

# E

TICA

## INDAGAÇÕES E HORIZONTES

Maria Formosinho  
Paulo Jesus  
Carlos Reis  
(Coord.)



## CAPÍTULO III

### *ETHOS E PRAXIS NA POÉTICA ARISTOTÉLICA*

Martinho Soares<sup>1</sup>

#### Introdução

Na raiz semântica do conceito de Ética está o étimo grego *êthos*. Este tanto pode designar “carácter” e “personagem”, como “costume” e, no plural, “morada”. A ideia fundadora e fundamental do conceito, que lhe permite assegurar a coesão lexical entre os vários referentes, é a de permanência, hábito, durabilidade. Assim se compreende que ele tanto possa referir a morada, enquanto lugar de permanência; a identidade ou o carácter de um indivíduo, como disposição estável, e, por conseguinte, de uma personagem (que mais não é do que a efabulação de um indivíduo); ou a de um povo, com todos os seus costumes e valores sociais sedimentados. Na perspetiva aristotélica, que é prioritariamente a exposta na *Ética a Nicómaco*, a ética diz respeito ao indivíduo agente e à forma como este há-de conduzir a sua ação para a felicidade e a vida boa. Nesse âmbito surge um conjunto de conceitos chave para a entelúquia humana: *beixis*, traduzido por “disposição adquirida”, é um constituinte fundamental do carácter e conceito antropológico de base da *Ética* aristotélica; *phronesis*, com o sentido de “sensatez” e “sabedoria prática”, define o homem que sabe conduzir as suas ações para a felicidade e para a vida boa, através da eleição da virtude. Esta, designada *arête*, exprime a “excelência” que deve orientar toda a *praxis* humana. Outros conceitos fundamentais como *praxis*, *telos*, *ergon*, *hedonê*, *eudaimonia*, *philia*, *dikaïosunê* jogam em função de uma conceção eminentemente subjetiva e individualista de ética — que os escritos aristotélicos sobre *Política* posteriormente virão abrir ao mais amplo campo comunitário, social. Na *Poética*, a dimensão da *poiesis* sobrepõe-se à dimensão ética, na razão da sobreposição da ação (*praxis*) sobre o agente (*êthos*). Todavia, a dialética *praxis|êthos*, geradora de *Poética* e de *Ética*, abre-nos caminho para desveladas considerações (po)éticas que aqui queremos expor.

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

## 1. A Poética como laboratório da Ética

A *Poética* reflete sobre o importante mundo dos textos dramáticos e épicos da literatura grega, os quais são, inquestionavelmente, autênticos laboratórios do imaginário, lugar de fundadoras experiências de teor ético, que geram no leitor ou no espectador juízos de valor e de avaliação ética.

O tratado literário aristotélico insere-se numa tradição que tem em Platão a grande fonte de onde emanam muitos dos conceitos ético-poético-políticos que formam o pensamento do Estagirita. Embora Aristóteles se distancie do seu mestre quando advoga que os critérios para julgar a poesia não se confundem com preceitos ético-políticos de moral, verdade ou realidade, como preconizava Platão — bem pelo contrário, a poesia deve medir-se com critérios exclusivamente poéticos —, aproxima-se do Académico ao esperar que a tragédia exerça uma função moralizante sobre os espectadores; daí a prescrição de que não se devem representar indivíduos moralmente desprezíveis passando do infortúnio à felicidade nem vice-versa, porque este facto, em vez de provocar temor e compaixão, suscita repugnância.<sup>2</sup>

Esta dissonância entre mestre e discípulo não é de monta a anular a realidade das ideias e a realidade dos valores éticos como os dois pilares fundamentais da filosofia e da metafísica platónico-aristotélica. Ao considerar que há valores morais e cognitivos implícitos na obra poética, Aristóteles é essencialmente platónico; isso não o impede, porém, de se afastar do seu antecessor, ao atenuar a rigidez moral e cognitiva do conceito de *mimesis*: o imitado ou a poesia deixa de ser indigna do filósofo ou do cidadão virtuoso, visto que a poesia não é *mimesis* de matérias contingentes, mutáveis e enganosas, mas de formas universais tal como são ou poderiam ser em virtude do verosímil e do necessário. Assim, a imitação não pode ser prejudicial nem para a busca da verdade nem para o desejo de retidão moral que caracterizam o filósofo.

A intriga não só imita universais como é ela mesma um feito universal. Tal poder advém-lhe da composição ordenada e harmoniosa que lhe confere totalidade e coesão. A universalidade da intriga acontece se a estrutura do *mythos* repousa nonexo causal interno da ação e não em acidentes externos ou episódicos. A conexão interna da intriga gera universais, os quais não são ideias platónicas, mas parentes da sabedoria prática e, logo, da ética e da política (cf. Ricoeur, 1983, p. 85). Assim, “compor uma intriga é já fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verosímil do episódico” (Ricoeur, 1983, p. 85). É Aristóteles quem o diz:

---

<sup>2</sup> “[...] é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça” (Aristóteles, 2004, 1452b 34-38).

[...] o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta (2004, 1451b 28-32).

O poeta é, deste modo, considerado o construtor de intrigas e o imitador de acções (*praxeis*), ofício que lhe é outorgado pela própria semântica do vocábulo “poeta”, cognato do verbo *poiein*, que significa, justamente, “fazer”, “fabricar”, “construir”<sup>3</sup>. Neste sentido, pode dizer-se que a tragédia é um “fazer” sobre um “fazer”. Simplesmente, o fazer mimético não é efetivo ou ético, é inventado ou poético. É que

no interior da *mimesis* desenvolve-se uma tensão entre a submissão à realidade da acção humana e o trabalho criador, que é a poesia em si mesma, porque o real da referência mimética não é algo cristalizado e inerte, de que só seria possível uma cópia, mas o reino da natureza enquanto fonte dinâmica e criadora, de que só há *mimesis* quando também se cria. Por isso toda a *poesis* é mimética e toda a *mimesis* é poética. (Baptista Pereira, 1993, p.428)

Assim, “ela mantém simultaneamente uma proximidade com a realidade e a distância efabuladora, que permite magnificar as acções imitadas” (Portocarrero, 2005, p. 64).

Toda a *mimesis* é *mimesis praxeos* e todo o *mythos* é *sunthesis pragmatôn*, e isto implica que só há catarse se houver efabulação de acções, ou seja, a mimese consiste na representação imitativa de acções que a intriga reúne e combina de forma coerente e consequente, de modo a produzir reconhecimento e prazer no espectador. A acção — não o herói — é a responsável pela unidade da obra poética, e a unidade da acção é o alicerce de qualquer arte mimética, seja tragédia ou epopeia.

---

<sup>3</sup> Aristóteles aproxima, em estreita conexão, os dois momentos fulcrais da composição poética, *mythos* e *mimesis*, sendo a acção humana (*praxis*) o seu grande unificador. Estes dois termos, no Estagirita, trazem em si a marca dinâmica de produção, construção, que lhes advém do verbo *poiein*, que significa fazer, construir, elaborar, e que, por sua vez, dá origem ao adjetivo “poética”, de “arte poética”. A *poesis* é uma arte (*techne*), é uma técnica de composição, um ofício como o do carpinteiro ou do tecelão, logo, *mythos* e *mimesis* têm de ser entendidos como operações e não como estruturas. *Mythos* não é apenas sistema, mas agenciamento dos factos em sistema (1450a 5) ou composição de uma intriga, e *mimesis* é a atividade ou processo ativo e criador de imitar ou representar, através da articulação discursivo-narrativa, os homens em acção. Por outras palavras, podemos dizer que o *mythos* aristotélico é intriga, argumento, narrativa ou “estória” — diferente de “história”, no sentido de historiografia — e *mimesis* é representação ou imitação, mas não no sentido de cópia passiva ou réplica. Aliás, é de remarcar que, em grego, as palavras terminadas pelo sufixo -sis, como *poesis*, *sustasis*, *mimesis*, são substantivos abstratos com o traço semântico de “processo”, “acção”, “dinamismo”.

De facto, na vida de um só indivíduo podem produzir-se imensos acontecimentos que não formam uma unidade entre si. Ao contrário, a unidade da intriga trágica está relacionada com a formação de uma totalidade organizada, pois todos os acontecimentos que a constituem estão ordenados de acordo com o verosímil e o necessário, de molde a criar uma obra bela.

Sublinhe-se que, apesar de tudo, Aristóteles não desqualifica as personagens, apenas as coloca em segundo plano na hierarquia da narrativa. Recorde-se que, também na narrativa semiótica contemporânea, Vladimir Propp sobrepõe às próprias personagens as “funções” que estas desempenham na intriga.

A tragédia, ao imitar uma ação, imita, através dela, também os indivíduos que agem: “A tragédia é a imitação de uma ação e, através desta, principalmente dos homens que atuam” (Aristóteles, 2004, 1450b 34) — ideia que Aristóteles não se cansa de vincar:

De facto, toda a tragédia é [antes de mais] a imitação de uma acção [*mimesis praxeos*] e uma acção é levada a cabo por indivíduos que agem, que necessariamente têm de ser de uma maneira ou de outra, segundo o seu carácter e pensamento [*kata te to êthos kai tèn dianoiàn*]. (1449b 34-37)<sup>4</sup>

E, logo a seguir:

Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (é através disto que classificamos as acções [são duas as causas das ações: o pensamento e o carácter] e é por causa destas acções que todos vencem ou fracassam), o enredo é a imitação da acção, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades [...]. (1449b 36; 1450a 8)

Todavia, se por um lado a ação depende da qualidade dos seus caracteres ou da sua maneira de ser e dos seus pensamentos, por outro, estes elementos estão-lhe subordinados, pois que ela é forçosamente o objeto principal da mimese:

Mas o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos. É que a tragédia não é a imitação [*mimesis*] dos homens, mas das acções e da vida [...] Aliás, eles [os personagens (*mimêsontai*)] não actuam para imitar os caracteres [*ta êthé*], mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções [*praxeis*]. Assim, os acontecimentos [*ta pragmata*] e o enredo [*mythos*] são o objectivo

---

<sup>4</sup> A tradução é da nossa responsabilidade, por se pretender uma tradução mais literal do texto aristotélico.

[*teleos*] da tragédia e o objetivo é o mais importante de tudo. Além disso, não haveria tragédia sem ação, mas poderia haver sem caracteres (1450a 1624).

Não restam, pois, dúvidas de que a *praxis* — intrínseca e mutuamente implicada no *mythos* — é “a parte principal, o objeto visado, o princípio e, talvez possamos dizer, a alma da tragédia” (Ricoeur, 1983, p. 71).

Ao passo que na *Ética a Nicómaco* (2001, II, 1105a 30 *seq.*), o filósofo grego dá primazia ao sujeito sobre a ação, na *Poética*, é a tessitura da intriga (consoante seja epopeia, tragédia ou comédia) que comanda claramente a qualidade ética dos caracteres. De fato, a diferenciação entre os três gêneros poéticos não é feita com base no cânon poético que rege toda a teoria, a saber, o da *mimesis praxeos*, mas tem que ver com os critérios éticos de nobreza e de baixaza, virtude e vício. A tragédia imita indivíduos melhores que os atuais, isto é, pessoas nobres e virtuosas, e a comédia imita indivíduos piores, de baixa condição. Aristóteles faz, portanto, uma tripla distinção sobre o estatuto do objeto imitado (melhor, pior ou igual) sendo que esta última categoria, homens iguais aos atuais, fica por preencher, por não corresponder ao objeto de nenhum gênero literário.

Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos [*pantes*] distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores [...] também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade. (Aristóteles, 2004, 1448a 14; 16-18)

Klimis encontra aqui prova suficiente para entender a *mimesis* no sentido de “estilização” e não de mera reprodução<sup>5</sup>. Na verdade, ao falarmos de *mimesis*, temos de tomar duas precauções relativamente à tradução e significado do conceito: em primeiro lugar, se traduzimos *mimesis* por imitação, não falamos de um decalque de um real existente, mas antes de uma imitação criativa; em segundo, se traduzimos *mimesis* por representação, não falamos de duplicação de presença, à guisa da *mimesis* platônica, mas antes do corte que abre o espaço de ficção. Neste sentido, Ricoeur observa que é o significado aristotélico de *mimesis* que serve de critério para a instauração do conceito moderno de literariedade de uma obra literária (1983, p. 93).

A dimensão criativa da mimese vem dessa representação de homens melhores ou piores que os existentes, uma vez que dispensa a cópia dos homens como realmente são e preocupa-se, fundamentalmente, em representá-los como pode-

---

<sup>5</sup> «Nous trouvons donc dans ce chapitre la preuve que c'est bien dans le sens d'une 'stylisation' qu'Aristote entend la mimésis, et certainement pas dans celui d'une simple 'imitation'» (Klimis, 1997, p.113).

riam ou deveriam ser. Ora, esta asserção, melhores ou piores que os atuais, tem fortes e evidentes contornos éticos e cognitivos; eventualmente morais, quando há quebra da lei. O espectador é convidado a confrontar o seu comportamento com os das personagens em ação e daí retirar juízos sobre a sua própria conduta. Mas para que haja confronto e identificação ética e emocional com as personagens, é fundamental que a intriga cumpra determinados requisitos. Há normas para se obter uma tragédia com qualidade. Elas assentam sobre dois eixos principais: a nobreza e a baixeza de carácter das personagens e o fim afortunado ou desafortunado que elas devem atingir. Assim, não se deve mostrar indivíduos muito nobres passando da sorte à desgraça, pois tal não é terrível e suscitador de compaixão, mas antes repulsivo, nem se deve tão pouco mostrar os malvados a passar da desgraça à ventura, pois isso não é nada trágico, uma vez que não provoca terror nem compaixão, para além de não ser eticamente correto. Uma personagem malvada a passar da dita à desdita também não desperta comiseração e pavor, apenas, talvez, um sentido de justiça. O que se deve representar é alguém da nossa condição, com quem nos possamos assemelhar, alguém que, sem o merecer, sofre um enorme revés que o lança na desgraça. Isso gera nos espectadores verdadeiro assombro e piedade, emoções trágicas que regulam a hierarquização destas combinações possíveis. Aristóteles explicita que “a compaixão tem por objeto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós” (1453a 45). Em suma, da composição poética devem ser excluídas quaisquer ações repugnantes, monstruosas ou desumanas, pois é essencial que o herói seja alguém com quem o espectador se possa identificar, de molde a sentir as emoções trágicas que são o sucesso das tragédias.

Fica, pois, patente que o herói trágico aristotélico não deve ser excelsamente virtuoso e justo nem demasiado mau ou perverso, a sua queda deve ser justificada não por uma grande maldade, mas simplesmente por uma *hamartia*, isto é, por um erro fatal pelo qual não é totalmente responsável. A essência do trágico reside exatamente na fragilidade e finitude da condição humana, as quais ocasionam a *hamartia*<sup>6</sup>. Se o Homem fosse perfeito, anular-se-ia a sua condição e a possibilidade de se gerar um conflito trágico. De igual modo, comenta Fialho:

---

<sup>6</sup> A palavra grega *hamartia*, normalmente traduzida por “erro”, é cognata do substantivo abstrato *hamartema* e do verbo *hamartano*, que aparece documentado na *Iliáda* com o sentido de “errar o alvo”. Contudo, este vocábulo tem tido várias interpretações ao longo dos séculos, dando azo a profusa literatura. Por motivos óbvios, não vamos aqui fazer uma exposição das suas várias aceções. No entanto, para um estudo aprofundado do termo, aconselhamos a consulta da obra de Jan Bremer (1969), *Hamartia*, totalmente dedicada à multiplicidade semântica do conceito; a tradução da *Poética* e respetivos comentários da autoria de Lucas (1968); a introdução de Rocha Pereira à tradução da *Poética* (2004); e o artigo de Fialho (1977), “Algumas considerações sobre o Homem trágico”. A partir das várias ocorrências da palavra na *Poética*, pode verificarse que “*hamartia*” e “*hamartema*” podiam ser usados em relação “a qualquer acção cujo resultado falhou”, e que podiam “abranjer igualmente erro e crime”» (Rocha Pereira, 2004, p. 25). Na *Ética a Nicómaco* (2001, V 1135b 1625) o Estagirita apresenta três conceitos afins: “*hamartema*”, que significa “erro”, no

se a modificação se operasse apenas a nível de ficção dramática, cessaria a possibilidade de comunicação espectador-tragédia, já que entre aquele e as personagens envolvidas nesta (que o deixaria de ser, por sua vez) cessaria a possibilidade de uma linguagem comum, de uma experiência comum (1977, p. 382).

Para que a tragédia possa existir, possa atingir o seu efeito próprio, e produzir prazer intelectual, adveniente do reconhecimento, é fundamental que represente ações de seres finitos e contingentes, presos entre a precariedade e a realização absoluta. Esta exigência faz da *hamartia* o “cerne da própria tragédia”, porque “cerne da própria condição humana” (Fialho, 1977, p. 387).

Deste modo, o recetor da tragédia torna-se juiz, não ministro da lei, reconhecendo-se tão falível como o herói atingido pelo infortúnio.<sup>7</sup> É pela qualidade emocional do temor, da compaixão e do humanismo que o espectador discerne a falta trágica. A sua resposta emocional é construída no próprio drama, através de incidentes destrutivos e dolorosos que afetam as personagens. A *katharsis*, conceito fundamental na definição de tragédia, designando a purificação ou purgação das emoções, é operada pela composição da própria intriga, sendo as emoções depuradas as reguladoras do discernimento do trágico. Por isso, refere Aristóteles, no capítulo XIV, que não é necessário que o terror e a compaixão resultem do espetáculo, é preferível — e aí se vê a qualidade do poeta — que essas emoções sejam resultado do próprio texto, de forma que alguém que não veja a representação, mas leia ou escute o argumento, se aterrorize e sinta compaixão, como acontece, por exemplo, no *Rei Édipo* de Sófocles. Ademais, adverte o filósofo grego no mesmo capítulo:

[...] não se deve procurar na tragédia toda a espécie de prazer, mas a que lhe é peculiar. E, uma vez que o poeta deve suscitar, através da imitação, o

---

sentido lato; “*athychemá*”, falta involuntária; e “*adikemá*”, injustiça. Assim, na tragédia, *hamartia* “é uma certa forma profunda de ignorância que conduz a consequências desastrosas sem subverter a integridade moral do herói trágico” (Rocha Pereira, *ibid.*, p. 26). Por isso, convém esclarecer, “*hamartia* não é culpa, nem dor, nem erro, mas incapacidade de atingir o alvo, incapacidade do Homem de coincidir com os seus próprios fins, o que o transformaria de mortal em deus; *hamartia* é a própria limitação constitucional do Homem — finitude — que pode englobar culpa, dor ou erro (ou ser actualizada numa dessas várias formas) mas que as ultrapassa para significar um dos aspetos da própria condição humana” (Fialho, 1977, p. 384).

<sup>7</sup> Não obstante, Klimis lembra que Aristóteles não pretende fazer resultar o prazer estético de uma simpatia (*sympathein*) nem de uma empatia, papel que cabe à música, mas de um reconhecimento, porque a tragédia, ao invés da música, está submetida a um desvio pela *synthesis ton pragmaton*, que necessita de um esforço de raciocínio por parte dos espectadores, a fim de que estes sejam afetados pelas emoções mediatizadas pela reflexão (*vide* Klimis, 1997, p. 123).



prazer inerente à compaixão e ao temor, é evidente que isso deve ser gerado pelos acontecimentos (1453b 1014)<sup>8</sup>.

E também este prazer peculiar ou próprio da tragédia possui uma dimensão fortemente ética, como veremos seguidamente. Imitar (*mimeisthai*), diz Aristóteles (2004, 1448b 5), é inato (*symphyton*) e instintivo no homem, sendo uma atividade da qual extrai prazer. O mesmo aponta as duas causas naturais (*physikai*) que geraram a poesia: a aprendizagem e o prazer cognitivo ou intelectual. Imitar é algo conatural ao homem desde a infância e isto diferencia-o dos restantes animais, pois o ser humano adquire os seus primeiros conhecimentos imitando, acrescenta o mesmo (2004, 1448b 78). A segunda causa prende-se com o facto de todos os homens se comprazerem com as imitações, pois até as coisas mais repugnantes, se forem bem imitadas, geram prazer no espectador (2004, 1448b 8).

O artista, ao representar os universais ou as formas, representa a realidade verdadeira ou necessária e provável ou verosímil; ao imitar essa realidade, sente em si e desperta naqueles que apreciam a obra um prazer intelectual que é aduzido do facto de a compararem com o objeto representado. Acontece que, se alguém não viu previamente o modelo original, obviamente, não o pode reconhecer e, nesse caso, a obra de arte não produz de forma eficiente, através da imitação, o prazer (*hedonê*) genérico, característico de toda a *poiesis*. Todavia, esse prazer pode ser apenas estético e ter outras fontes: a execução talentosa, a cor, o ritmo, a harmonia, a proporção do representado ou alguma outra causa desse género. No caso da obra poética em verso, por exemplo, a harmonia e a repetição conatural ao ritmo (pois o ritmo é recorrência ordenada) suscita em nós, naturalmente, prazer, pelo facto de estes elementos rítmicos e harmónicos serem percebidos com o nosso sentido inato de ritmo e harmonia. Este deleite, que qualificamos de estético, é também intelectual pelo facto de nos regozijarmos ao integrar os esquemas repetitivos num todo já reconhecido e percebido noutras representações miméticas e na própria natureza. Podemos perceber a repetição em que consiste o ritmo, por exemplo, também nos movimentos da coreografia, na disposição das cores na pintura e nas sequências harmoniosas da música.

A *mimesis* implica sempre a *phronesis*, ou seja, a inteligência da ação, que se traduz em aprendizagem, dedução e reconhecimento<sup>9</sup>.

A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é o igualmente para os outros homens [...]. É que eles, quando vêem as

---

<sup>8</sup> Perante este facto, Ricœur observa: “On ne saurait guère pousser plus loin l’inclusion de l’effrayant et du pitoyable dans la texture dramatique” (1983, p. 92).

<sup>9</sup> “Apprendre, conclure, reconnaître la forme: voilà le squelette intelligible du plaisir de l’imitation (ou de la représentation)” (Ricœur, 1983, p. 83).

imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. (Aristóteles, 2004, 1448b 12-17)

O intelectualismo estético de Aristóteles, aludido na *Metafísica* (980a 21) e igualmente teorizado na *Retórica* (1371b 4), assenta neste reconhecimento que gera prazer, porque quem contempla decifra na imagem as correspondências da imitação com o modelo original, ou seja, desse modo aprende e se regozija (*vide* Eire, 2002b, pp.115-116, nota n.º 11). A aprendizagem gera prazer e o prazer adveniente do reconhecimento gera aprendizagem. Aristóteles estabelece assim um elo entre a *mimesis* entendida com reminiscência e a *mimesis* estética.

O prazer estético resulta, então, do relacionamento que o filósofo grego estabelece entre a representação mental que é a memória e a representação estética produzida pela *mimesis*. Mas, sendo esta representação estilizada e não apenas um duplicado, para que haja reconhecimento, é preciso haver uma estância mental que serve de intermediária, visto que há um desvio entre o representado e o representante. Assim, para que o espectador reconheça na imagem o seu modelo implícito, precisa de fazer um raciocínio silogístico que lhe permita associar os dois termos. Este reconhecimento só é possível porque o observador cria na sua mente uma representação da coisa representada. Aristóteles releva aqui, implicitamente, o papel fulcral da imaginação do espectador como móbil do reconhecimento e do prazer daí adveniente.

Ademais, o texto diz que este prazer aparece acompanhado com a aquisição de um certo saber prático que concorre para a aprendizagem quer da criança quer do adulto, “car c’est par la *dissemblance* que l’homme peut apprendre quelque chose sur son *semblable*” (Klimis, 1997, p. 117). As crianças aprendem a reconhecer a sua humanidade através de jogos, que são também uma espécie de representação; os adultos, vendo representados no mundo da ficção personagens em vez de homens reais, reconhecem as suas próprias paixões e vícios, podendo esse reconhecimento, depois de uma introspeção, movê-los a uma autocorreção. Apercebemo-nos, assim, da extrema importância que assume este corte da mimese em relação ao mundo real, atestando a necessidade do confronto com o outro para melhor se compreender a si próprio.

A acrescentar ainda aos dois prazeres genéricos acima referidos há ainda o que Eire designa de prazer ético-psicológico, referindo-se àquele que é derivado da *katharsis*, e que Aristóteles define como o “prazer próprio” do *mythos* trágico. Este é ético ou político porque move os espectadores a agirem de acordo com o bem comum da polis, transformando-os em melhores cidadãos; é psicológico ou emotivo porque, através da purificação das paixões de temor e compaixão dos caracteres, afeta as emoções do auditório, provocando-lhes, paradoxalmente, um prazer também ele catártico (*vide* Eire, 2002, pp. 98-100).

Sintetizando, podemos dizer que o prazer ou efeito derivado da composição trágica tem três raízes, todas elas de cariz cognitivo ou intelectual: o efeito genérico

comporta o prazer intelectual, resultante da comparação de uma representação com o seu modelo, e o prazer estético, proveniente do gozo que a perfeição artística provoca nos espectadores; o “efeito próprio” do género trágico é o prazer ético-psicológico, fruto da purgação ou da *katharsis*. Os três estão interligados e podem ser integrados na categoria maior e unificadora da *phronesis*, já que todos dependem da operação intelectual de conhecimento, dedução e reconhecimento. A finalidade de toda a obra poética é, pois, hedonista, uma vez que consiste, no caso da tragédia, na produção de um efeito catártico no público. Esta finalidade determina a forma substancial da tragédia, a sua estrutura e o seu conteúdo, que devem estar orientados para suscitar no espectador sentimentos de terror e de compaixão.

## 2. A Praxis entre Ética e Poética

Dadas as considerações anteriores, podemos concluir que a *praxis*, enquanto objeto da *mimesis*, pertence simultaneamente ao domínio do real, a cargo da ética, e ao domínio da ficção, a cargo da poética. Nesse sentido, a *mimesis* opera não somente um corte que cria a liberdade de ficção, mas também uma ligação entre estes dois mundos, que lhe permite estabelecer o que Ricoeur designa de “statut de la transposition “métaphorique” du champ pratique par le mythos” (Ricoeur, 1983, p. 93). É o agir e o sofrer humanos que a poética transpõe para o poema como sublinha ainda o filósofo francês (Ricoeur, 1983, p. 94).

Se a *mimesis*, que tem como objeto a ação humana, estabelece uma ponte entre o mundo prático da ética e o mundo ficcional da poética, é imperativo preservar no próprio conceito de mimese uma referência ao que precede a composição poética, referência esta à qual Ricoeur chamará *mimese I*, distinguindo-a da *mimese II*, que corresponde à criação literária, às quais há ainda a acrescentar a *mimese III*, ou seja, a que o filósofo francês considera a propósito da receção do *mythos* pelo espectador ou pelo leitor. É que, segundo ele, a mimese criativa tira a sua inteligibilidade da sua função de mediação, que vai do ponto de partida do texto até ao ponto de chegada do mesmo, através do seu poder de configuração poética<sup>10</sup>. Contudo, neste contexto, interessa fixarmo-nos para já na referência a montante da criação poética ou ponto de partida do texto, equivalente ao mundo da *praxis* ética, objeto da *mimesis*. Para tal, importa colher algumas menções esparsas na *Poética* aristotélica.

Aristóteles teoriza o modelo trágico, constituindo-se a partir da imitação desta precompreensão que antecede o labor literário. O *mythos* trágico é uma

---

<sup>10</sup> «J’espère montrer qu’elle [l’activité mimétique] tire son intelligibilité de sa fonction de médiation, qui est de conduire de l’amont du texte à l’aval du texte par son pouvoir de refiguration» (Ricoeur, 1983, p. 94).

exploração das vias pelas quais a ação lança, inesperadamente, os homens virtuosos na desgraça. Para isso, urde-se com as peripécias que privam o ser humano da felicidade e o mergulham no infortúnio. Neste ponto, a tragédia representa um contraponto à ética aristotélica, que ensina como é que a ação humana, através do exercício das virtudes, consegue deixar a infelicidade e alcançar a felicidade.

Do mundo da ética, o filósofo grego retira os dois conceitos fundamentais que suportam a ponte entre ética e poética através da mimese: *praxis* (ação) e *êthos* (carácter). É de assinalar que a Ética trata a felicidade apenas de forma potencial, isto é, considera as suas condições gerais, ou seja, as virtudes para se alcançar a felicidade, mas não considera as circunstâncias particulares para tal. Por isso, afirma Ricoeur (1983, p. 95), o laço entre as virtudes e as circunstâncias da felicidade é aleatório. Já a poética, em virtude das intrigas construídas pelo poeta, confere inteligibilidade a este laço contingente, dito de outro modo, a poética, construindo um enredo, confere inteligibilidade, sob uma espécie de ilustração, aos preceitos demasiado abstratos da ética. Recapitulemos: em primeiro lugar, as personagens que o poeta representa são “agentes” (*prattontas*) — pessoas que agem (1448a 1); relativamente ao carácter, já dissemos que essas personagens representam pessoas de alta ou baixa estirpe, pessoas nobres ou más, categorias com as quais o autor discrimina toda a humanidade (*pantes*), consoante o género literário seja, respetivamente, tragédia ou comédia, já que uma imita indivíduos melhores que os atuais, e a outra imita-os piores; ou seja, como vimos anteriormente, os caracteres são quem permite qualificar as personagens em ação.

Há que reter daqui duas ideias fundamentais: o objeto da representação é o homem segundo a ética; e, portanto, as qualificações éticas do *mythos* advêm do mundo real. Corroboram-no expressões como “toda a humanidade” (1448a 4) e “quer representar indivíduos melhores (*beltious*) ou piores (*keirous*) que os actuais (*ton nun*)” (1448a 16-18).

A atividade mimética é, então, não apenas rutura, mas também elo, pois realiza aquilo que Ricoeur designa de “deslocamento mimético” ou “transposição” quase metafórica<sup>11</sup> do mundo da *praxis* para o mundo da poética, isto é, da mimese I para a mimese II. O *mythos* instaura, realmente, um corte entre o mundo da ética e da poética, porque abre a uma nova realidade, mas a *praxis*, comum às duas dimensões, é um elemento unificador, enquanto é transposta, pelos *mimoumenoi*, do domínio dos *êthoi* para o domínio da *poiesis*. Assim, conclui Ricoeur: “s’il n’est pas douteux que

---

<sup>11</sup> «Bref, pour que l’on puisse parler de ‘déplacement mimétique’, de ‘transposition’ quasi métaphorique de l’éthique à la poétique, il faut concevoir l’activité mimétique comme lien et non pas seulement comme coupure». (Ricoeur, 1983, p. 96)

le terme *muthos* marque la discontinuité, le mot de *praxis*, par sa double allégeance, assure la continuité entre les deux régimes éthique et poétique, de l'action” (1983, p. 96).

Não obstante, a presença da ética na poética não se cinge ao fundo cultural no qual o poeta encontra uma categorização implícita do campo prático; nesse fundo cultural o mesmo descobre também uma primeira construção narrativa do campo prático. Efetivamente, os poetas trágicos gregos elaboraram as suas tragédias com base em nomes e mitos que a tradição helénica lhes transmitiu.

Sem mitos transmitidos entre os Gregos, nada haveria que pudesse ser poeticamente transposto, pois faltaria, *v.g.*, a fonte inesgotável da violência recebida dos mitos pelo poeta trágico ou o denso potencial trágico da história de casas célebres. (Pereira, 1993, p.438)

Fazem parte desse tesouro inesgotável a casa dos Atridas e a casa de Édipo, entre outras, que foram uma fonte sublime de matéria violenta, transposta pelos poetas para o efeito trágico. Com o recurso a nomes de homens que a tradição conhecia, os poetas tornavam as suas tragédias mais persuasivas ou convincentes (*pithana*), porque como afirma Aristóteles:

o possível é fácil de acreditar. Na verdade, nós não acreditamos que coisas que ainda não aconteceram sejam possíveis; ao contrário, pelo facto de terem acontecido, torna-se evidente que eram possíveis, pois não teriam ocorrido se fossem impossíveis. (2004, 1451b 15-18)

Assim, não é de admirar que o autor aconselhe os poetas a explorar este filão recebido da tradição, dizendo que um poeta não é pior poeta por compor as suas intrigas com base em acontecimentos reais (*genomena*), pois “nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam possíveis e verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta” (2004, 1451b 29-32).

Para rematar o esquema ricoeuriano da tríplice mimese que temos vindo a seguir, falta-nos relevar o carácter acentuadamente ético da *mimesis* III, a qual encontra na *katharsis* aristotélica um bom fundamento. De facto, um dos conceitos chave que, em *Temps et récit I*, Ricoeur trabalha, a partir da *Poética* aristotélica, é o de *katharsis*. Este permite ao filósofo francês fazer a desejada ponte entre a ação imanente ao drama e o mundo *praxístico* do espectador, que levará à fundação da referida *mimesis* III e contribuirá de forma decisiva para a estética da receção, um dos pilares da hermenêutica ricoeuriana<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “É essa posição chave da *katharsis*, na flexão da acção mimada pelo drama e do mundo prático do espectador, que tornará possível o seu reemprego na escala de uma estética da

A *katharsis* é o conceito mais controverso e um dos mais discutidos da *Poética*. No entanto, Aristóteles apenas se referiu à *katharsis* poética duas vezes, de forma breve e elíptica, na *Poética* e na *Política*. O termo aparece inserido na definição de tragédia, não sendo alvo de qualquer reflexão: “[a tragédia] por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação [*katharsis*] de tais paixões” (2004, 1449b 28). Na *Política*, a *katharsis* surge relacionada com a música, sendo o efeito musical comparado a uma purgação corporal e a uma cura medicinal. Trata-se, portanto, de uma metáfora para explicitar a *katharsis* própria da música. Relativamente à *katharsis* trágica, encontramos uma dificuldade de interpretação na expressão, pelo facto de não sabermos se o genitivo é objetivo ou separativo (*vide* Rocha Pereira, 2004, 13 *et passim*). Será que são as paixões do espectador que são purificadas ou as que são representadas na tragédia? A pergunta fica sem resposta. Para além disso, há a tentação de examinar conjuntamente a *katharsis* musical e a trágica, para daí colher informações com vista a uma definição geral do conceito. Ora, esta abordagem conjunta dos dois termos pode resultar numa assimilação que não tem em conta as especificidades de cada um. São estas as principais dificuldades e os perigos inerentes à tentativa de compreensão e definição do conceito. Assim se explica a diversidade de interpretações, por vezes antagónicas, que este termo tem suscitado entre os comentadores da *Poética*<sup>13</sup>.

Ricoeur (1983) e Klimis (1997), a partir do estudo de Lallot e Dupont-Roc (1980), entendem a catarse como uma purificação ou depuração que tem no espectador a sua meta e que consiste em fazer derivar do temor e da compaixão o “prazer próprio” da tragédia, que é não um sentimento de pena, mas de prazer. A *katharsis* transforma em prazer estético a dor inerente a estas emoções, substituindo a pena pelo prazer. Nunca é de mais lembrar que esta reação subjetiva é, em primeiro lugar, produzida ao nível intratextual, sendo construída no e pelo *mythos*. A primeira depuração reside na própria construção poética, visto que a representação poética das emoções resulta

---

recepção. Assim, o terceiro termo de nosso ternário revela ser, paradoxalmente, ao mesmo tempo o mais dependente das obrigações limitativas do género trágico (as paixões purificadas continuam sendo a piedade e o terror) e o mais aberto para uma retomada, na qual a *aisthesis* desdobraria a capacidade de aplicação da *katharsis* muito além das duas paixões trágicas” (Ricoeur, 1992, p. 334).

<sup>13</sup> Sobre as principais tendências interpretativas do termo ao longo dos tempos, *vide* Klimis (1997, pp. 132-150). Relativamente às diferenças entre a catarse musical e a trágica, a mesma autora, na página 144, esclarece que a *katharsis* musical age diretamente ao nível do *pathos*, e está muito próxima da purgação física com a qual pode ser comparada. Ao contrário, a *katharsis* trágica toca o corpo patético do seu público por intermédio do texto, o qual implica uma operação de reflexão por parte dos espetadores. A reflexão torna-se assim a condição de possibilidade da impressão afetiva. Klimis entende, por isso, a catarse trágica como uma forma sublimada da catarse musical, porque consegue tocar o *pathos* do público recorrendo exclusivamente ao encadeamento discursivo, sem precisar de uma figuração corporal.

da própria composição<sup>14</sup>. Note-se, todavia, que a depuração intratextual não é a dos caracteres, mas a da ação, identificável com a *sunthesis tôn pragmatôn*. O esqueleto da ação deve reunir as condições necessárias para transformar a compaixão e o temor do espectador em prazer. A dialética interior/exterior atinge, então, o seu clímax na catarse, enquanto é sentida pelo espectador e está implicada no próprio drama. Nesse caso, podemos falar de um duplo processo de catarse: uma catarse interna ao texto que é condição de possibilidade de uma segunda catarse externa ao texto, porque implica as emoções dos espectadores. Para Klimis (1997, p. 141), esta passagem da *katharsis* intratextual à extratextual acontece por intermédio da reflexão do público, ou seja, por meio da interpretação. O espectador só pode participar na catarse imanente ao texto através de um processo exegético, que o leva a assimilar e a fruir um prazer estético possibilitado pela estrutura textual.

Relativamente à tese de Ricoeur, podemos sintetizar dizendo que consiste em fazer derivar da aprendizagem, bem como do temor e da compaixão, o prazer próprio da tragédia que se faz sentir nos espectadores. Mas este cruzamento da ética com a poética é criticado por Sophie Klimis, que sustenta uma visão discordante. Discorda da interpretação ricoeuriana, argumentando que a relação entre a ação trágica, interna ao *mythos*, e a ação ética, pertencente ao domínio do extralinguístico, não tem justificação, por se tratar de duas ações que visam fins diferentes. A ação ética é uma ação particular que visa somente a felicidade (*eudaimonia*) daquele que age até ao fim da sua vida, em função do seu carácter (*ethos*). Esta ação está subordinada aos critérios éticos da virtude (*arethe*) e da prudência (*phronesis*). A ação trágica, que pertence ao domínio da ficção, tem como único e soberano objetivo suscitar a compaixão e o temor no público, representando um esquema de ação universal, onde o efeito da *praxis* não tem importância para o agente, neste caso a personagem, mas apenas para o público. Esta ação obedece às condições gerais do *êthos* e do pensamento discursivo, *dianoia*, e acerca desta estrutura Aristóteles não especula nenhum sentido ético, já que o seu fim único ou prazer próprio é suscitar no público emoções de temor e compaixão. Por conseguinte, perora Klimis (1997, p. 69): “on voit donc que l’action tragique n’est pas superposable à l’action éthique”. Ademais, a autora diz reconhecer a falha de Ricoeur no facto de o filósofo não considerar como objetivo único da ação trágica o de tocar o *pathos* do público, limitando-se exclusivamente ao prazer intelectual proveniente do reconhecimento dos modelos éticos no *mythos* trágico.

---

<sup>14</sup> A propósito, Baptista Pereira comenta que “a *katharsis* não é menos fictícia que a *mimesis* e o *mythos*, pois é a compreensão sentida da fábula, que purifica as paixões” (1993, p. 430).

Esta crítica parece-nos injustificada, na medida em que o próprio Ricoeur acautela os dois objetivos da intriga trágica: a *katharsis*, da qual advém o prazer ético-psicológico; e o reconhecimento, do qual advém o prazer intelectual; e estes dois efeitos, acrescentamos nós, não se podem isolar, porque se interpenetram e formam em conjunto a estética de uma obra. Em segundo lugar, se a *mimesis* é *mimesis praxeos*, a ação representada só pode ser do mundo extralinguístico, caso contrário não haveria mimese, mas simples criação *ex nihilo*. Ainda que as duas ações possam ser distinguidas pelos fins próprios diferentes que pretendem atingir — na verdade, uma visa conduzir o agente da infelicidade à felicidade e a outra da ventura à desventura — não podemos obliterar o facto de nos dois domínios da ética e da poética existirem indivíduos que agem e de todas as ações humanas possuírem qualidade ética. Todo o agir tem determinação ética ou política; logo, tal como não pode haver ação sem *êthos*, também não pode haver *êthos* sem ética. Percebe-se, pois, Ricoeur quando refere que o *êthos* e a *praxis* são os denominadores comuns da ética e da poética, apesar de tal não significar que tenham o mesmo tratamento no campo da realidade e da ficção, em função, precisamente, dos objetivos que pretendem atingir. Partilhamos, neste âmbito, a leitura de Portocarrero:

A *katharsis* funciona como efeito da obra, uma purgação (poética) de paixões, isto é, como uma transfiguração do ético pelo poético ou, ainda, em linguagem ricoeuriana, como um alargamento dos quadros éticos e simbólicos do nosso horizonte de compreensão da *praxis* (nos seus valores fundamentais). A *praxis* em Aristóteles, não o esqueçamos, pertence simultaneamente ao domínio ético e ao âmbito poético. Daí que o *mythos* se situe na charneira do teórico e do prático e nos interpele: ele gera tramas e figuras, que enriquecem a nossa condição temporal de agentes, pela possibilidade de identificação que oferecem. (Portocarrero, 2005, p. 65)

Além do mais, é-nos difícil aceitar que a única intenção das tragédias clássicas seja essencialmente emocional e lúdica, quando sabemos que inerente à arte grega clássica estavam sempre axiomas éticos e políticos. Ver em Édipo apenas um provocador de *pathos* parece-nos redutor. Será que podemos olhar para estes heróis trágicos sem reconhecer neles modelos universais e intemporais? Acreditamos que não.

Nesse sentido, a *mimesis III* de Ricoeur ainda vai muito mais além, focando “o mundo” que a obra literária desenrola diante do leitor e do qual este se apropria. É verdade que Aristóteles não adiantou muito neste campo, mas — aos olhos do filósofo francês — legou-nos o espectador ideal, e ainda melhor, o leitor ideal: «son intelligence, ses émotions “épurées”, son plaisir, à la jonction de l’oeuvre et de la culture que celle-ci crée» (Ricoeur, 1983, p. 104).



## Bibliografia

- Aristóteles (1980). *La Poétique* (trad., notes de R. Dupont-Roc & J. Lallot). Paris: Seuil.
- Aristóteles (2001). *Ética a Nicomaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aristóteles (2002). *Poética* (prólogo, trad. y notas de A. L.Eire) Madrid: Istmo.
- Aristóteles (2004). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aristotle (1968). *Poetics* (Lucas, D. W.). Oxford: Clarendon Press.
- Eire, A. L. (2002a). *Poéticas y Retóricas griegas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Fialho, M. C. (1977). Algumas considerações sobre o homem trágico. *Biblos* 53, 375-388.
- Klimis, S. (1997). *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*. Bruxelles: Ousia.
- Pereira, M. B. (1993). Narração e Transcendência. *Humanitas*, 45, 393-476.
- Portocarrero, M. L. (2005). *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricoeur*. Coimbra: Ariadne.
- Rocha Pereira, M. H. (2004). Prefácio. In Aristóteles, *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit I: l'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1992). *Lectures 2*. Paris: Seuil.