, o termo pode ser também sinônimo de ὁ αὐτός (o mesmo)⁷⁹ e aqui o uso é absoluto, sem referente. É preciso não esquecer também que ὁμοιον é o adjetivo de caráter (τὸ ἦθος). Como entender então o conceito de ὁμοιον, que representa uma qualidade de um caráter e ainda sem referente?

Se a indagação é sobre o caráter, nada mais apropriado do que o âmbito ético para a solução. Na *Ética Eudêmia*, há uma passagem que pode esclarecer essa aporia. Nela Aristóteles faz a seguinte afirmação: “*o homem virtuoso é o mesmo sempre e o seu caráter não muda, o vicioso e o insensato parecem (ser) alguma coisa pela manhã e (outra) à tarde.*”⁸⁰ O trecho é iluminador, uma vez que o caráter é visto do ponto de vista da constância, em contraste com os homens viciosos e insensatos, que possuem um caráter mutável. A tradução do termo ὁμοιον por *o mesmo* indica, na realidade, a constância do caráter.⁸¹ A partir disso, juntando os termos, pode-se traduzir τὸ ὁμοιον ἦθος pelo caráter constante.

Essa qualidade, na representação dos caracteres, não possui um contorno meramente moral. O sentido aqui também denota que algo sempre permanece o mesmo. Se essa qualidade de permanência pode ser compreendida em termos morais, é sobretudo porque ela é constante e isso também qualifica um caráter. Na constituição

79 No dicionário os usos são comprovados por passagens homéricas (*Ilíada*, canto 18, verso 329 e *Odisseia*, canto 16, 184). (Bailly, 1952, p. 1376).

80 “καὶ ὁ ἀγαθὸς μὲν ὁμοιος αἰεὶ καὶ οὐ μεταβάλλεται τὸ ἦθος, ὁ δὲ φαῦλος καὶ ὁ ἄφρων οὐθὲν ἔοικεν ἕωθεν καὶ ἔσπερας.” (*Ética a Nicômaco*, 1239b, 12-14).

81 Encontra-se aqui fácil analogia com o valor moral da constantia entre os romanos.

de uma personagem então se verifica, através da constância, que ela é construída em termos de partes iguais. Na representação de diversas situações, a personagem será sempre a mesma, qualquer que seja a adversidade. Separando a ação em começo, meio e fim, a personagem será constante em todas elas. O exemplo dado por Aristóteles não nos fornece nenhum esclarecimento a respeito desse caráter. Limita-se apenas a separar esse caráter dos demais. Mas antes é preciso examinar o próximo ponto, para que se possa compreender melhor a que tipo de diferença Aristóteles faz menção.

O quarto ponto é definido da seguinte maneira: “o quarto é o caráter ὁμαλόν, pois se algum ἀνώμαλος for representado na imitação e um caráter de tal tipo lhe for sugerido, é preciso entretanto que ele seja ἀνώμαλον ὁμαλῶς.”⁸² Para a tradução desse termo, os tradutores têm se utilizado de significados próximos, tais como: coerência⁸³, conseqüente⁸⁴, constance⁸⁵. Todos esses significados possuem sua razão de ser, mas permanecem ainda muito próximos do ponto anterior, que foi definido também por constância. Que outros significados então poderiam haver para ὁμαλος? O dicionário⁸⁶ acrescenta, além desses já vistos, o de plano, igual e equilibrado, podendo inclusive aparecer em uma hendíade: ὁμαλον καὶ σύμμετρον (regular e equilibrado).

82 “τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾗ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.” (Poética, 1454a, 26-28).

83 Aristóteles. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

84 Mazano, T. M. e Duplá, L. R., Poetica e Magna Moralia. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

85 Aristóteles. Poétique. Trad.: Jean Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

86 Dizionario illustrato greco-italiano. (Liddell, H.G. e Scott, R., 2008. p. 897).

Dentre esses, para se afastar da definição do termo anterior, os que parecem ser mais razoáveis são os adjetivos equilibrado e coerente, uma vez que equilibrado e coerente afastam-se um pouco do campo semântico da constância, podendo ser constituídos de partes, equilibradas e simétricas, diferentemente da constância que apresenta um único plano de desenvolvimento.⁸⁷ Assim, o caráter, sendo equilibrado ou coerente, realiza a proporção das partes com um todo.

Essa discussão encontra apoio na segunda parte da definição do conceito: *“pois se alguém incoerente for representado na imitação e um caráter de tal tipo lhe for sugerido, é preciso entretanto que ele seja incoerente coerentemente.”*⁸⁸ A incoerência na personagem é apresentada como plausível, mas, se a personagem for incoerente, tem de ser incoerente muitas vezes. Se a incoerência se repetir na narrativa, a personagem passa a ter o caráter do desequilibrado ou do incoerente, mas, dentro do enredo, ela deve agir de modo coerente com a sua incoerência, o que do ponto de vista das partes do enredo, começo, meio e fim, é agir de modo coerente e simétrico.

Os quatro pontos acima possuem exemplos precisos que Aristóteles retirou de tragédias. No primeiro exemplo ele afirma: “é um modelo de caráter de maldade desnecessária o Menelau no

87 Aristóteles emprega esse significado principalmente na *Política*, onde o contexto refere-se à análise dos regimes de governo, ainda que em muitas delas empregue o adjetivo abstrato: ὁμαλότης. Passagens, 1266b, 15; 1309b, 39; 1330b, 20.

88 κὰν γὰρ ἀνώμαλός τις ἢ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτεθῆ, ὁμῶς ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. (Poética, 1454a, 25-26).

Orestes.”⁸⁹ Esse exemplo refere-se ao primeiro ponto, a bondade do caráter, e ao terceiro, o caráter constante. Nessa tragédia, conforme nos relata Manzano (2011: 62), Menelau nega-se a ajudar seu sobrinho Orestes, de maneira que tal atitude, a de malvadez, não é própria de uma personagem trágica, contradizendo o caráter trágico que deve ser bom. Coaduna-se com o caráter incoerente incoerentemente, porque Menelau não possui nenhuma razão para agir assim, nem impelido pelos fatos, nem impelido por seu caráter que não apresentava esses traços.

O segundo exemplo de caráter “é o (paradigma de caráter) inconveniente e inadequado, o lamento de Odisseu e o discurso de Melanipa”, Aristóteles claramente se refere ao segundo ponto, o caráter adequado, já que, como nos relata Manzano (2011, p. 62), o lamento de Odisseu é referente à morte dos amigos que morrem na famosa passagem, sendo inadequado ao herói um lamento desse tipo, pois, como herói, deveria suportar a perda dos companheiros. Melanipa, a Sábua, é uma tragédia perdida de Eurípides. No enredo, Melanipa expõe seus dois filhos, que acabam sendo amamentados por uma vaca, escapando assim da morte. O pai de Melanipa, pensando que fossem crias monstruosas da vaca, decide matá-los. Melanipa, então, pronuncia um belo discurso, sustentando a impossibilidade de um animal dar vida a pessoas. Assim, o caráter aqui é de impropriedade, porque o assunto em si é muito científico e impróprio para o caráter convencional da mulher, segundo a época. O último exemplo “*de caráter incoerente é a Ifigênia*

89 “ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἠθους μὴ ἀναγκαίας οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστη.” (*Poética*, 1454a, 27-28).

*em Áulis, pois a Ifigênia suplicante não parece em nada com a última.*⁹⁰

O próprio termo utilizado incoerente denota com clareza o ponto exemplificado. Desse modo, Ifigênia que na trama não apresenta nenhum traço de conformismo, na última parte do enredo manifesta-o abruptamente, desequilibrando a constância.

É importante notar que Aristóteles não descarta de suas primeiras obras no que tange à organização de seu pensamento. Na *Poética*, não poderia ser diferente. Como bem observou Morpurgo-Tagliabue, Aristóteles utiliza sempre o mesmo critério para a sua exposição que é ordenada de modo analítico e classificatório. Acrescenta-se também ao modo de exposição do filósofo o uso constante de suas categorias, desenvolvidas na *Metafísica*. Daquela obra é possível relacionar duas categorias com a ordem de exposição dos pontos acima a respeito do caráter. Essas duas categorias são a *qualidade* (τὸ ποιὸν) e a *quantidade* (τὸ ποσὸν). Tomando a personagem como substância, “a *qualidade* significa, em um modo, a *diferença da substância*”⁹¹, que nada mais é do que a qualidade específica de uma substância. Em vista disso, os dois primeiros pontos de caracterização, o caráter bom (χρήστον) e o caráter conforme a adequação (ἁρμοττοντα) fazem analogia com a categoria acima. Quanto à categoria da quantidade, Aristóteles atribui a seguinte definição: “a *quantidade* significa algo divisível em elementos integrantes dos quais cada um ou cada um dos dois é naturalmente algo uno e determinado.”⁹²

90 “τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἰκετεοῦσα τῇ ὑστέρᾳ” (*Poética*, 1454a, 31-33).

91 “Τὸ ποιὸν λέγεται ἓνα μὲν τρόπον ἡ διαφορὰ τῆς οὐσίας, (...)” (*Metafísica*, 1020a, 33).

92 “Ποσὸν λέγεται τὸ διαρετὸν εἰς ἐνυπάρχοντα ὧν ἑκάτερον ἢ ἕκαστον ἐν τι καὶ τόδε τι πέφυκεν εἶναι.” (*Metafísica*, 1020a, 7-8).

De modo análogo à primeira categoria, essa se relaciona com os dois pontos restantes, tendo em vista que a personagem não é vista mais a partir de suas qualidades individuais ou sociais, mas a partir do ponto de vista da totalidade de sua representação em um enredo, formando um todo no caso da constância ou, se dividido em partes, formando uma simetria.

A manifestação de Aristóteles de que o terceiro ponto era distinto dos outros dois encontra nessa divisão a sua razão de ser, uma vez que, vale lembrar, Aristóteles teoriza sempre conforme as categorias de sua própria doutrina. Para o filósofo, ainda é preciso que a personagem seja criada *“de maneira que tal caráter fale ou pratique coisas de tais tipos, conforme a necessidade e a verossimilhança, e que algo ocorra depois de algo conforme a necessidade e verossimilhança.”*⁹³

Os dois conceitos centrais, nessa passagem, invocam a base sobre a qual tanto as ações quanto os caracteres devem obedecer, tal como foi visto nas ações, ao verossímil e ao necessário.

Esses dois conceitos encontram também a sua lógica de aplicação na produção de caracteres. O conceito de verossímil encontra ancoragem principalmente nos dois primeiros pontos de caracterização, visto que, nesses pontos, a caracterização que depende de modelos externos, reais, como ponto de referência, não pode simplesmente copiá-los, mas adaptá-los à necessidade do gênero trágico, que é elevado, sofrendo assim uma adaptação verossímil. Quanto ao conceito do necessário, adequa-se principalmente aos outros dois pontos, quantitativos, cuja lógica é interna ao

93 “ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκὸς καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκόσ.” (Poética, 1454a, 35-37).

texto poético. A constância e a coerência visam principalmente que a personagem seja equilibrada. Mas, se alguma mudança de caráter for operada, deve seguir exclusivamente o critério da necessidade que, aplicada ao caráter, significa ou que a personagem já apresentou tais características antes, ou, em dadas circunstâncias, que era necessário agir daquele modo.

Depois de explanar sua teoria acerca da caracterização, Aristóteles finaliza o capítulo acerca de como as personagens devem ser estilizadas. Assim, ele afirma que:

Já que a tragédia é uma imitação de homens melhores do que nós, é preciso imitar os bons pintores, pois aqueles, atribuindo uma forma particular, produzindo semelhanças, pitam-nos mais belos. Desse modo também um poeta que imita tanto os irascíveis quanto os serenos e os que possuem tais outras qualidades de caracteres, cria os que são de tais tipos ἐπιεικεῖς, tais como Homero e Agatão criaram Aquiles, paradigma de rudeza.

ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἡ τραγωδία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν ἡπαράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα ἀγαθὸν καὶ Ὅμηρον. (*Poética*, 1454b, 8-15).

A discussão sobre o objeto mimético do gênero trágico ganha novo fôlego nesta passagem. O mesmo critério que Aristóteles usa para o objeto mimético apropriado à tragédia, o *dos melhores que nós* (βελτιόνων ἢ ἡμεῖς), reaparece aqui. Lá, o critério que formulava uma teoria da mimesis é empregado aqui como recomendação

para a criação de personagens, utilizando-se inclusive da mesma comparação com os pintores.

Um ponto, na argumentação acima, é que a personagem apresenta, de modo semelhante a nós, muitos estados de alma, tal como no caso do irascível, do sereno e outros tais. Para nenhum desses casos, a qualidade de “*bom*” (ἐπιεικής) está ausente. Pelo contrário, é condição obrigatória na construção do caráter da personagem. É evidente que, no caso do sereno, essa relação não apresenta maiores problemas, mas no caso do irascível a questão torna-se mais problemática.

O termo *bom* (ἐπιεικής), adentrando-se ao campo das Éticas, é definido de diversas formas por Aristóteles. Em todas essas obras, o conceito nunca é definido de forma unívoca. No primeiro desses contextos, o indivíduo bom está associado ao *igualitário* (ὁ ἴσος) no âmbito da justiça. Um homem bom, de maneira geral, é louvado por praticar coisas boas, porém quando é louvado é reconhecido metaforicamente como *bom* (ἀγαθός). O homem dessa qualidade é considerado como um homem justo, mas não é justo em absoluto, porque não é justo conforme a lei que é universal. Porém, o homem *bom* (ἐπιεικής), não podendo agir nem falar justamente, porque não conforme à lei, escolhe e age de modo justo também. O homem bom, neste sentido, é dotado de uma disposição de alma bondosa, conhece o que é errado e, quando não é capaz de agir ou falar de modo justo em absoluto, ainda assim pratica ou fala o que é bom. (Ética a Nicômaco, 1136b, 31 – 1138a, 4).

Em outro contexto, Aristóteles, ao definir o *pudor* (αἰδώς), argumenta que o homem que possui pudor é aquele que tem medo de obter uma reputação vergonhosa. Qualquer ação viciosa,

considerada como tal, cometida por um homem que possui pudor, produzirá necessariamente nele vergonha. O pudor é gerado quando essas ações são cometidas voluntariamente. E somente poderia haver pudor, partindo-se da hipótese de que este homem seja realmente bom, porque é capaz de sentir vergonha pela ação viciosa praticada. Mas é preciso concluir com Aristóteles que os homens bons que se envergonham de suas ações viciosas, se as cometerem, cometem-nas de modo voluntário.

Aristóteles nada diz a respeito da hipótese de ocorrer uma ação involuntária. Nesse sentido, como já tratado no capítulo sobre a *πρᾶξις*, uma ação é involuntária, se o princípio da ação não residir no agente ou for cometida por ignorância ou por força maior. Dessa forma, é possível compreender como uma personagem, mesmo sendo boa, pode agir de modo irado: pois, para Aristóteles, alguém, agindo sem premeditação e cometendo uma ação que causa algum dano a alguém, pratica atos injustos, por isso também o agente não é considerado alguém moralmente deficiente. Os atos cometidos sob o efeito da ira são atos que tem seu princípio em um agente ou em uma situação encolerizante.

Apesar dessas explicações, a construção de personagens, na *Poética*, é um tópico definido de modo superficial. Aristóteles apresenta os quatro pontos em virtude de participarem de uma das partes da tragédia: o caráter que é a técnica de caracterização. Uma das personagens, porém, afasta-se, em parte, da determinação do caráter para receber um tratamento mais profundo. Essa personagem é o herói trágico em cujo estatuto encontra-se não só a caracterização, mas também o princípio do movimento da ação trágica.

3. HERÓI TRÁGICO

Um esclarecimento deve ser feito antes da análise dessa figura central: Aristóteles nunca usou o termo “*herói trágico*” que, na verdade, foi impulsionado por autores posteriores, a fim de distanciar o protagonista da tragédia de seus congêneres dentro de uma peça. Por outro lado, a utilização do termo não é insensata, uma vez que o “*herói trágico*” possui de fato uma diferença específica em relação a outras personagens. É fato que o conceito de herói, nesse sentido, se aplica principalmente às personagens épicas, porque tal narrativa era centrada em feitos heroicos praticados por eles. Essa tautologia, porém, não é tão explícita quando se trata de obras dramáticas, porque na tragédia há não só o elemento heróico centrado na ação, mas há também personagens secundárias que são sobretudo caracterizadas conforme demonstrado no capítulo anterior.

Na *Poética*, Aristóteles, ao considerar a diferença entre a *Ilíada* e a *Odisseia*, afirma que a *Odisseia* é uma épica, não só constituída de ação, mas também de caracteres; essa afirmação consiste na presença de personagens como criadas, porqueiros, rapsodos, etc., o que implica a tipificação delas, produzindo personagens atreladas a funções singulares dentro do enredo.

O conceito de herói, como protagonista, é aquele que impele a ação. Em vários cantos da *Ilíada*, Aquiles está ausente, mas nem por isso a ação não se desenrola em torno de seu drama; ademais outros heróis impelem a ação da mesma forma, quando ele está ausente. Note-se que na tragédia o número de heróis é bem reduzido por limites impostos pelo espetáculo teatral, de maneira que uma

figura central que conduza a ação, torna-se muito comum no drama. Por isso, se se atribuir a uma personagem principal na tragédia o nome de “herói”, não haverá nenhum erro nisso.

Outro dado relevante que confirma essa diferença específica do herói é o fato de sua concepção não se encontrar totalmente desenvolvida na definição das qualidades dos caracteres, mas se alojar também à parte dentro da própria construção do enredo. O estatuto especial dessa personagem parece encontrar respaldo nestas afirmações de Aristóteles:

Pois, a tragédia é imitação não de homens, mas de ações e de vida e tanto a felicidade quanto a infelicidade estão nas ações, e a finalidade (da tragédia) é uma certa ação, não uma qualidade. Conforme os caracteres, alguns têm certas qualidades, mas em relação às ações, alguns são felizes ou o contrário. Por isso, então, eles agem, não para imitarem caracteres, mas assumem os caracteres, por causa das ações, de modo que as ações e o enredo sejam a finalidade da tragédia, e a finalidade é a coisa mais importante de todas.

ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. (Poética, 1450a, 15-23).

O distanciamento e a subordinação, que Aristóteles impõe à caracterização, são frutos de sua convicção de que o enredo é a alma da tragédia e deve prevalecer sobre todas as outras partes da tragédia. Evidentemente que alma é a sede do movimento e, por

analogia, compreende-se que, tal como a alma, a ação claramente constitui o enredo da tragédia. Assim, conceitos como o de felicidade e infelicidade se desenvolvem em uma tragédia que retrata uma vida, através de ações que compõem essa fatia de vida. O axioma aristotélico é este: “*ainda que sem ação não poderia haver tragédia, mas sem caracteres poderia.*”⁹⁴

A finalidade da tragédia para Aristóteles é o ponto crucial da *Poética*. Desde o primeiro capítulo da obra, o filósofo preocupa-se com a forma da tragédia para alcançar a beleza inerente a esse gênero de literatura. A tragédia alcança seu fim, “*suscitando, através da piedade e do medo, a purificação de tais tipos de emoções.*”⁹⁵ Por isso, o meio mais digno pelo qual um poeta deve produzir a finalidade da tragédia é a *composição dos fatos* (συστάσις τῶν πραγμάτων). Outros meios como o espetáculo também geram a purificação das emoções, mas para o filósofo são menos artísticos.

O enredo, através de sua composição, deve suscitar essas emoções sem necessitar do espetáculo, de maneira que alguém que vier a ler uma tragédia, também atinja a finalidade da obra.

A composição dos fatos ocupa um lugar proeminente na *Poética*. O enredo de uma tragédia pode ser composto e ordenado de duas formas diferentes: *complexos* (πεπλεγμένοι) ou *simples* (ἀπλοῖ). Tanto o enredo simples quanto o complexo são enredos que preveem em sua estrutura *mudanças* (μεταβάσεις). Essas mudanças comportam dois tipos de situações nas quais as personagens estão

94 “ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν.” (*Poética*, 1450a, 24-25).

95 “γελίας, δὲ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.” (*Poética*, 1449b, 27-28).

imersas: *felicidade ou infelicidade* (εὐδαιμονία ἢ κακοδαιμονία). A mudança é justamente a passagem de uma situação para outra: ou contempla a mudança da felicidade para a infelicidade, ou da infelicidade para a felicidade, fora dessas situações Aristóteles não admite outras possibilidades. Os enredos simples são aqueles que efetuam essa mudança de modo direto, sem necessitar de ações específicas que, por sua vez, compõem os enredos complexos: a peripécia e o reconhecimento.

Essas ações são próprias do enredo complexo, porque a mudança de situação efetua-se por meio dessas duas ações. Para Aristóteles a peripécia é:

(...) a mudança das ações em direção contrária, conforme foi dito, e isso é como também dizemos, conforme a verossimilhança e a necessidade, tal como no Édipo: tendo chegado (o mensageiro) a fim de alegrar Édipo e de livrá-lo do medo em relação a sua mãe, produziu o efeito contrário, tendo revelado quem ele era. E também no Linceu: esse sendo conduzido para ser morto, e Danau seguindo-lhe para matá-lo, a partir das ações ocorre que este morre, e aquele se salva.

(...) ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τούναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. (Poética, 1452a, 23-29).

Os exemplos de Aristóteles para a definição de peripécia são evidentes por si mesmos. Somente a partir dessa mudança, um enredo complexo pode ser gerado. Para Aristóteles, porém, quando

se dá a peripécia junto ao reconhecimento, o efeito pode ser ainda maior. A ação de reconhecimento, “*como também o nome significa, é a mudança do ignorar para conhecê-lo, ou em direção à amizade ou à inimizade, das personagens que estão determinadas em relação à felicidade ou desdita.*”⁹⁶

Ambas as ações são primordiais na constituição do que Aristóteles considerou como uma tragédia bela. Podem ocorrer ao mesmo tempo ou em tempos diversos ou até mesmo em enredo que não possua uma dessas ações. Além dessas duas, o filósofo elenca mais uma para a construção de suas belas tragédias: o sofrimento/catástrofe (πάθος). A catástrofe “é uma ação destruidora ou dolorosa, tal como as mortes em cena, as dores insuportáveis, os ferimentos e quantas outras de tais tipos.”⁹⁷

Definidas essas ações possíveis no enredo, urge a necessidade de retornar à definição do “herói trágico”. No cap. XIII da Poética, Aristóteles, continuando ainda o argumento não mais em relação à *ordenação dos fatos* (συστάσις τῶν πραγμάτων), mas em relação à *composição dos atos* (σύνθεσις τῶν πραγμάτων), afirma mais uma vez que a composição das tragédias mais belas não deve ser simples, sem reconhecimento e peripécia, mas complexa, utilizando-se, além das duas ações descritas acima, a terceira.

A *composição* (σύνθεσις) agora é vista a partir da junção de novos elementos que ultrapassam a mera disposição das ações no enredo para dar forma final à tragédia. Os dispositivos da ação estão

96 “(…), ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων.” (Poética, 1452a, 30-33).

97 “πάθος δέ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.” (Poética, 1452b, 12-14).

mesclados com a caracterização do “herói” gerando especificamente o que se conhece por enredo trágico. O argumento é este:

Primeiramente é evidente que nem é preciso aparecer homens bons que mudam, da felicidade para a infelicidade, pois isso não é nem medonho nem piedoso, mas é repugnante; nem homens maus da infelicidade para a felicidade, com efeito isso é o argumento menos trágico de todos, pois nada possui das coisas que são necessárias (para o efeito trágico), nem de fato é conforme ao humano, nem à piedade nem ao medo; e por sua vez nem um homem muito malvado decair da felicidade para a infelicidade, pois uma disposição de tal tipo teria um sentimento humano, mas nem piedoso e nem medonho, porque a piedade está em relação a alguém indigno de sua desgraça, e o medo em relação a um semelhante que está em desgraça, a piedade surge em torno do indigno, e o medo em torno do semelhante, de maneira que o que ocorre nem será piedoso nem medonho.

πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερόν οὐδὲ ἐλεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μισρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδίατος γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἐλεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστὶ τὸ συμβαῖνον. (Poética, 1452b, 34 – 1453a, 7).

Um dado importante nesta citação, antes de examiná-la, é que as três situações definidas por Aristóteles são construídas com vistas a gerar a finalidade da bela tragédia. Essa finalidade determinará a importância de cada uma dessas situações conforme a possibilidade

de suscitarem emoções adequadas à *cathársis* trágica. A situação trágica é a mudança de uma condição, como já demonstrado, da felicidade para a infelicidade ou o contrário, mas há um dado mais importante nessa *mudança* (μετάβασις) de perspectiva: as mudanças não são simplesmente pensadas só em termos de ação, mas também de caráter. Ora, para se alcançarem os prazeres inerentes a uma determinada obra, é necessário conjugar uma personagem que contenha algum traço de caráter. Aristóteles situa a sua análise conforme aos sentimentos que um enredo trágico deveria suscitar, com base em personagens caracterizadas. O esquema pode ser compreendido da seguinte forma:

- a) Personagens bons, mudando da felicidade para a infelicidade, não produzem nem piedade nem medo, mas repugnância.
- b) Personagens maus, mudando da infelicidade para a felicidade, não produzem nem piedade, nem medo nem sentimentos humanizados.
- c) Personagens malvados, mudando da felicidade para a infelicidade, não produzem nem piedade nem medo, mas sentimento humanizado.

Nessas três situações, são encontrados três tipos de valores característicos referentes às personagens: ἐπιεικής, μοχθηρός, σφρόδα πονηρός. No capítulo anterior, definiu-se o homem ἐπιεικής, como bom, em virtude de suas qualidades, que podem ser sociais ou individuais.⁹⁸ Quanto ao termo μοχθηρός, é proveniente de μόχθος,

98 Para Adkins, a ἐπιεικεία é um valor social cooperativo e quem possui essa qualidade é cooperante, definindo-o também em um segundo ponto como um status social. (Adkins, 1966, p. 80).

que significa pena, sofrimento, mas no contexto ético significa aquele que é incapaz principalmente de refrear as paixões do corpo, por isso próximo aos animais, comportando o significado também de malvado e bruto. O significado de πονηρός, reforçado pelo advérbio “muito” (σφόδρα), comporta um sentido ético, muito próximo a μοχθηρός, de malvado, cativo, tendo também um significado social bem marcado tal como humilde e pobre.

Muitos críticos pretendem, para afastar a hipótese de uma caracterização para o herói trágico, que esses valores sejam considerados sempre do ponto de vista social, o que de certa forma não deixaria de ter suas nuances de caracterização, pois a adequação é uma técnica de caracterização. Por outro lado, isso limitaria muito o universo da personagem, pois esses valores corresponderiam quase sempre a duas classes binárias. Essa posição justifica seus argumentos na passagem em que Aristóteles diz que essas personagens são extraídas “*daqueles que estão em grande reputação e felicidade, tal como Édipo e Tiestes e homens ilustres de famílias de tais tipos.*”⁹⁹ Na realidade, esses tipos encontrados nessas famílias ilustres nada mais são do que personagens do repositório lendário da Grécia. O fator de escolha aqui incide muito mais no reconhecimento por parte do público de histórias seculares do que por questões sociais. Se essas histórias eram nobres em sentido social ou ético, é porque a tradição preservou histórias, anteriormente aristocráticas, desse modo. De qualquer forma, se a aristocracia também comportava o modelo do nobre, em sentido ético, então as personagens de fato

99 “(…), τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.” (Poética, 1453a, 10-12).

são nobres, mas não só do ponto de vista social, como também do ponto de vista ético.

Nenhuma das três situações descritas anteriormente serve para a construção do enredo trágico. Se se observar bem, nenhuma das situações produz o efeito próprio da tragédia. Por isso, para Aristóteles, o herói trágico é:

Então, o intermediário entre aqueles que restou. É alguém que não se distingue nem em virtude nem em justiça, mudando para a infelicidade não por causa de um vício ou de um ato malvado, mas por causa de algum erro (...).

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, (...) (Poética, 1453, a, 7-10).

A primeira consideração que deve ser feita é que o filósofo desloca seu argumento, que considerava situações trágicas, para a análise de um fenômeno, o herói trágico. Os participios e o adjetivo, presentes no trecho acima, confirmam que agora se trata de um agente de certa *qualidade* (τοιοῦτος) e não de uma situação, como se pode conferir pelo uso do neutro τὸ συμβαῖνον (situação, o que ocorre) na passagem anterior. O próprio contexto também demonstra a mudança de curso no pensamento do filósofo. Nos três exemplos considerados anteriormente, qualidades morais coordenavam-se com as situações dramáticas do enredo; nessa citação, a situação dramática já está definida: é alguém *que muda para a infelicidade* (μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν), dessa forma exclui-se automaticamente a situação “b”, obtendo respaldo também para essa exclusão no tipo de ação que Aristóteles nega ao nosso herói, tal como *o vício e a malvadeza* (κακία καὶ μοχθηρία).

Se o exemplo “b” está fora da definição aristotélica de herói, os outros exemplos também são tomados somente em partes. As situações “a” e “c” no que diz respeito às suas situações dramáticas são idênticas, ajustando-se com a situação do herói trágico, ou seja, ambas as situações passam para a infelicidade. Porém, as suas qualidades morais são opostas: um tem o caráter bom e o outro o caráter muito malvado. Desse modo, torna-se evidente que Aristóteles não pensava o herói somente em termos de situações dramáticas, mas também em qualidades morais. Mas, nem o homem bom nem o homem malvado são apropriados para a construção do herói trágico. Esse deve *estar entre* (μεταξύ) eles.

Nada mais é dito por Aristóteles no que tange à definição de seu herói em termos de qualidades morais. Porém, a informação de que o herói não se distingue em virtude e em justiça parece excluir qualquer possibilidade de associá-lo ao ἐπιεικής. A ἐπιεικεία (*bondade*) é uma *virtude* (ἀρετή) e no contexto da justiça também se relaciona com ela, ainda que somente com uma parte da virtude, como já foi dito. Evidentemente que o herói também não comporta uma maldade que é uma forma de *vício* (κακία). Não obstante essas impossibilidades, na passagem anterior Aristóteles indica que o herói é *indigno do que está sofrendo* (ἀνάξιον ἐστι δυστυχοῦντα). Isso parece nos orientar, se se tomar somente o contexto da situação dramática, a um caráter indigno de sofrimento quanto à parte do enredo que consiste na queda do herói, apontando para a dimensão desproporcional entre quem sofre e as coisas que deve sofrer. Por outro lado, se o caráter é o mesmo ou não nas situações dramáticas, que o enredo apresenta, Aristóteles não deixa claro.

O único traço a ser explorado por nós é a causa da mudança da situação dramática, o *erro* (ἁμαρτία). O filósofo, na passagem

anterior, já havia afastado do herói a possibilidade de uma mudança de situação ocorrer por causa de algum ato *vicioso ou vil* (κακία καὶ μοχθηρία), asseverando que o herói passa a sofrer por causa de algum erro cometido.

A única indicação sobre tal *erro* (ἄμαρτία) no texto da *Poética* é essa. A oposição em que essa palavra se encontra em relação às outras citadas acima, pode esclarecer um pouco o contexto nebuloso no qual o conceito está envolto. Adkins, saindo do contexto da *Poética* e adentrando a *Ética* a Nicômaco, encontra três situações, nas quais Aristóteles poderia ter usado o termo em contraste com os outros:

(...) μοχθηρίας, moral depravada, na qual um homem “não sabe a premissa maior de um silogismo”, “não sabe como agir” moralmente; ἀκρασία, na qual um homem sabe o que ele deve fazer, mas não possui um caráter moral estável e então não faz isto sempre; e um erro de fato, no qual um homem “não sabe a premissa menor de um silogismo prático”.¹⁰⁰

Das três situações descritas, Adkins afirma que no grego corrente é possível encontrar dois significados usuais: erro moral e erro factual, lembrando que na terminologia técnica de Aristóteles está contida a ideia de ἀκρασία. O comentador, prevenindo que na *Poética* Aristóteles opõe ἄμαρτία a κακία καὶ μοχθηρία, aponta que, no contexto da *Ética* a Nicômaco, esses três conceitos estão relacionados: “*todo μοχθηρὸς ignora as coisas que é preciso fazer e das quais deve se afastar, e por causa de uma ἄμαρτία de tal tipo tornam-*

100 “μοχθηρίας, moral depravity, in which a man ‘does not know the major premiss of the practical syllogism’, ‘does not know how to behave’ morally; ἀκρασία, in which a man knows what he should do, but has not a stable moral character, and so does not always do it; and mistake of fact, in which a man ‘does not know the minor premiss of the practical syllogism.’” (Adkins, 1966, p. 82).

se injustos e geralmente maus (κακοὶ).”¹⁰¹ O autor aponta ainda outras passagens nas quais o erro está intimamente relacionado com a maldade ou, como o autor prefere, uma *moral depravada* (moral depravity). Em outro contexto, o erro não se relaciona com a maldade, conformando-se mais a um erro de julgamento do que um erro cometido por vício ou maldade. É neste contexto que Aristóteles se refere ao tratar do *erro* (ἁμαρτία) de forma oposta ao *vício e à maldade* (κακία καὶ μοχθηρία). Este erro é um erro de cálculo.

Para Adkins, quando o erro está em oposição à maldade, há duas possibilidades para a interpretação:

Isso provavelmente refere-se a (a) um erro factual, ou (como presumivelmente é argumentado por aqueles que mantêm que a ἁμαρτία é algum tipo de falha moral trágica no cap. 13 *Poética*) para a (b) ἀκρασία, a condição na qual um homem sabe o que fazer, mas não tem um carácter suficientemente forte, ou uma ἔξις estabelecida, para capacitá-lo a fazer isso.¹⁰²

As duas interpretações acima encontram ainda outras dificuldades, segundo o autor, na *Ética a Nicômaco*. Há passagens, por exemplo, nas quais a ἀκρασία é considerada um *vício* (κακία). Adkins conclui que o significado de *erro* (ἁμαρτία) não pode ser considerado do ponto de vista técnico, como se encontra nas *Éticas*, afirmando, por sua vez, que seu uso na *Poética* comporta um desvio no qual a

101 “ἀγνοεῖ μὲν οὖν πᾶς ὁ μοχθηρὸς ἃ δεῖ πράττειν καὶ ὧν ἀφεκτέον, καὶ διὰ τὴν τοιαύτην ἁμαρτίαν ἄδικοι καὶ ὄλως κακοὶ γίνονται.”(*Ética a Nicômaco*, 1110b, 28-30).

102 “(...) it may refer to (a) mistake of fact, or (as is presumably contended by those who hold that ἁμαρτία is some kind of tragic moral flaw in *Poetics* 13) to (b) ἀκρασία, the condition in which a man knows what to do but has not a sufficiently strong character, or established ἔξις, to enable him to do it.” (Adkins, 1966, p. 82).

palavra, sempre oposta a vício e a maldade, possui o significado de erro moral ou erro factual.

O significado de erro moral para ἀμαρτία implica necessariamente uma falha de caráter. A personagem não seria dotada de um caráter firme, pois as suas disposições de *alma* (ἔξεις) ora obedeceriam a um imperativo racional, ora a outro, irracional. Quanto ao significado de erro factual, é um engano, se se considera que ele implica somente em um erro de cálculo no momento da ação. Tal erro não envolve diretamente uma disposição de caráter, mas é somente uma falha em calcular as possibilidades de erro.

Na *Ética a Nicômaco*, um ato que gera um dano é considerado um ato involuntário, quando for cometido por ignorância. Os atos cometidos por ignorância são classificados como erros, quando um agente não sabe que seu ato é prejudicial a alguém, agindo involuntariamente, mas tendo a origem da causa nele. Se então o erro cometido for um erro de cálculo nas premissas que envolvem uma ação, obviamente que a interpretação desse herói trágico é de alguém que cometeu uma ação involuntária, ou pelo menos de alguém que fez o que fez, sem a intenção de fazê-lo. Se a questão for observada desse modo, o erro factual passa a ser visto em relação à intenção ou não de cometer um determinado ato. Dessa forma, o conceito é deslocado para análise da intenção ou, como alguns autores preferem, escolha. E, para Aristóteles, quando há intenção ou escolha, há disposição de alma e havendo disposição, haverá caráter. É claro que ato involuntário carece de escolha ou, pelo menos, a intenção voltava-se para outro lugar, mas para saber em que disposição a personagem se encontrava no momento do ato,

é necessário colher, por meio de suas falas ou atos, a escolha ou a intenção manifesta.

Determinar o ato, a partir de causas externas, implica, antes de tudo, conhecer o agente, o seu caráter; ou, pelo menos, que as causas externas ao agente sejam esclarecidas por ele próprio, quando não forem evidentes. O erro trágico pode ser compreendido se determinada obra apresentar o caráter do agente de algum modo, porque o erro em si é apenas um ato, mas se estiverem presentes as causas pelas quais ele foi cometido, poderá então ser determinado como voluntário ou involuntário.

É impossível determinar, a partir da passagem da *Poética*, de que tipo de qualidade o herói trágico é dotado, até mesmo porque este não parecia ser o intento do autor e, por isso, tentar determinar a qualidade moral do agente trágico em um único caso típico é reduzir toda a beleza na criação do herói trágico. O termo empregado por Aristóteles, μετάξυ, não é propriamente a metade, o meio-termo, mas sim o que está entre duas esferas distintas nas quais o herói trágico nunca as alcança. Toda a variabilidade, na construção do caráter do herói, encontra essa única regra: não ser bom demais nem ser mau.

O que parece estar claro no intento de Aristóteles é que o erro, seja de caráter ou de cálculo de uma ação, não determina o caráter, mas impulsiona a ação para a infelicidade. O erro nada mais é do que o ponto de partida da ação trágica, e obviamente deve ser cometido de maneira que não revele nada sobre o agente ou, pelo menos, não de modo manifesto. Apesar dessas afirmações, nada impede que, após ou antes do erro, dependendo da *disposição das*

αἰῶνες (σύστασις τῶν πραγμάτων), o herói trágico não tenha caráter determinado

Por fim, o herói trágico, através de seu erro, impulsiona a ação trágica. O discurso e as ações compósitas do enredo são indissociáveis do conceito de herói trágico. Mais do que as ações de outras personagens, que colorem a ação no enredo, as ações do herói produzem a dinâmica do enredo. A separação entre personagem e enredo, consoante a definição do herói trágico, é completamente artificial, segundo a lógica aristotélica. E talvez isso cause uma enorme estranheza a quem relacionar o herói trágico com a noção de caráter (ἦθος), visto como uma noção secundária na produção de uma tragédia.

EPÍLOGO

Tem sido prejudicial à análise dos enredos trágicos o comentário de Aristóteles de que podem existir tragédias sem caracteres, mas não sem ações (*Poética*, 1450a, 24-25). Essa citação, tomada de forma isolada, não determina, como já visto, a intrínseca relação entre μῦθος e ἥθος que também se encontra desenvolvida na *Poética*. Há, no entanto, a predominância de um elemento sobre o outro e, nesse sentido, Aristóteles demonstra sua clara preferência. Por outro lado, afirmar, a partir desse comentário, a disjunção total desses dois conceitos é correr o grande risco de não compreender a extrema complexidade do teatro grego antigo.

A teoria que envolve o conceito de herói trágico no contexto da *Poética* funciona como uma antítese a este modelo de prevalência do enredo sobre o caráter. O que se tentou demonstrar aqui é que o conceito de caráter é totalmente dependente da ação e do discurso, por ser uma categoria virtual. Não há outra função para o caráter a não ser qualificar ações ou discursos. Essa virtualidade do conceito é o que o torna complexo face a esses outros elementos.

Por fim, se o intento foi alcançado por este livro, somente os leitores poderão afirmar. Fica aqui o único desejo de seu autor: que este livro possa fomentar mais discussões para esta questão tão controversa!

REFERÊNCIAS

- ADKINS, A. W.H. *Aristotle and the Best Kind of Tragedy*. The classical Quarterly, New Series, Vol. 6, nº 1. (May, 1966), pp. 80.
- ADKINS, A. W.H. *Merit and Responsibility: a study in Greek values*. Chicago: University of Chicago Press, 1975. ARISTÓTELES. *Poétique; texte établi et traduit par J. Hardy*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ADKINS, A. W.H. *Poétique*, texte établi et traduit par R. Dupont-Roc, J. Lallot. Paris, Éditions Seuil, 1980.
- ARISTÓTELES. *Poética*; tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética y Magna Moralia*. Trad. Teresa M. Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid: Editorial Gredos, 2011.
- ARISTÓTELES. *De arte poetica liber*. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Rudolphus Kassel. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- ARISTÓTELES. *Organon*; traduction e notes par J. Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1946.
- ARISTÓTELES. *Categories, On Interpretation and Prior Analytics*; edited e translated by Harold. P. Cooke and Hugh Tredennick. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 2002.
- ARISTÓTELES. *Le tre etiche: Etica Eudemia, Etica Nicomachea, Grande Etica, Sulle Virtu e sui Vizi*. A cura di Arianna Fermani. Presentazione di Maurizio Migliori. Milano: Edizione Bompiani, 2008.
- ARISTÓTELES. *Tratado da Virtude Moral; Ethica Nicomachea I 13 – III 8*; Marco Zingano. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Gionvanni Reale; tradução do italiano de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. *Metafísica*, livros IV e VI. Tradução e notas de Lucas Angioni. 2ª Ed. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº 45, col. Textos didáticos, 2003. 286

ARISTÓTELES. Campinas: IFHC/UNICAMP, nº 1, cadernos de tradução; 2003.

ARISTÓTELES. *A Política*; tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus Livraria, Distribuidora e Editora, 2005.

ARISTÓTELES. *Política*; Tradução e notas de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Veja, 1998.

ARISTÓTELES. *Retorica*. Introduzione di Franco Montanari. A cura di Marco Dorati. Milano: Mondadori Editore, 1996.

ARISTÓTELES. *Retórica*; Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior et alii. Clássicos de Filosofia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES. *De Anima*; Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARISTÓTELES. *Da Alma*; Introdução, tradução e notas por Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70; s/d.

ARISTÓTELES. *Da geração e da Corrupção e Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Landy, 2001.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated, with an introduction, by Gerald F. Else. 28ª ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

AUBENQUE, Pierre. *A prudência em Aristóteles*. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

BAILLY, Anatole. *Le Grand Dictionnaire Grec-Français*. 4ª Ed. Paris: Hachette, 2000.

BRANCATO, Giovanni. *La σύστασις nella poetica di Aristotele*. Collana Di Studi Greci. Libreria Scientifica Editrice. Napoli, 1963.

CARTLEDGE, Paul. "Deep Plays": theatre as process in Greek civic life. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DOVER, Kenneth. *La Morale Popolare Greca*. Brescia: Paideia Editrice, 1983.

GILL, Christopher. *Personality in Greek epic, tragedy, and philosophy: the self in Dialogue*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

GOLDHILL, Simon. *Reading greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University, 1994.

GOWARD, Barbara. *Telling Tragedy: narrative technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London: Duckworth, 2004.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

HEATH, Malcolm. *The poetics of Greek tragedy*. California: Stanford University Press, 1987.

JAEGER, Werner. *Paideia: A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JONES, John. *On Aristotle and greek tragedy*. New York: Oxford University Press, 1968.

KIRKWOOD, G. M. *A study of sophoclean drama*. London: Cornell University Press, 1994.

KITTO, H. D. F. *A Tragédia Grega*. Vol II. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armenio Amado Editora, 1990.

KLIMIS, Sophie. *Le statut du mythe dans La Poétique d'Aristote: les fondements philosophiques de la tragédie*. Cahiers de philosophie ancienne n° 13. Bruxelles: Éditions Ousia, 1997.

KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

KNOX, Bernard. *Word and action: essays on the Ancient Theater*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

KNOX, Bernard. *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*. Los Angeles: University of California Press, 1964.

LEAR, Jonathan. *Aristóteles: o desejo de entender; tradução de Lygia Araújo Watanabe*. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

MATHIEU, J. M. *Action et mythos chez Aristote*. De l'unité d'action et comment la création littéraire est plus sérieuse et plus philosophique que l'histoire, Kentron (1995) 11, 71-81.

MÉAUTIS, Georges. *Sophocle: essai sur le héros tragique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1957.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *Linguistica e stilistica di Aristotele*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

MRAD, Rafika Bem. *La mimésis créatrice dans La Poétique et La Rhétorique d'Aristote*. Paris: L'Harmattan, 2004.

PATILLON, Michel. *Éléments de rhétorique classique*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

PELLEGRIN, Pierre. *Le vocabulaire d'Aristote*. Paris: Ellipses Édition Marketing s.a, 2001.

- PELLING, Christopher. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- PLATO. *Theaetetus*. Sophist. 10. ed. London: Harvard University Press, 2006 (Loeb Classical Library, VII).
- PUENTE, Fernando Rey. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- RACHET, Guy. *La Tragédie grecque: Origine, Histoire et Développement*. Paris: Payot, 1973.
- ROCHA, R. *Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação*. Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 03, n° 2, jul./dez. 2012
- ROMILLY, Jacqueline de. *La Tragédie grecque*. 4^a edition. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- ROSSETTI, Lívio. *Introdução à filosofia antiga: premissas filológicas e outras “ferramentas de trabalho”*. São Paulo: Paulus, 2006.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SOMVILLE, Pierre. *Essai sur la poétique d’Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética clássica*. São Paulo: Ed. F.T.D, 1967.
- THORNTON, Ana Maria. ΛΟΓΟΣ chez Platon et Aristote. Philosophie du langage et grammaire dans l’antiquité. Cahiers de Philosophie Ancienne n° 5. Éditions Ousia, Bruxelles, 1986.
- TAPLIN, Oliver. *Greek tragedy in action*. Cambridge: Methuen & Co. Ltd, 1978.
- TAPLIN, Oliver. *Homeric soundings: the shaping of the Iliad*. London: Clarendon Press Oxford, 1992.

TOOHEY, Peter. *Reading Epic: An introduction to the ancient narratives*. Routledge London: Taylor & Francis e-Library, 2004.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

VUILLEMAN, Jules. *Éléments de poétique*. Paris: Librairie Philosophique, 1991.

WALCUTT, Charles C. *Man's changing mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction*. Mineapolis: University of Minnesota, 1966.

WARTELLE, André. *Lexique de la Poétique d'Aristote*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

WORTHER, Frédérique. *L'éthos aristotélicien: genèse d'une notion rethorique*. Paris: J. Vrin, 2007.

WHITMAN, Cedric H. *The heroic paradox: Essays on Homer, Sophocles and Aristophanes*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.

ZAGDOUN, Mary-Anne. *L'esthétique d'Aristote*. Paris: CNRS Editions, 2011.

ZARADER, Jean Pierre. *Le Vocabulaire d'Aristote*. Paris: Ellipses Edition Marketing, 2001.

SOBRE O AUTOR

Possui graduação em Filosofia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2002), Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2009, 2015), com ênfase em Letras Clássicas. Atualmente é professor adjunto da UFPB, atuando no curso de Letras Clássicas e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB). Desenvolve pesquisas na área de estudos de língua e literatura grega (épica e tragédia), prosa grega (filosófica e histórica), épica e prosa latina. Desenvolve pesquisas também em retórica e poética grega. Atua no Grupo Rhetor: Grupo de estudos de retórica e oratória antiga (UNB) como tradutor de Iseu.



Este livro foi diagramado pela Editora UFPB em 2020, utilizando as fontes Chaparral Pro e Avenir.
Impresso em papel Offset 75g/m² e capa em papel Supremo 250g/m².

É possível encontrar o conceito de personagem na Poética de Aristóteles? Se a personagem é quem age, fala e sofre em uma determinada obra, ela possui, pelo menos, três características que Aristóteles não as negligenciou, mas também nunca as reconheceu por uma unidade como o conceito de personagem. Ao se construir uma analogia entre o conceito de “personagem” e os encontrados na Poética, imediatamente percebe-se que a “personagem” amalgama as esferas do caráter (τὸ ἦθος), do discurso (διάνοια) e da ação (πρᾶξις), representada pelo enredo (μῦθος). Entretanto, essas noções isoladas não foram trabalhadas por Aristóteles com o intuito de modelar o conceito de personagem, mas foram concebidas como partes qualitativas que compõem uma tragédia.

Resumindo, todos esses elementos são aspectos de um conceito maior, o de personagem. Este resulta necessariamente da junção desses três elementos: ação, caráter e discurso. O caráter, o elemento mais importante, é a expressão virtual que emana desses dois princípios, da ação e do discurso. Determinar a relação deste conceito com aqueles significa muito mais do que plasmar personagens, significa construir uma teoria de caracterização. Mas como?

ISBN 978-85-237-1518-2



9 788523 715182