

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA**

**ÚILLIS RAFAEL FAGUNDES DA SILVA**

**AS CARACTERÍSTICAS DA TRAGÉDIA GREGA CLÁSSICA:  
Uma análise a partir da *Poética* de Aristóteles**

**São Leopoldo  
2022**

ÚILLIS RAFAEL FAGUNDES DA SILVA

**AS CARACTERÍSTICAS DA TRAGÉDIA GREGA CLÁSSICA:**

**Uma análise a partir da *Poética* de Aristóteles**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Filosofia, pelo Curso de Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador(a): Prof. Dr. Luiz Rohden

São Leopoldo

2022

## **AGRADECIMENTOS**

Muitíssimo importante foi o aceite do professor Luiz Rohden em orientar o presente trabalho. Suas aulas serviram como incentivo e inspiração para persistir na realização do curso de Filosofia. Ademais, como orientador demonstrou grande gentileza e paciência.

Sinto-me privilegiado pelas sugestões e indicações do Guilherme Guterres, sem as quais talvez faltasse esclarecimento necessário à produção do texto.

Sou grato a todos os professores da UNISINOS que de alguma forma contribuíram com minha formação e estenderam valiosos ensinamentos.

Foi imenso o suporte da minha família, que nunca deixou de me apoiar durante toda a realização do curso.

Tive o privilégio de poder contar com pessoas tão queridas, muito obrigado.

Por fim, agradeço a Deus.

## ATENA

Serei a última a pronunciar o voto  
e o somarei aos favoráveis a Orestes.  
Nasci sem ter passado por ventre materno;  
meu ânimo sempre foi a favor dos homens,  
à exceção do casamento; apóio o pai.  
Logo, não tenho preocupação maior  
com uma esposa que matou o seu marido,  
o guardião do lar; para que Orestes vença,  
basta que os votos se dividam igualmente.  
(ÉSQUILO, 1991, p. 181-182).

## RESUMO

O estudo aqui elaborado realiza uma análise crítica das características da tragédia, conforme são encontradas na *Poética* e definidas por Aristóteles entre os capítulos seis e vinte dois. Se intenciona abordar as características mencionadas entre tais capítulos, destacar alguns elementos da *mímesis* e, além disso, contextualizar a origem das tragédias e a origem do gênero dramático. Quer-se ainda entender se a posição de Aristóteles na *Poética* representa uma superação da crítica platônica, e se sim, por quais motivos. Apesar de na *Poética* terem sido dedicados à tragédia os capítulos seis a vinte e dois, como específicos da tragédia, se faz uma análise do início ao fim da obra, uma vez que em outras páginas também se encontram elementos de interesse para discussão de temas relacionados à pesquisa. Se espera que, após a conclusão de toda essa análise, esteja mais clara a ideia do que seja uma tragédia na visão aristotélica, a partir da consideração dos elementos presentes na *Poética* em sua complexidade. Por fim, pretende-se destacar alguns elementos da *mímesis*, uma vez que também aparece na tragédia e parece ser característica desta, ainda que compartilhada entre demais artes miméticas. Não se busca abordar todos os temas relacionados à *mímesis*, nem todos os que a ela se relacionam na obra aristotélica, mas apenas alguns poucos que captaram maior atenção do autor. Para além das palavras do próprio filósofo, são acrescentadas diferentes observações, de alguns dos principais comentadores, a fim de enriquecer a análise para além do que disse Aristóteles.

**Palavras-chave:** tragédia; *Poética*; poesia; *mímesis*; Aristóteles.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>2 O SURGIMENTO DO GÊNERO DRAMÁTICO E DAS TRAGÉDIAS GREGAS .....</b>	<b>8</b>
<b>2.1 A origem do gênero dramático .....</b>	<b>8</b>
<b>2.2 Tragédia grega clássica .....</b>	<b>11</b>
<b>3 ARISTÓTELES E A TRAGÉDIA.....</b>	<b>15</b>
<b>3.1 Aristóteles em defesa da tragédia .....</b>	<b>15</b>
<b>3.2 As características da tragédia, a partir da <i>Poética</i>.....</b>	<b>21</b>
<b>4 MÍMESIS E TRAGÉDIA .....</b>	<b>33</b>
<b>4.1 Da origem do conceito de <i>mimesis</i> e de seu uso na <i>Poética</i>.....</b>	<b>34</b>
<b>4.2 A imitação como técnica de conhecimento do homem.....</b>	<b>35</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Como objetivo maior deste trabalho espera-se esclarecer um pouco de todas as características mencionados por Aristóteles como parte da tragédia. Obviamente seria exigir muito pensar que as breves reflexões e comentários aqui expostos são suficientes como análise geral da obra aristotélica, mas esperamos ter ao menos mencionado todas as características que o filósofo considerou importantes e quis destacar, entre os capítulos seis a vinte e dois, que tratam da tragédia em específico. Se acrescentam comentários e são citados alguns dos principais comentadores, a fim de enriquecer a análise e não nos limitar ao que Aristóteles disse. Espera-se que tais acréscimos sejam suficientes para mostrar ao leitor que tanto a tragédia como a *Poética* são belíssimas e abundantes em elementos relacionados à arte.

Inicialmente, o que gerou interesse no autor em realizar pesquisa relacionada à *Poética* foram as tragédias de Ésquilo. Antes mesmo de ter lido qualquer tragédia, chamou muita atenção o curioso fato de que Ésquilo hoje representa o poeta trágico cuja obra mais antiga sobreviveu o passar dos anos e nos chegou completa: *Os Persas* (GAZOLLA, 2001, p. 17). Desde o primeiro contato com a poesia trágica foi possível perceber uma beleza única, que não se encontra em um texto qualquer, e que motivou o autor a ler todas as tragédias que restaram do mesmo poeta. Para além disso, o período da filosofia antiga tem uma especificidade singular e as aulas do professor Rohden fizeram com que o interesse pelo período se tornasse ainda maior. Neste ponto, sendo a *Poética* uma obra clássica com dezessete capítulos dedicados à análise da tragédia, estava decidido.

Quanto aos materiais utilizados na pesquisa, selecionamos livros e artigos. Entre estes, a *Poética* é o livro base do trabalho, de onde se originou a pesquisa e por onde a maioria das questões surge. O restante compõe-se por comentadores ou autores que elaboraram sobre os temas que surgiram na pesquisa.

Tratemos agora da estrutura escolhida para a organização do trabalho. Se optou pela divisão em cinco partes, além das referências. Para o capítulo dois se pretendeu, na medida do possível, contextualizar a origem das tragédias e a origem do teatro e manifestações dramáticas. Além disso tudo, se buscou apresentar, ainda que brevemente, o aspecto mítico envolvido pelo culto à Dioniso. Pensamos que seria demasiado confuso começar a tratar do assunto sem apresentar antes o

contexto, razão pela qual essa espécie de gênese do dramático e das tragédias é a primeira parte do desenvolvimento.

Consideramos o terceiro capítulo como principal, uma vez que se intencionou neste realizar uma análise completa das características da tragédia, conforme elencadas por Aristóteles na *Poética*. Aqui se procurou realizar uma crítica às questões da tragédia mencionadas por Aristóteles, considerando vários pontos em que a produção de sua obra representa grande contribuição para arte, filosofia ou ambas. Seguindo do contexto, introduzimos como algumas das várias reflexões que decorrem da crítica platônica à poesia, como é mencionada em diversos comentadores. Por Aristóteles representar uma considerável mudança de perspectiva com relação a seu mestre, nomeamos “em defesa da tragédia”.

Para o quarto capítulo há uma reflexão breve, não pretendendo abordar todos os temas relacionados à *mímesis*, apenas os que lograram maior interesse por parte do autor. Assim como fizemos anteriormente, buscamos contextualizar o conceito e sua origem antes de partir para a reflexão sobre questões que o tocam. Conforme foi estudado o tema da *mímesis* percebemos algumas das diversas interpretações e abordagens sobre o assunto, mas procuramos nos ater à ideia de que ela tem uma dimensão de impacto positivo para o conhecimento de nós mesmos e não se limita a um imitar ou copiar, como quereria a crítica de Platão. É neste sentido que está elaborada a segunda e última parte do capítulo quatro.

Também pretendemos demonstrar o quão interessante e impactante é o tema da *mímesis*, uma vez que está em contato direto com as artes e possui relação conosco e com a natureza, como esperamos ter sido demonstrado no decorrer do desenvolvimento.

## 2 O SURGIMENTO DO GÊNERO DRAMÁTICO E DAS TRAGÉDIAS GREGAS

Pretendemos aqui elaborar uma análise daquilo que se entende como o contexto histórico em que surge o teatro, os dramas e a tragédia. Sabemos que as tragédias eram representadas, neste sentido, a sua gênese também é teatral. Isso é relevante para nosso texto, tendo em mente que veremos determinados aspectos da arte que inclui o elemento da representação como um todo.

Iniciaremos tratando de contextualizar o surgimento do gênero dramático, mas também daremos foco especial à tragédia grega clássica. Para este fim, trataremos de utilizar como referência maior uma pesquisa que se tornou livro, realizada junto à UNISINOS, publicada em 1998, por Souto. O estudo em particular, publicado como *A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Medéias clássicas à Gota d'água brasileira*, refere-se a um dos elementos da chamada *Série Produção Discente*, onde a Universidade, a cada semestre, publicou os considerados melhores trabalhos de conclusão de curso.

Consideramos que versar sobre o surgimento do drama e dos rituais que eram envolvidos é essencial em razão da origem ter impacto para o surgimento da tragédia e manter elementos que víamos nos cultos dionisíacos. Ademais, não seria justo abordar o tema tragédia sem entender seu contexto, especialmente considerando que sua origem se liga ao mito e ao ritualístico, elementos que tornam tão rica a cultura e o pensamento gregos.

### 2.1 A origem do gênero dramático

Como bem sabemos, as tragédias gregas eram elaboradas para serem encenadas e apresentadas para um público. Dessa forma, os textos trágicos clássicos de que temos acesso não são meros escritos, mas sim enredos elaborados pelos dramaturgos, os quais se pretendia utilizar na prática (ARISTÓTELES, 2004, p. 50).

A fim de tornar claro o que tomaremos aqui por tragédia, lembremos que Aristóteles a inclui no que considera o conjunto das artes imitativas, caracterizando-a como:

[...] a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embeleza por formas diferentes em cada uma das suas partes,

que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48).

Sobre a definição e as características da tragédia, apresentadas pelo estagirita, trataremos mais tarde. Neste momento nos interessa saber que, apesar de muito antigas, as tragédias gregas não representam a invenção do teatro ou de expressões dramáticas, como iremos perceber pela leitura da pesquisa de Souto.

Manifestações teatrais estiveram presentes na cultura de muitos povos, em todo o mundo antigo. O teatro inicialmente possuía carácter religioso e popular, e aos poucos foi tornando-se profano (SOUTO, 1998, p. 13). Se evidenciam expressões culturais dramáticas em todos os povos da Antiguidade, conforme avalia Souto:

Citamos por exemplo o Egito, onde 3200 a.C. já se realizavam representações teatrais no culto de Osíris e Ísis; a China, durante a dinastia de Hsia (2205 a 1766 a.C.), também com características rituais; a Índia, cinco séculos antes da era cristã, cujos dramaturgos buscavam inspiração nos épicos *Mahabharata* e *Ramayana*; a Coréia (ainda antes de Cristo) e o Japão (na Idade Média) [...]. (SOUTO, 1998, p. 15).

Diz-se a respeito do gênero dramático que provêm dos cultos dionisíacos, oficializados entre 660 e 510 a.C., em Atenas. Na cidade se celebrava a festa do vinho novo, todos os anos. Era durante tais festas que os devotos de Dioniso dançavam freneticamente e bebiam vinho exageradamente, levados a uma espécie de transe. Se acreditava que assim podiam sair de si, tornando-se outros. Os praticantes deste ritual eram chamados popularmente de homens-bodes (SOUTO, 1998, p. 15).

De acordo com a mitologia, Dioniso era deus do vinho, das festas e do teatro, além de ser filho de Zeus e de Sêmele. Conta o mito que Zeus prometeu a ela tudo que quisesse, e certa vez Sêmele pediu que ele se manifestasse diante dela em todo o seu poder e glória, mas os raios e relâmpagos que o envolviam fizeram com que ela morresse fulminada. Ela estava grávida de Dioniso, então Zeus tirou o bebê do ventre da mãe e costurou no corpo, na sua coxa. E assim ele nasceu depois, pelo corpo do próprio Zeus. Dioniso foi entregue às ninfas de Nisa, que o educaram e mais tarde foram recompensadas sendo colocadas entre as estrelas (TOUCHARD, 1978, p. 99-101).

Dioniso era um deus obsequioso, porém severo. Ele exigia que lhe prestassem culto, onde a representação dramática era elemento principal. Aqueles

que se negavam a celebrá-lo eram severamente castigados, conforme relata Touchard:

[...] sua cólera é terrível contra os que se recusam a celebrá-lo: Licurgo, vitimado pela cegueira; o rei da Trácia, Penteu, dilacerado numa montanha; as filhas de Mínia, transformadas em morcegos, e mesmo as mulheres de Naxo, enlouquecidas a ponto de despedaçarem os filhos recém-nascidos, atestam que, para os mortais, é tão loucamente perigoso desprezar Dioniso quanto querer contemplar Júpiter em toda a sua glória. (TOUCHARD, 1978, p. 14).

Uma curiosidade é que ser conhecido por deus do vinho tem também uma história. Ao se tornar homem Dioniso aprendeu a extrair o suco da fruta, mas Hera o tornou louco e fez com que vagasse por várias partes da terra. Mais tarde, na Frígia, a deusa Réia o curou e ensinou seus ritos religiosos. Ele então atravessou a Ásia ensinando os povos a cultivar vinha, depois retornou à Grécia de forma triunfal e estabeleceu seu próprio culto. (BULFINCH, 2002, p. 197). Esse culto será marcante para as tragédias, como veremos mais tarde.

A partir do exposto fica claro que a origem do dramático está envolvida no aspecto religioso, ritualístico e mitológico. É interessante perceber que esses elementos mitológicos possuem uma narrativa que procura explicar a origem e o motivo das coisas, neste caso, do dramático. Sendo as artes produzidas pela humanidade, entender a origem delas é também compreender a nossa história enquanto humanos.

De acordo com Touchard (1978, p. 16-17), na vida somos sempre limitados em nossa liberdade de ação e a liberdade sempre foi vista pelo homem como atributo essencial da divindade, como signo e condição perfeita da realização da personalidade. Ao não se sentir livre para agir o indivíduo buscaria na “representação do ato sonhado” uma necessária compensação, por meio de: romance; dança; cinema; teatro. Mas, através da arte dramática, se atingiria uma “purgação total”, vivificadora e sadia, que só é alcançada pelo espetáculo vivo de ações realizadas por homens em carne e osso.

A partir da reflexão de Touchard se chega à função do teatro, pois o autor considera que possui valor moral e social incontestável: “O valor moral e social do teatro afigura-se assim incontestável, uma vez que essa arte permite ao indivíduo reencontrar a parte de liberdade que deve sacrificar às exigências da vida em sociedade.” (TOUCHARD, 1978, p. 17). E mais: “Essa necessidade de reencontrar a

liberdade, mesmo provisoriamente, há de durar enquanto durar o homem e por essa razão o teatro é eterno.” (TOUCHARD, 1978, p. 16).

Esse mesmo efeito parece ser alcançado pelas tragédias, já que elas eram praticadas na realização do espetáculo e na imitação de ações por atores. O critério de Touchard é atingido. Portanto, julgamos que há o mesmo valor moral e social nas tragédias, o qual é eterno, já que o homem sempre necessitaria reencontrar essa liberdade.

Já tendo percebido que o dramático se manifesta muito antes do surgimento das tragédias gregas, é mister entender também a origem do gênero dramático grego e das tragédias clássicas. Seguiremos o fio condutor apresentado por Souto.

## 2.2 Tragédia grega clássica

Quanto à tragédia grega clássica, nos referimos à produção trágica do século V a.C., período marcado pelas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Estes autores participavam de concursos trágicos, sendo consagrados por seu público, que os admirava muito (SOUTO, 1998, p. 18).

A primeira dentre as tragédias que chegaram até nós foi *Os Persas*, de Ésquilo. Entretanto, conforme observa Gazolla (2001, p. 17): "Há documentos que indicam Téspis como o primeiro trágico, e houve outros que a ele se seguiram, como Quérilo e Frínico." Sobre o primeiro drama trágico a ser encenado, se acredita ter ocorrido por volta de 530 a. C., durante a tirania de Pisístrato. Parece ter havido uma intenção de Pisístrato popularizar seu governo, o que justifica se ter notícias de que mulheres, escravos e crianças iam no teatro, além de pobres receberem pagamento para assistir às encenações trágicas (GAZOLLA, 2001, p. 17).

Do ponto de vista etimológico, sabemos que o vocábulo tragédia pode ser corretamente compreendido por *trágos* = bode + *oidé* = canto. Esse aspecto torna-se ainda mais interessante quando descobrimos a origem mitológica envolvida, relacionada à Dioniso, que já sabemos na mitologia grega ser considerado deus do vinho. Na mitologia, a transformação de Dioniso em bode ocorre para evitar os ciúmes de Hera, já que Zeus, como pai de Dioniso, quis protegê-lo (VASCONCELLOS, 1998, p. 100). Mas, conforme veremos depois, o *trágos* da etimologia tem origem em outro fator.

Na *Poética*, lemos menções à Ésquilo e Sófocles, as quais são mais do que merecidas, uma vez que ambos apresentaram inovações para a tragédia. Conta Aristóteles que Ésquilo foi o primeiro a mudar o número de atores de um para dois, diminuiu as partes do coro e fez com que a parte falada tivesse papel importante. Sófocles aumentou o número de atores para três e introduziu a cenografia (ARISTÓTELES, 2004, p. 44-45). Assim, a tragédia foi sofrendo alterações, até que atingiu sua natureza própria.

Apesar das tragédias gregas clássicas se referirem ao período mencionado, ressalta-se que o conteúdo trágico, em sua acepção mais geral, já se manifesta na literatura dos gregos antes mesmo do surgimento da tragédia. É o que afirma Lesky (1996, p. 23-26) ao considerar que a própria epopeia homérica é um prelúdio muito importante à objetivação do trágico na obra de arte.

Anteriormente vimos que no ritual dionisíaco acreditava-se ser possível sair de si e tornar-se outro, através do transe ocorrido pelo beber vinho exageradamente e do dançar de forma frenética. Esse exagero, além do sair de si e tornar-se outro, estaria também relacionado com a tragédia, uma vez que o herói trágico comete *hybris*, ou seja, comete um excesso, um comportamento ultrajante que provoca os deuses (LESKY, 1996, p. 76). Tal arrogância em ultrapassar os limites do lícito deveria ser punida. E ainda, segundo Gazolla, a *hybris* (excesso) está diretamente relacionada com o conceito de *hamartia* (erro), pois a *hamartia* seria a culpa trágica, uma doença do espírito, enviada pelos deuses e sendo considerada ponto engendrador do crime trágico (GAZOLLA, 2001, p. 66). Neste sentido, o herói trágico erra e comete um excesso.

Entre os três dramaturgos clássicos vemos formas diferentes de empregar a noção de *hybris*: a utilização de *hybris* nas tragédias de Ésquilo marca o desequilíbrio entre o mundo divino e o mundo humano, onde o conflito do herói trágico aparece pela desigualdade entre deuses e homens; por sua vez, Sófocles coloca a *hybris* nas ações dos personagens, vemos o confronto se dando entre a vontade dos homens e a razão; por fim, Eurípides coloca a *hybris* na medida interna do homem, o confronto se dá entre as paixões humanas que habitam o coração dos mortais (SOUTO, 1998, p. 59-60).

Desempenhando papel relevante, a utilização da máscara nas tragédias é um elemento que remonta ao domínio cultural dionisíaco. O emprego da máscara nas culturas primitivas tinha duas funções: a máscara como protetora, subtraindo o

homem aos poderes hostis; a máscara mágica, transferindo ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representados (LESKY, 1996, 59-60).

Essa segunda função no uso da máscara possui grande significado, conforme menciona Lesky (1996, p. 59): "[...] pois nela se encontra o elemento da transformação em que se baseia a essência da representação dramática."

Um detalhe apontado por Souto é que eram sacrificados bodes à Dioniso, no início das festas, os quais seriam considerados como ele próprio, já que em sua última metamorfose Dioniso teria se transformado em bode para escapar dos Titãs (SOUTO, 1998, p. 16).

Sobre o sacrifício catártico do bode e sua simbolização na tragédia, afirma Gazolla (2001, p. 39): "O mesmo sacrifício catártico do bode nas comunidades primitivas está simbolizado na tragédia como revivescência potencializadora de certas emoções de redenção." Portanto, a filósofa parece identificar um elemento que persiste na tragédia, donde nos parece correto considerar que há uma herança dionisíaca para as tragédias.

A primeira referência à utilização do bode em forma de sacrifício teria sido bíblica, mas é desse ritual dionisíaco que surge a expressão "bode expiatório". O bode teria o papel de expiar uma culpa que não é dele, provocando o efeito catártico ao inspirar terror e piedade nos que compartilham de seu sofrimento. Verifica-se que despertar terror e piedade também é requisito para que a tragédia cumpra sua função, pois como afirmou Aristóteles:

[...] é necessário referir agora o que se deve visar e o que se deve evitar na composição dos enredos e ainda de que modo será cumprida a função da tragédia. Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples, mas complexa, e que a mesma deve imitar factos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações) [...]. (ARISTÓTELES, 2004, p. 60).

Vemos justificada a utilização de *trágos* = bode, resta saber o motivo de *oidé* = canto. Aqui a explicação torna-se bem mais simples, não há mitologia envolvida, apenas um dos traços concernentes à tragédia, a saber, a musicalidade. Ocorre que os monólogos e diálogos presentes no texto trágico eram escritos em versos. Além disso, temos as falas do coro e o canto. O conjunto destes fatores proporcionava à tragédia uma certa musicalidade, donde se justifica *oidé* = canto (SOUTO, 1998, p. 17).

Agora, já sabendo um pouco do contexto em que surgem as tragédias gregas, passaremos para um capítulo que irá abordar dois temas: um exame das condenações que haviam sofrido a tragédia e a poesia, onde se espera que consigamos perceber se de fato a mudança de perspectiva em Aristóteles com relação a Platão representa mudança positiva (e se sim, por quais motivos); a análise das características da tragédia, a partir do que é afirmado por Aristóteles na *Poética*, mas não limitando-se a isso.

Cabe clarificar que, ao longo do texto são utilizados diversos termos, tanto os que aparecem na *Poética* quanto demais obras relevantes para a pesquisa, aos quais se teve acesso apenas a partir de traduções. Tomando como exemplo o caso do termo *mímesis*, que em português aparece muitas vezes traduzido como “imitação”, sabemos que o significado da palavra pode não contemplar a ideia exata do termo original, ou o que pensava o autor ao fazer uso do conceito na obra original. Especificamente sobre a *mímesis*, Woodruff explica que no inglês foram comumente utilizados conceitos como “*imitation*”, “*image-making*”, “*representation*”, “*expression.*”, “*fiction*”, “*emulation*” e “*make-believe*”, mas que a partir de tais termos haveria diversas questões de interpretação, e, portanto, a teoria da poesia aristotélica se traduziria pobremente nos idiomas dos críticos modernos (WOODRUFF. In: RORTY, 1992, p. 73). Nos permitiremos ignorar tal problema e afins, uma vez que o autor da pesquisa se limita à utilização dos materiais traduzidos para o português (ou inglês, em algumas exceções) e quer tornar o trabalho tão fluido quanto possível.

### 3 ARISTÓTELES E A TRAGÉDIA

Reservaremos um tópico para apresentar o que chamamos “defesa da tragédia”. A ideia é demonstrar a enorme contribuição de Aristóteles na defesa das artes imitativas, o que compreende as tragédias. Ao final deste tópico também é mencionada a comparação entre epopeia e tragédia, realizada na parte final da *Poética*.

Em um segundo momento, iremos elencar e analisar as características da tragédia, conforme definiu Aristóteles. A obra em questão é a *Poética*, que embora não nos tenha chegado completa tem os capítulos 6-22 dedicados à tragédia (ARISTÓTELES, 2004, p. 7-8).

A escolha pela *Poética* para análise das tragédias gregas ocorre pela evidente importância da obra. Nas palavras de Pereira (ARISTÓTELES, 2004, p. 31), autora do prefácio à *Poética*: “[...] o leitor tem diante de si a primeira grande teorização sobre algumas das mais altas realizações da Poesia.”

Esperamos que a análise aqui apresentada torne clara a complexidade da arte trágica e o que entende o filósofo por uma tragédia completa e que possui todos os traços que a tornam mais perfeita. Pensamos que tentar melhor compreender essa forma de arte é altamente relevante, uma vez que consideramos a tragédia uma arte clássica dotada de grande potencial para atingir os sentimentos humanos, além de ter uma capacidade de nos humanizar através do que Aristóteles considera compaixão e temor.

#### 3.1 Aristóteles em defesa da tragédia

Neste subcapítulo pretendemos analisar e refletir se a produção aristotélica, no que diz respeito à poesia e a tragédia, possui elementos que possam ser considerados como uma valorização ou mudança de perspectiva para o positivo, em oposição às duras críticas que foram feitas no tempo de Aristóteles.

Antes mesmo de Aristóteles, temos a problematização platônica da arte, onde se sabe que Platão acaba por condenar as artes imitativas (ANTISERI; REALE, 2007, p. 146). Isto muito nos interessa, uma vez que a tragédia é também arte imitativa e, portanto, alvo das críticas platônicas.

Ainda que seja uma visão muito depreciativa à poesia, vemos que o raciocínio de Platão faz sentido, ao menos seguindo a linha traçada pelo autor. Temos de levar em consideração que sua crítica à arte se liga a sua concepção metafísica, onde: “se o mundo é cópia da Idéia, e a arte é cópia do mundo, segue-se que a arte é cópia de uma cópia, imitação de uma imitação e, portanto, afastamento do verdadeiro.” (ANTISERI; REALE, 2007, p. 146). Como demonstração dessa concepção metafísica temos o exemplo platônico das espécies de cama:

A primeira é a cama ideal, a *idea* de cama – o comum das camas, o seu autor deve ser deus; a segunda é fabricada pelo artesão, é cópia da *idea* de cama e tem com esta uma relação de participação; a terceira é a cama produzida pelo pintor. Não é realizada segundo a *idea* de cama, mas é cópia da cama produzida pelo artesão. O pintor é assim um criador de um objeto que, à luz da verdade, ocupa o terceiro lugar. (DIAS. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 209).

Poderíamos discordar, mas não podemos afirmar que o raciocínio platônico não faz sentido.

Reale e Antiseri explicam que a problemática platônica da arte tem de ser encarada em conexão com sua metafísica e dialética, ou seja, ao determinar a essência, a função e o valor da arte, Platão está preocupado apenas em estabelecer seu valor de verdade. Considerando a arte como mimese ou imitação de realidades sensíveis, sua resposta será obviamente negativa, já que sob o aspecto ontológico as coisas sensíveis por si são apenas uma imagem do eterno paradigma da ideia, se afastando do verdadeiro e original. É daí que se afirma estar a arte “três vezes distante da verdade” (ANTISERI; REALE; 2007, p. 149).

É importante mencionar que Platão não nega a existência e o poder da arte, apenas nega que ela possua valor em si mesma, uma vez que enquanto entregue a si mesma serve ao falso e à parte menos nobre de nossa alma (ANTISERI; REALE; 2007, p. 149-150). Para além disso, apesar das críticas de Platão, sabemos que ele tem amor pela poesia e uma especial veneração por Homero (HÖFFE, 2008, p. 66).

Pela leitura de Dias (In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 207) percebemos a grande consideração platônica por Homero, já que o filósofo o tem como “primeiro e grande guia dos belos poetas trágicos”. É de se ressaltar que, apesar das críticas de Platão, não temos no autor uma distinção formal entre poesia épica e poesia trágica. Dias explica que, a preocupação de Platão é de ordem prático-político-pedagógica, não estético-teórica, como a de Aristóteles.

Aqui a distinção da motivação e perspectiva dos filósofos se mostra muito importante, pois sem considerá-la poderíamos tomar a posição platônica de forma injusta. Temos de ter em mente que Platão não está interessado em distinguir os gêneros, mas combater um sistema educacional, cuja forma de transmissão de cultura surgiria tanto na poesia épica quanto na trágica (DIAS. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 207).

No que diz respeito especificamente à tragédia, de acordo com Lesky (1996, p. 29), ela é banida por Platão da República ideal por considerá-la perigosa à moral dos cidadãos. Aqui se encontra uma das grandes divergências entre Platão e Aristóteles, com impacto para sua visão sobre a tragédia. Em Aristóteles o prazer trágico não tem efeito moral, enquanto para Platão a poesia é imoral (LESKY, 1996, p. 28-29). A fim de compreender melhor a posição platônica, vejamos a seguir quais são as objeções do filósofo com relação à poesia.

Conforme explica Rohden, na *República* são elaboradas quatro objeções à poesia:

1) 'As coisas do mundo sensível são cópias das ideias'(484 c). O artista é apenas um imitador dessas cópias e sempre está a dois degraus distante da verdade e desvirtua o verdadeiro até fazê-lo desaparecer; 'cativa e emparelhada (unida) aos cativos objetos do sentido, a arte da imitação gera coisas cativas'(603 b); 2) O Estado nunca utilizou coisas ditas pelos poetas. Não se devem boas invenções a eles em termos políticos ou educacionais(600 a); 3) A 'poesia é imoral'. Os poetas contavam histórias mentirosas dos deuses e dos heróis e além disso eram imorais, tanto assim que não poderia cair nas mãos das crianças o que escreviam. Criaram falsas concepções dos deuses e confundiram o justo com o injusto; 4) 'A poesia nutre e aumenta nossos desejos e as nossas paixões'(606 d). A arte, porque desencadeia sentimentos e emoções, debilita o elemento racional que as deveria dominar. (ROHDEN, 1997, p, 171).

Como podemos ver, a questão moral aparece na concepção platônica e no filósofo a poesia trágica acaba por realizar um impacto possivelmente negativo. Em Platão a poesia é tomada como perigosa também por sua influência sob o aspecto da educação. Os poetas trágicos errariam em diversas situações, como: ao retratar o divino como responsável pela desgraça de alguém (pois o divino nunca muda, mente ou engana); ao dizer que o divino muda, assumindo forma de homens e animais; ao induzir os jovens guerreiros a interpretar o divino de maneira errada e perniciosa ao caráter moral; na forma como retrata o além-mundo, fazendo o homem temer a morte (pois o homem não deveria temer a morte, mas preferir morte na batalha à derrota ou escravidão); ao incitar nos jovens falsas opiniões, por retratar

peças injustas sendo felizes e justas como desgraçadas (dessa forma injustiças pareceriam vantajosas se não fossem descobertas, e a justiça seria nociva a nós próprios, sendo um bem apenas nos outros) (DIAS. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p 208).

No entanto, como mencionado, a noção aristotélica pode ser compreendida como não ligada a qualquer efeito moral, (LESKY, 1996, p. 28-29) posição com a qual estamos de acordo. Conforme a própria análise de Höffe:

Com a ajuda de compaixão e de temor [...], deve ocorrer uma purificação (*katharsis*), e por causa dela Aristóteles entende a tragédia, à diferença de Platão, como moralmente não-prejudicial. (HÖFFE, 2008, p. 69).

Para Lesky (1996, p. 28-29), o efeito trágico de purificação dos sentimentos de compaixão e temor deve sua origem ao domínio da medicina, no sentido de alívio dos sentimentos mencionados, combinados ao prazer. Também de acordo está Rohden (1997, p. 17) ao afirmar que “A catarse em Aristóteles deve ser compreendida em sentido médico, pois funciona como um purgante no organismo [...]”. Este efeito catártico seria inofensivo, portanto, sem impacto moral.

Cabe esclarecer que em Ribeiro se fala de uma catarse aristotélica em outro nível, causando um efeito de purificação espiritual:

“Ao produzirem a catarse (*kátharsis*), promovem a purificação espiritual dos espectadores, comovidos pela representação artística, permitindo-lhes um *aprendizado do sentir*, tão importante no cotidiano do cidadão da *pólis*. A imitação, por assim dizer, parece implicar uma evocação, por meios artificiais, de sentimentos semelhantes à coisa real [...]”. (RIBEIRO, 2011, p. 40).

No entanto, não se intenciona aqui posicionar-se com relação a qual noção de catarse parece correta, se é que há apenas uma interpretação correta, ou se a catarse só pode ser corretamente considerada sob um dos sentidos mencionados. Apenas se quer ressaltar que há mais de uma leitura sobre o efeito catártico. Na opinião do autor, nenhuma das noções parece implicar um prejuízo moral, bem como toda a arte trágica não é moralmente prejudicial.

Aqui também concordamos com a posição de Rohden ao ver o trágico de forma positiva, pois considera a tragédia como possível de nos tornar mais sábios e felizes, em oposição à visão de que o trágico é somente o terrível, o catastrófico e o sanguinolento (ROHDEN, 2009, p. 13).

A perspectiva platônica é compreensível, ele condena a poesia por uma preocupação moral justificada, conforme as objeções previamente apresentadas. Cabe mencionar, no entanto, que Aristóteles inaugura uma visão positiva à arte que parece correta. Ele afirma que a arte imita os caracteres, as emoções e as ações, não o mundo sensível como quereria Platão. Dessa forma, a arte trágica não reproduz passivamente a aparência das coisas, mas as recria segundo uma nova dimensão (ROHDEN, 1997, p. 172). A partir disso, não parece estar distante da verdade ou se colocar de forma a desvirtuar o verdadeiro.

A respeito da quarta crítica elaborada por Platão, segundo a qual a poesia nutre e aumenta nossos desejos e paixões, e que a arte desencadeia sentimentos e emoções, debilitando o elemento racional, Aristóteles pensa precisamente o oposto. Recordemos mais uma vez da definição aristotélica de tragédia, a fim de perceber que, segundo o estagirita, ela purifica as paixões, ao invés de nutrir ou aumentar, como afirmou Platão:

A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48).

Vemos noção similar na avaliação de Rorty (1992, p. 3), onde o bom drama trágico aparece como capaz de promover a compreensão, ao invés de impedi-la, além de sintonizar as emoções que desperta, e não as distorcer. Segundo a filósofa, o argumento da *Poética* pretende mostrar que os melhores efeitos do drama trágico derivam de sua veracidade representacional e não do êxtase. Ora, a tragédia realmente inclui algo de verídico. Sabemos que a tragédia representa o que poderia ter acontecido, mas ainda assim, ela imita ações e emoções humanas que acontecem na realidade (ARISTÓTELES, 2004, p. 54). Meyer (ARISTÓTELES, 2000, p. XXX), em seu prefácio à *Retórica das Paixões*, parece identificar esse elemento real no fictício, uma vez que sua análise sobre poética afirma: “Ocupa-se da ficção na medida em que esta imita o real, situando-se em relação ao que é, mas segundo o ‘não-ser’”.

Outro ponto é que, conforme afirma Aristóteles, sentimos prazer quando vemos representadas coisas que vimos anteriormente ao natural, ou seja, sentimos prazer ao ver representadas coisas reais e verídicas. Ver previamente o objeto

representado é importante para a imitação que causa prazer, pois quando não conhecemos o objeto não é a imitação que causa o prazer (ARISTÓTELES, 2004, p. 42-43). Ademais, entendemos que a posição platônica de realidade dualista (o sensível e um mundo inteligível, sendo o sensível inferior e mera cópia) está incorreta, pois pensamos poder compreender a realidade concreta como ela é, através dos sentidos. Desse modo, consideramos que as coisas que vemos “ao natural” são as coisas reais.

O que foi observado sobre as diferentes abordagens entre Platão e Aristóteles parece ser suficiente, consideramos que o exposto aqui é bastante para demonstrar a superação do estagirita quanto à crítica platônica. Passemos agora ao julgamento negativo que se fazia ao comparar tragédia com epopeia, e o que leva Aristóteles a se posicionar de maneira oposta a esse raciocínio.

Ao final da *Poética* se encontra o relato de Aristóteles, afirmando que em seu tempo diziam ser a tragédia feita para espectadores vulgares, enquanto a epopeia dirigida aos espectadores distintos (ARISTÓTELES, 2004, p. 104-105). Aristóteles refuta completamente a afirmação, de forma a elaborar, ainda que brevemente, uma defesa sólida para a tragédia.

A tragédia, como sabemos, era criada para ser imitada pelos atores. Uma vez que tal imitação exige movimento no palco para que se compreendam as ações, os atores os realizavam. Encontramos aqui a crítica de que atores exageravam nos movimentos, Aristóteles menciona que Calípides e Píndaro foram criticados por isso (ARISTÓTELES, 2004, p. 104). É precisamente daí que surge a acusação de ser a tragédia orientada para os espectadores vulgares.

Seguindo o raciocínio do filósofo, se poderia questionar qual das duas artes é a melhor, e se de fato a menos vulgar fosse a melhor, então seria correto que a esta estivessem dirigidos os melhores espectadores (ARISTÓTELES, 2004, p. 105).

Entretanto, são apresentados os seguintes argumentos em defesa da tragédia: a acusação não é feita à arte do poeta, mas sim do ator; nem todo movimento é reprovável, mas apenas os dos maus atores; a tragédia, mesmo sem nenhum movimento, produz seu efeito próprio (ARISTÓTELES, 2004, p. 105).

O último argumento demonstra o potencial do texto trágico: ele não necessita da prática do palco. Pois “[...] a sua qualidade é visível através da leitura. Realmente, se é superior em outras coisas, dessa nem sequer precisa.” (ARISTÓTELES, 2004, p.105).

Não bastando a defesa, o filósofo explica que ela é na verdade melhor que a epopeia, já que possui tudo que a epopeia tem e ainda adiciona a música e o espetáculo, produzindo os mais vivos prazeres. A tragédia contém ainda vivacidade tanto na leitura quanto nas representações, e exige um tempo (extensão) menor para atingir o objetivo da imitação (ARISTÓTELES, 2004, p. 105-106). Se conclui a obra afirmando que a tragédia é evidentemente superior à epopeia.

Passemos agora para uma análise crítica das características da tragédia, conforme elencadas pelo estagirita. Se espera que a partir da consideração deste conjunto de características, esteja mais clara a ideia do que vem a ser uma tragédia para Aristóteles, bem como os elementos que permeiam sua ideia de tragédia mais perfeita. Além disso, queremos demonstrar que a complexidade dos elementos trágicos proporciona a ela singularidade e beleza artística.

### **3.2 As características da tragédia, a partir da *Poética***

Queremos aqui abordar todos os elementos que Aristóteles destaca na *Poética* (e em especial o que está entre os capítulos seis a vinte dois, já que o próprio filósofo os dedica à tragédia) como parte da tragédia e sua estrutura, esperamos que a partir dessa abordagem esteja bem compreendida a tragédia como é definida pelo estagirita.

Para compreendermos as características da tragédia, conforme descritas pelo filósofo, devemos lembrar que para Aristóteles ela é uma das artes poéticas e está inclusa no conjunto das imitações. Neste conjunto, além da tragédia, estaria também a epopeia, a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da música de flauta e de cítara (ARISTÓTELES, 2004, p. 39). Cabe aqui primeiro elencar as maneiras de se distinguir as artes participantes do conjunto, para então, já mais esclarecidos a respeito, partir para as características da tragédia.

Sobre as mencionadas artes imitativas, dirá Aristóteles que se diferem em três aspectos:

[...] ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas (ARISTÓTELES, 2004, p.37).

O estagirita explica que algumas artes se servem de todos os meios mencionados: o ritmo, a melodia e o metro — a diferença é que umas aplicam todos os meios ao mesmo tempo, outras parcialmente (ARISTÓTELES, 2004, p. 39).

A segunda maneira em que se distinguem as artes imitativas se dá através da própria imitação. Pois os que imitam representam homens em ação, e estes têm de ser bons ou maus, já que todos os personagens agem de forma virtuosa ou viciosa, sendo melhores do que nós, piores do que nós ou tal qual nós somos (ARISTÓTELES, 2004, p. 39). Neste sentido, dado que as artes podem optar por imitar objetos diferentes, podemos assim identificar as variações.

A terceira diferença é quanto ao modo como se imitam os objetos (ARISTÓTELES, 2004, p. 40). Com os mesmos meios se poderiam imitar também os mesmos objetos, mas de diferentes modos. Se poderia imitar tanto narrando quanto representando, por exemplo. Para Aristóteles são estas as três formas com que as imitações podem diferir (ARISTÓTELES, 2004, p. 41).

Já esclarecidas as possíveis maneiras de diferenciar as artes imitativas, partiremos agora para o que é dito pelo autor especificamente sobre a tragédia. Conforme relata Aristóteles, a tragédia surge no início da improvisação, pouco a pouco foi evoluindo e desenvolvendo tudo que lhe era inerente, até que estabilizou quando atingiu sua própria natureza (ARISTÓTELES, 2004, p. 44).

O filósofo destaca que as transformações da tragédia e os autores de tais transformações não são desconhecidos, ressaltando a importância de Ésquilo e Sófocles (ARISTÓTELES, 2004, p. 44-45). Algo de muito interessante nisso é que os autores aos quais Aristóteles está dando crédito são dramaturgos que temos acesso a obras ainda hoje. Portanto, é possível ter contato com textos dos autores mais importantes do gênero trágico. Sobre as tragédias que se mantiveram conservadas até nosso tempo, entre os três grandes dramaturgos, temos - a partir das informações de Gazolla (2001, p. 135-136): Ésquilo – consta que escreveu noventa dramas, dois quais restam sete conservados integralmente; Sófocles – escreveu cento e vinte dramas, dos quais sete conservados na íntegra; Eurípides – escreveu noventa e dois dramas, dois quais restaram dezessete.

Relembrando a já mencionada definição aristotélica de tragédia, temos:

[...] a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da

compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48).

É importante citar novamente essa definição, uma vez que nela própria podemos começar a identificar características. Afirma o filósofo que por “linguagem embelezada” se deve entender o que tem ritmo, harmonia e canto (canto é o que hoje chamaríamos de partes líricas, já que a parte instrumental se refere à música). Ao passo que, “por diferentes formas” quer dizer que algumas partes são executadas com metros, enquanto outras com canto (ARISTÓTELES, 2004, p. 48).

Conforme está na *Poética*, toda tragédia é composta por seis partes, sendo elas: enredo; caracteres; elocução; pensamento; espetáculo; música. Com relação as partes, o autor atribui diferentes níveis de importância. Aristóteles avalia que o mais importante de tudo é a estruturação dos acontecimentos, que faz parte do enredo. Para ele o enredo é o princípio e a alma da tragédia, nem mesmo os personagens são mais importantes que os acontecimentos (ARISTÓTELES, 2004, p. 48-50).

Ocorre que, a tragédia é imitação de ações e da vida, não imitação dos homens, como se poderia pensar. Pois a felicidade e a infelicidade estão na ação e é pelas ações que os homens são infelizes ou o contrário. Poderia haver tragédia sem caracteres, mas não sem ação (ARISTÓTELES, 2004, p. 49).

“Assim, os acontecimentos e o enredo são o objetivo da tragédia e o objetivo é o mais importante de tudo.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 49).

Sherman (In: RORTY, 1992, p. 177-178) explica que, na teoria aristotélica da ação humana, está incluso como tema conhecido o fato de que não estamos em controle total de nossa felicidade. Assim, viver bem dependeria da ação virtuosa, mas também de sorte. Entretanto, o que nos engajaria como expectadores trágicos não seria simplesmente sorte, mas em que o personagem trágico contribui para sua própria desgraça. Se percebe que, é através das ações que os personagens caem em desgraças, logo, temos que está correta a posição do estagirita ao considerar a ação como parte mais importante. E mais, a representação mimética que a tragédia realiza exige sofrimento, o qual só é atingido pelos erros (*hamartia*) cometidos pelos próprios indivíduos, o que os torna mais humanos.

Ainda sobre os enredos, há os simples e os complexos (ARISTÓTELES, 2004, p. 56). Dentro dos enredos complexos temos dois elementos: as peripécias e os reconhecimentos. Dessa forma, um enredo simples o é devido a mudança de

fortuna ocorrer sem peripécias ou reconhecimento, ao passo que o complexo o é devido a mudança estar acompanhada de reconhecimento, peripécia ou ambos (ARISTÓTELES, 2004, p. 50-56).

Por peripécia o filósofo compreende a mudança dos acontecimentos para seu reverso, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade (ARISTÓTELES, 2004, p. 57). A ideia aqui é que o poeta escreva o que poderia ter acontecido. A utilização de nomes reais para os personagens também torna mais fácil de acreditar (ARISTÓTELES, 2004, p. 54).

Quanto ao reconhecimento, Aristóteles relata que é “[...] a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 57). O reconhecimento mais belo seria o que ocorre junto com a peripécia.

Curioso é que os conceitos de peripécia e reconhecimento, aplicados nas tragédias, são muito similares ao *plot twist*, utilizado no cinema. E ainda, o uso da peripécia parece tentar causar uma surpresa que também tenta o efeito do *punch* nas piadas.

Sobre o *plot twist* utilizado no cinema, o diretor indiano Manoj Nellyattu Shyamalan, vencedor de dois prêmios Oscar pela produção do filme *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sence*, no original), é grande adepto (WATKINS, 2014).

O brilhante diretor, com suas espetaculares obras audiovisuais, foi alvo de interesse acadêmico. Em setembro de 2017 foi publicada pesquisa sobre o *plot twist* como recurso estilístico nos filmes do diretor. A conclusão das autoras, ambas com mestrado em Comunicação, foi que o *plot twist* pode ser considerado um elemento estilístico autoral de Shyamalan (FERNANDES; LISBOA, 2017, p. 2-14).

A fim de tornar claro o que é o *plot twist* utilizado no cinema, contaremos o *plot twist* do próprio filme *O Sexto Sentido*, como exemplo. A quem nunca assistiu ao filme, pedimos antecipadamente perdão pelo *spoiler*. No filme vemos o personagem de um garoto aparentemente perturbado, pois ele afirma ver espíritos de pessoas mortas. Certo dia o garoto conta o seu segredo para o psicólogo Malcolm Crowe, que tenta ajudá-lo a descobrir o motivo de seu distúrbio. Conforme o filme vai se desenrolando, o telespectador tende a tentar decifrar o que pode ser o motivo. Mas, só na parte final o diretor revela o *plot twist*, o tempo todo o psicólogo estava morto, portanto, de fato o garoto via gente morta.

Para Comparato (1999, p. 176) “O *plot* é a parte central da ação dramática, onde todas as personagens estão interligadas por problemas, conflitos, intrigas... temas”. Logo, se considerarmos que *twist* é uma mudança ou torção, temos que o *plot twist* é justamente uma mudança na ação dramática. Ora, isso parece exatamente o tipo de mudança a qual Aristóteles se refere com a peripécia e o reconhecimento. Nas palavras de Comparato:

Na sua Poética, Aristóteles introduz o conceito moderno de ação dramática [...]. Assim, os nossos antecessores remotos, os primeiros roteiristas, podem ter sido os trágicos gregos e, até antes deles, os autores daqueles cantos que o recitador e o coro alternavam, ou dos posteriores diálogos entre aquele e o corifeu. (COMPARATO, 1999, p. 161).

De forma similar, a *punch line* na comédia tem o papel de trazer uma grande revelação, onde costuma estar presente a parte mais engraçada da piada, ou a que lhe faz ter sentido. A linha de *punch* é a conclusão climática da história de uma piada, é o que de fato faz a audiência rir. Costuma tornar tudo engraçado justamente por ir na direção oposta do que se está esperando, causando o riso (MARTIN, 2021).

O humorista Léo Lins é conhecido por estudar a técnica por trás do humor, em seu livro *Segredos da Comédia Stand-up* ele discorre (dentre outras coisas) sobre as estruturas das piadas. Segundo ele, mesmo a estrutura mais simples de uma piada contém a *punch line* (LINS, 2014, p. 20). Tal estrutura pode ser representada por *setup* + *punch line* = piada. Aqui cabe utilizar um exemplo mencionado pelo próprio humorista, a fim de tornar mais clara a estrutura:

Tenho 17 processos do estado de Rondônia por ter dito que as pessoas lá são feias, 17 processos! O juiz ficou a meu favor em todos... Os processos vinham com foto. - Rafinha Bastos  
Qual é o setup? Resposta: “Tenho 17 processos do estado de Rondônia por ter dito que as pessoas lá são feias, 17 processos! O juiz ficou a meu favor em todos...”. E a frase que provoca o riso é: “Os processos vinham com foto”. (LINS, 2014, p.20).

Trouxemos esses temas mais contemporâneos a fim de demonstrar que outras formas de arte também parecem fazer boa utilização de elementos similares aos da tragédia, o que talvez indique que as artes compartilham elementos estruturais que as tornam complexas e belas. Nos parece que talvez sejam as artes que envolvem a criação de roteiro ou enredo a aproveitarem o uso desses elementos em comum. Mas fato é que, milênios antes de nosso tempo, Aristóteles elabora uma teorização

da poesia que inclui definições de elementos iguais ou similares aos encontrados na arte produzida até os dias de hoje. A relação entre estes fatores faz total sentido, pois tanto o cinema como a comédia são formas de arte, assim como a própria tragédia é arte, neste caso, arte poética. O filósofo é muito assertivo ao avaliar que um enredo mais rico e complexo tem de incluir esse fator surpresa, afinal, em todas as artes mencionadas a utilização desse elemento implica acréscimo de algo muito positivo.

Tratando ainda de reconhecimento, é de ressaltar que há mais de um tipo, mas o principal é aquele em que reconhecimento e peripécia ocorrem juntos. Pois é essa forma de reconhecimento que suscita compaixão ou temor, e é desse reconhecimento e dessa peripécia que depende ser infeliz ou feliz (ARISTÓTELES, 2004, p. 57-58).

Conta o filósofo que, por falta de engenho, a forma de reconhecimento mais utilizada pelos poetas é o reconhecimento através de sinais. Estes sinais podem ser de diversas formas, como uma cicatriz presente no corpo ou um colar que é exterior ao corpo. Entre os sinais, os que são acompanhados de uma peripécia são os melhores (ARISTÓTELES, 2004, p. 70).

Outro tipo de reconhecimento é aquele forjado pelo próprio poeta, este que por ser forjado é sem arte. O argumento para a afirmação reside no fato de que ele diz o que o poeta quer e não o que o enredo quer (ARISTÓTELES, 2004, p. 70).

Há ainda aquele que se dá através da recordação, quando ao ver algo se dá o reconhecimento (ARISTÓTELES, 2004, p. 71).

Temos também o que se dá por raciocínio, no exemplo de Aristóteles (2004, p. 71): “alguém parecido com Electra chegou, ninguém é parecido com ela a não ser Orestes, logo foi Orestes que chegou”.

Por fim, há o falso raciocínio do público, onde o poeta inventa algo que é uma suposição, fazendo com que o reconhecimento se dê por falso raciocínio (ARISTÓTELES, 2004, p. 72).

O enredo ideal para o que Aristóteles considera a estrutura da tragédia mais perfeita exige alguns elementos. Entre estes já destacamos a necessidade de o enredo ser complexo, ou seja, incluir peripécia, reconhecimento ou ambos. Além desse fator, se espera que a tragédia mais perfeita imite fatos que causem temor e compaixão, mas para isso é preciso imitar um tipo específico de homem (ARISTÓTELES, 2004, p. 60).

Para que se atinja temor e compaixão não se deve representar homens bons passando da felicidade para infelicidade, nem maus da infelicidade para felicidade, ou seja, o homem ideal para o enredo é um meio terno entre os dois extremos (ARISTÓTELES, 2004, p. 60-61). Assim são definidos de acordo com o filósofo:

Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade [...]. (ARISTÓTELES, 2004, p. 61).

Ao longo do texto vemos também uma análise das situações capazes de inspirar temor ou compaixão. Com a finalidade de atingir a compaixão, se deve aproveitar o sofrimento que é gerado entre pessoas da família, uma vez que ações que ocorrem entre inimigos ou pessoas que não são nem amigas nem inimigas não causa o efeito esperado. Ademais, a ação pode ser praticada: com conhecimento e consciência das personagens; na total ignorância, vindo mais tarde a conhecer o parentesco; pensando fazer algo irreparável, mas descobrindo o parentesco antes de agir. Nos casos em que se está conscientemente a ponto de realizar o ato de destruidor, é melhor que o ato seja consumado, do contrário é repugnante e não trágico (ARISTÓTELES, 2004, p. 64-65).

Quanto a isso, Lesky (1996, p. 37-39) faz um acréscimo valioso. Ele comenta que as peças trágicas são repletas de sofrimento e que o acontecimento do sofrimento foi reconhecido por Aristóteles como elemento desencadeador da libertação dos afetos. O problema é que se passou a considerar isso, cada vez em maior grau, como o elemento que caracterizava propriamente a tragédia. Assim, na visão de autores posteriores, o irremediável tornou-se o elemento essencial e decisivo do trágico. Isso é problemático, uma vez que para os autores modernos várias tragédias que terminam de um modo feliz ou com uma reconciliação não são "trágicas" — no sentido de não serem peças tristes. Vemos a menção da tragédia *Oréstia*, de Ésquilo, onde Orestes é obrigado a dirigir suas armas contra o peito de sua própria mãe, além de ser levado à loucura pelas Erínias. Embora se perceba que a situação de Orestes é nitidamente trágica, a tragédia admite uma reconciliação final, uma solução pela graça do Deus supremo. Dessa forma, a rigor os modernos poderiam considerar esse tipo como não trágico por não serem "peças tristes".

A fim de estabelecer ordem para questões desse tipo, Lesky (1996, p. 38-40) propõe uma distinção conceitual. Ele considera que podemos considerar trágicas todas as tragédias que possuem conteúdo trágico, não importando se ocorre ou não o "conflito trágico cerrado" (que termina com morte) e se há ou não desfecho feliz.

Continuando na análise da *Poética*, temos que nas tragédias os enredos estão diretamente conectados com a elocução. A fim de não deixar escapar qualquer possível contradição, é tarefa do poeta tornar o enredo tão claro como se estivesse diante de seus próprios olhos. Para isso, ele pode servir-se da utilização de gestos, uma vez que a demonstração de emoção torna mais convincente (ARISTÓTELES, 2004, p. 72-73).

Além disso, diz respeito à elocução as variantes da entoação, mas conhecê-las é requisito do ator e não do poeta (ARISTÓTELES, 2004, p. 78). Tais variantes implicam saber diferenciar ordem de súplica ou pergunta de narração, por exemplo.

Quanto à escolha de palavras para a boa elocução, se enfatiza a procura por um equilíbrio entre palavras estranhas e palavras correntes. As palavras correntes seriam as usuais, as quais facilitam a clareza, mas em excesso tornariam as coisas vulgares. Em contrapartida, "palavras estranhas" como a metáfora, o uso de palavras alongadas e tudo que é contra a corrente seriam excelentes em evitar vulgaridade, mas em excesso tornariam tudo um enigma ou um barbarismo. Enigma como resultado de metáforas em demasia, barbarismo ao exceder nas palavras raras (ARISTÓTELES, 2004, p. 87).

Se percebe aqui a valorização da busca por uma medida moderada, o que é um traço marcante nas produções aristotélicas. Não poderia ser diferente, considerando que ao tratar de paixões e ações o filósofo afirma: "[...] o excesso é uma forma de erro, assim como a carência, ao passo que o meio-termo é uma forma de acerto digna de louvor [...]". (ARISTÓTELES, 1991, p. 6).

Também percebemos que o estagirita atribui à metáfora lugar especial, já que para além de sugerir o uso das diferentes palavras de forma moderada, ele diz: "De facto, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber semelhanças." (ARISTÓTELES, 2004, p. 90). Pensamos ser essa uma posição muito assertiva, já que de fato lemos diversas metáforas no texto trágico e se percebe que isto a torna mais bela e poética.

Tratemos agora dos caracteres, a segunda parte mais importante da tragédia de acordo com a divisão aristotélica. Para os personagens, são quatro os aspectos a serem considerados: que sejam bons, portanto, que tenham caráter; que sejam apropriados; a semelhança dos personagens conosco; a coerência do caráter, logo um incoerente tem de agir como tal. Importante mencionar que os fatores aqui apresentados devem sempre seguir o necessário e o verossímil na estrutura dos acontecimentos (ARISTÓTELES, 2004, p. 67-68).

Este verossímil está relacionado com o possível, pois o objeto da poesia é somente o possível e não o real, como vemos em Berti (1998, p. 165): “Contudo, o universal que é objeto da poesia é somente o possível, não o real, por isso ela não deve procurar o verdadeiro, mas somente o verossímil [...]”.

Aristóteles destaca que, por ser imitação de homens melhores do que nós, o poeta trágico deve ser capaz de mostrar os personagens como são (com seus defeitos de caráter) ao mesmo tempo que os retrata como admiráveis (ARISTÓTELES, 2004, p. 69). Consideramos correto, pois é mais fácil ao leitor / espectador se identificar com alguém que tem caráter, mas que não é completamente desprovido de falhas, já que isso se distanciaria da realidade humana.

Vemos também uma dimensão de humanização do herói trágico na interpretação de Gazolla (2001, p. 38), quando a autora fala que é função do poeta humanizar os heróis, aproximando-os dos cidadãos presentes no teatro. É dessa forma que “Estes sentem as paixões e a fragilidade desses homens incomuns, ao verem expostos os móveis de suas ações titubeantes ou excessivas como se fossem as próprias.” Haveria também um duplo processo de aproximação e afastamento: onde o poeta sustenta o personagem como distante do espectador, já que os heróis são lendários e nenhum cidadão é herói; ao mesmo tempo em que a humanização do herói o aproxima do que o cidadão experimenta em sua vida cotidiana.

Entre as características da tragédia está o ter sempre um nó e um desenlace. Segundo vemos na obra, por nó se considera tudo que está entre o princípio até o momento imediato antes da mudança da felicidade para infelicidade (ou vice-versa), o resto é desenlace (ARISTÓTELES, 2004, p. 74). Mais uma vez vemos uma estrutura semelhante à de uma piada, já que o *setup*, como vimos antes, é tudo que

está antes do elemento cômico. Ou seja, o *setup* lembra muito o nó, conforme é apresentado.

Apesar de ser uma das seis partes da tragédia, na *Poética* Aristóteles decide não discorrer muito sobre o pensamento. Ele assim o faz por acreditar que tal estudo cabe mais à retórica (ARISTÓTELES, 2004, p. 78). No entanto, ele deixa uma pista sobre a relevância do pensamento para a tragédia e sua relação com a palavra:

Diz respeito ao pensamento tudo o que tem de ser expresso pela palavra. Faz parte disso demonstrar, refutar, despertar emoções (como compaixão, temor, cólera e outras similares) e também engrandecer ou minimizar. [...] Qual seria, na verdade, o papel de quem fala, se o efeito pretendido já fosse evidente mesmo sem as palavras? (ARISTÓTELES, 2004, p. 78).

A fim de não deixar o aspecto do pensamento sem explicação, destaca-se que o comentador Ricoeur entende por pensamento: “[...] o que diz uma personagem para argumentar sua ação (1470 a 7), e é para a ação o que a retórica e a política são para o discurso (1460 b 5-6), sendo o lado propriamente retórico do poema trágico (1456 a 34-36).” (RICOUER, 2000, p. 62).

Apesar de não aparecer na *Poética* como elemento de estrutura da tragédia, nelas o destino aparece como elemento central. Na avaliação de Rohden, surge:

[...] em suas distintas versões contraposto à liberdade e responsabilidade das ações humanas segundo o dilema de deixar-se conduzir por ele ou, em caso de insurgência, ser por ele arrastado inevitavelmente [...] (ROHDEN, 2009, p. 14).

Faz sentido que assim seja, uma vez que os gregos, até o período histórico que antecede Péricles, estão envoltos em uma visão mítica do mundo e de si próprios, sendo os males cometidos pelo homem considerados como motivados por inspiração divina (ROHDEN, 1997, p. 23). Se observa uma mudança apenas no tempo de Péricles, pois os homens passam a ter que responder diante da comunidade. Nos explica o autor que nas tragédias de Sófocles é apresentada a responsabilidade humana, dado que no coro trágico vemos os atos e julgamentos humanos, representando a comunidade (ROHDEN, 1997, p. 23). É neste sentido que a linguagem que conduz a vida humana passa a ser retórica e não poética, e disso o autor conclui que a retórica, principalmente nos poetas trágicos, é o meio pelo qual o homem começa a libertar-se do destino que o arrastava (ROHDEN, 1997, p. 23-25).

Um dos limites apresentados para a tragédia se dá pela representação dos atores. Considerando que os atores estão em cena representando as ações, não é possível imitar muitas partes da ação que se desenrolam ao mesmo tempo. Esse motivo torna inviável a tragédia ser demasiado extensa. Ademais, uma tragédia longa demais traz consigo monotonia, o que faz com que ela fracasse (ARISTÓTELES, 2004, p. 93-94). No entanto, como vimos anteriormente, a tragédia necessita de uma extensão menor que a epopeia para atingir seu objetivo, o que Aristóteles considera positivo. Logo, parece que sua menor extensão não se torna um problema, apenas um limite.

Esperamos que através da análise realizada tenhamos atingido o objetivo, de demonstrar quais são as principais características da tragédia e que a definem, conforme as descreve o filósofo na *Poética*. Também se espera que as reflexões realizadas e comentários acrescidos tenham sido suficientes para demonstrar que a arte trágica possui uma beleza singular, uma complexidade e riqueza de detalhes que a torna encantadora. Na opinião do autor, quanto mais se analisa a estrutura da tragédia, maior é a tendência para admirar essa rica forma de arte.

Julgamos que a variedade e grande complexidade de características da tragédia também serve para justificar que ela seja bela. Não imaginamos um poeta criando uma tragédia de qualidade ruim se seguir todas os elementos estruturais mencionados por Aristóteles, neste sentido, o filósofo parece estabelecer um padrão excelente e que explica o porquê de ser está uma arte tão requintada. Diante disso, consideramos que Aristóteles colabora muito para a teoria artística.

Quanto à contribuição filosófica, vemos que Aristóteles consegue enxergar a arte trágica como desprovida do ônus moral, ou ao menos, que ela em si não representa um perigo moral, como quer Platão. Além do mais, o filósofo identifica corretamente aspectos de aprendizado a partir das artes que denomina imitativas, o que em nossa avaliação é suficiente para provar que a arte que imita tem potencial para tornar-nos mais sábios, felizes e melhores, coisa que muito se busca na filosofia. Pensamos ser possível uma dimensão do aprender via trágico sob diversos aspectos, tanto pelo identificar-se com o sofrimento dos personagens, quanto pela reflexão e recriação que fazemos a partir do texto escrito, ou ainda, por extrapolar os limites da vida natural, uma vez que a arte não precisa se prender ao real, apenas tendo indicação de que siga o verossímil, o que vimos no próprio Aristóteles.

E ainda, temos convicção de que sendo arte, a tragédia nem sequer teria que se justificar. Ela é bela e sua beleza se manifesta pela leitura, isso já seria o suficiente para ser das coisas mais encantadoras produzidas pela humanidade.

Ao longo de nossa explanação sobre tragédia e *Poética*, percebemos que o tema imitação surge em vários momentos. Uma vez que a arte trágica é pelo estagirita considerada como imitativa, julga-se aqui que o imitar pode ser considerado elemento da tragédia, neste sentido, também participante naquilo que a caracteriza. A este elemento optamos por dar destaque, por julgarmos dos mais interessantes. Já que a pesquisa tem como um dos objetivos realizar uma análise crítica das características da tragédia, a partir da *Poética*, dedicar-nos-emos a tratar do assunto imitação / *mímesis* através de capítulo específico, enquanto é também elemento da tragédia. Não se espera realizar uma análise de todos os aspectos que compreendem o tema, apenas destacar brevemente elementos que despertaram o interesse do autor.

Tomaremos a liberdade de fazer um breve intervalo na reflexão, a fim de finalizar o capítulo com uma curta introdução à história do personagem Prometeu. Trata-se do personagem principal da tragédia *Prometeu Acorrentado* ou *Prometeu Agrilhado*, a qual é atribuída à Ésquilo, ainda que a autoria seja questionada por alguns comentadores. A escolha se dá por mera preferência do autor.

Dizia-se que Prometeu criara os primeiros homens a partir do barro. Desejando ajudar a essa humanidade primitiva, provocou por duas vezes a cólera de Zeus. Um dia, durante um sacrifício de um boi aos deuses, Prometeu cobriu com o couro a carne e as vísceras do animal; quanto aos ossos, passou neles uma espessa camada de gordura. Convidado a escolher a sua parte, Zeus, sem saber da trapaça, atraído pela gordura, acabou ficando com os ossos. É por isso que nos sacrifícios os gregos queimavam a gordura e os ossos para os deuses, mas a carne e as vísceras eram comidas pelos participantes da cerimônia. Ao descobrir que tinha sido enganado para favorecer os homens, o pai dos deuses resolveu vingar-se privando a humanidade do fogo. Novamente, porém, Prometeu interveio em socorro dos mortais, desta vez roubando para eles uma centelha do fogo divino. (VASCONCELLOS, 1998, p. 21).

#### 4 MÍMESIS E TRAGÉDIA

A partir da leitura da *Poética*, podemos ver que Aristóteles menciona duas possíveis causas naturais para o surgimento da poesia:

Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. (ARISTÓTELES, 2004, p. 42).

Vê-se que ambas as causas mencionadas são proveitosas para a vida: a primeira no sentido de que a imitação aparece como causadora de conhecimento no indivíduo, uma vez que ele aprende imitando; a segunda ao demonstrar que, ao que parece, temos uma capacidade natural para apreciar representações belas, mesmo que causem em nós piedade ou sentimentos similares por serem repugnantes. Estas afirmações são particularmente importantes para a defesa da tragédia frente às críticas platônicas, já que afirmam fatores otimistas encontrados na ideia de imitação.

O conceito de *mímesis* (imitação) muito nos interessa, uma vez que estando a tragédia abarcada no conjunto das imitações, também faz uso da *mímesis*. Logo, parece que a imitação também é uma característica das tragédias, pois esta é arte poética. A partir disto, temos que o imitar, como está posto na *Poética*, é fundamental para a poesia, incluindo a tragédia.

Lembremos que, para o filósofo, a maneira correta de diferenciar as artes presentes no conjunto das imitações é precisamente identificar aspectos ligados à imitação. Pois é considerando a forma específica com que imitam que diferenciamos cada arte imitativa: “Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 37).

Considerando a importância desse conceito como elemento presente na tragédia, dedicaremos o capítulo terceiro para tratar de algumas questões relacionadas à *mímesis* e que merecem destaque.

#### 4.1 Da origem do conceito de *mímesis* e de seu uso na *Poética*

Anteriormente, vimos que Aristóteles tem uma visão positiva sobre imitação, a qual é bastante diferente da posição platônica. No entanto, embora o conceito apareça com muita relevância na *Poética*, não temos na obra uma definição do que seja imitação. Conforme explica Lemos, em seu artigo *A Imitação em Aristóteles*, a imitação da natureza por parte da arte aparece na *Poética* como uma noção evidente ou já suficientemente demonstrada (LEMOS, 2009). Portanto, a *mímesis* está introduzida como uma expressão já conhecida à época, provável motivo de Aristóteles não ter se preocupado em explicá-la.

A fim de que possamos compreender melhor a utilização do termo, vejamos sua origem etimológica. De acordo com Ribeiro (2011, p. 37), a palavra imitação tem origem no termo grego *mímesis*, o qual deriva do substantivo *mimos* e do verbo *mimeîsthai*. Nos importa saber que o verbo significa “simulação da presença efetiva de um ausente”.

Sobre a ocorrência mais antiga da palavra *mimos*, Ribeiro (2011, p. 37) conta que: “[...] remonta a Ésquilo e refere-se aos participantes dos rituais dionisíacos que reproduziam o mugir dos touros”.

O termo *mímesis* pode ser tomado em diferentes acepções, e isto se verifica em apropriações diversas na tradição filosófica. No entanto, é importante ressaltar que o conceito não se reduz à ideia de uma simples reprodução, mas sim uma representação da realidade, o que exige uma dimensão de criação (RIBEIRO, 2011, p. 37). De acordo com tal dimensão de criação está a função exercida na própria tragédia, pois, conforme análise de Aristóteles, o poeta tem a função de contar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. E mais, exatamente por relatar o que poderia ter acontecido – “criar” o que poderia ter acontecido – e não o que aconteceu, o filósofo considera a poesia mais filosófica e de caráter mais elevado que a História: “É que a poesia expressa o universal, a História o particular.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 54). Nisto a avaliação de Ribeiro também é excelente, ao afirmar que: “Dessa maneira, a arte não se restringiria à mera reprodução, estendendo seus domínios a uma invenção do real. O significado da palavra *Poética* (*poíesis*) é fazer coisas.” (RIBEIRO, 2011, p. 39).

Também de acordo com a ideia de que a *mímesis* não deve ser entendida como mera cópia ou reprodução está Magalhães (2001, p. 198), de acordo com a

autora, devemos compreender a *mímeses* em termos de redescritção de ações humanas, processo que envolveria um produzir algo. Sua análise considera que a imitação ou representação de ações é “[...] uma atividade mimética na medida em que produz algo, a saber, precisamente a composição dos fatos pela invenção da intriga [...]” (MAGALHÃES. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 198).

Outro dado interessante é que um dos primeiros usos do conceito de *mímesis* se deu pelos pitagóricos, os quais consideravam os números como realidades essenciais e superiores, que eram imitados pelas coisas (MAGALHÃES. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 38). Ou seja, a imitação da perfeição numérica, em sentido metafísico.

Platão, como vimos, também envolve a imitação na sua produção filosófica. Mas, diferentemente de Aristóteles, sua *mímesis* não se desvincula de uma dimensão metafísica (RIBEIRO, 2011, p. 39). É apenas no estagirita que vemos uma *mímesis* desvinculada do fator metafísico e não considerada como atividade inferior.

Tendo compreendido a origem da *mímesis* e já sabendo que não há uma tentativa de defini-la na *Poética*, passemos para um exame da questão da imitação como possibilidade de conhecimento do homem e de ultrapassagem de si, do cotidiano e da natureza.

## 4.2 A imitação como técnica de conhecimento do homem

A ideia de imitação sendo capaz de despertar o conhecimento de si mesmo aparece na análise de Ribeiro, pois vemos que:

Pode-se, por fim, depurar da *Poética* um outro aspecto da *mímesis* aristotélica: a imitação como técnica de conhecimento do homem. Na arte, o homem se descobre por meio da análise de si mesmo, uma vez que, na obra artístico-imitativa, ele constrói a realidade à sua semelhança, podendo experimentar-se como outro de si mesmo, diferentemente da construção operada pela natureza, restrita ao reino da causalidade necessária. Assim, o processo mimético, em Aristóteles, configura-se como instrumento por meio do qual o homem grego se apropria da natureza, instaurando o reino da cultura. A interação arte-realidade entre os povos helênicos, mediada pela imitação, tinha como uma de suas funções promover, pela via da ação dialógica, certos valores da existência. (RIBEIRO, 2011, p. 41).

Se o autor está certo, parece então que a arte possui determinada capacidade de proporcionar uma análise de si mesmo, uma construção de realidade à nossa semelhança e um experimentar-se no outro, que a própria natureza não

seria capaz de operar em nós. Ora, esse conhecimento de si, esse descobrir-se a si mesmo, se assemelha muito ao que Rohden considera como o atualizar a atitude reflexiva através da leitura das tragédias (ROHDEN, 2009, p. 23). Ou seja, através da poesia, incluindo a tragédia, passamos por um processo interno de conhecimento de nós mesmos, por uma recriação, essa que vai além dos limites do que poderia nos proporcionar a natureza.

Aproximando-se do mesmo aspecto, no artigo de Lemos se entende que, apesar de Aristóteles afirmar que a arte imita a natureza, ela não operaria para completar e exprimir plenamente a natureza, mas o homem é que através da arte imitaria a natureza para se ajudar e completar aquilo que a natureza não lhe proporciona (LEMOS, 2009). Logo, através da arte o homem iria além da natureza.

A leitura que faz Magalhães sobre a obra de Ricoeur (que também trata de temas relacionados à *Poética* e tragédia) vai de encontro à ideia de que a tragédia traz para nós algo que naturalmente a vida não nos traria, pois:

“[...] a tragédia é para Aristóteles uma imitação das ações humanas, mas essa imitação, explicita Ricoeur, passa pela criação de uma intriga que possui os traços de *composição* e de *ordem* que faltam aos dramas da vida cotidiana [...]” (MAGALHÃES. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 199).

Se a tragédia é imitação e a imitação passa pela criação de uma intriga com traços que não encontramos na vida cotidiana, também é necessário estar correto que a arte trágica tem potencial de criar algo que está para além do possível de ser vivenciado ao natural ou seguindo o cotidiano.

De acordo com Hugues (In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 52), somos um tipo de ser que, ao mesmo tempo que mimetiza um mundo já feito, enquanto ser reflexivo expressa uma perspectiva sobre esse mundo. A ideia da autora é que a transferência de sentido de pinturas ao observá-las depende também de nossa experiência geral, portanto, haveria uma dupla tendência na alma humana: tendência expressiva e tendência mimética. A pintura aqui é entendida como arte que faz utilização de *mímesis*.

Desse modo, a experiência estética seria capaz até mesmo de criar um espaço entre a imitação do mundo e a expressão de um estado mental interior. Ou seja, além da pintura como representação, haveria em nós uma transformação expressiva. Conforme prossegue o raciocínio, é possível identificar nos assim

chamados “sujeitos de juízo” uma dupla capacidade, para apreender o mundo e para refletir sobre ele:

Nesse contexto, a imaginação é nossa capacidade de sermos afetados por um mundo extramental, enquanto o entendimento é nossa capacidade de unificar ou determinar tal afeito. A combinação dessas duas capacidades caracteriza todos os sujeitos de juízo como duplamente orientados para a apreensão de um mundo e para a reflexão sobre ele. (HUGUES. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 53).

Vemos também o gênio ou espírito do artista apresentar a nós algo novo: “O trabalho artístico, enquanto exemplo, repete criativamente coisas e eventos que são encontrados no mundo cotidiano, mas ele os transfigura através do espírito ou gênio do artista.” (HUGUES. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 54). E, continuando: “O trabalho artístico transcende como uma espécie de ilha flutuante [...] permitindo que algo novo e totalmente diferente seja expresso e apreendido.” (HUGUES. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 54).

Em Touchard vemos uma análise da origem do teatro e de seu efeito, em dado momento ele relata o que acredita ser o “alvo” do teatro, onde vemos a arte mostrar aos homens uma certa consciência de extremos, que não parece atingível no mundo como ele é:

Parece ser esse, com efeito, o que abusivamente podemos chamar "o alvo" do teatro: mostrar aos homens até que extremos podem ir seu amor, seu ódio, sua cólera, sua alegria, seu medo, sua crueldade; dar-lhe consciência de suas virtualidades, do que ele seria num mundo sem entraves no qual não mais interferissem a generosidade e a economia doméstica, a cólera e a moral, o amor e o zelo da reputação, o ódio e o medo do policial. É a visão desse universo, onde o homem poderia enfim revelar-se a si mesmo, que o espectador pede à obra dramática. (TOUCHARD, 1978, p. 15).

Mais uma vez a arte aparece como capaz de trazer algo a nós mesmos, portanto, tanto na pintura como nos dramas, há essa leitura de que se é capaz de superar, em algum sentido, os limites impostos pela vida, pela natureza e pelo cotidiano. A partir disso tudo, estamos de acordo com a ideia de que o poder das artes imitativas é grande o suficiente para operar em nós uma maior compreensão do mundo e de nós mesmos, neste sentido, indo além da natureza e representando uma técnica de conhecimento do homem. Sobre a orientação da poesia mimética para o conhecimento, vemos: “Fundada no prazer de aprender (*b12s.*), uma poesia

comprometida com a mimese tem parte na determinação do ser humano para o conhecimento.” (HÖFFE, 2008, p. 68).

Fato é que, a tragédia nos proporciona um saber e o próprio Aristóteles reconhece isso, conforme afirma Höffe:

“[...] Aristóteles não tem quaisquer dificuldades em reconhecer que através da poesia também se chega a um saber. Sem relativizar o estatuto especial da filosofia, ele confirma o verso de Ésquilo *pathei mathos*, ‘aprender a partir do sofrimento’ (Agamemnon V. 177).” (HÖFFE, 2008, p. 66).

Com relação à tragédia, vimos no capítulo anterior que produz seu efeito próprio mesmo na ausência de imitação, já que sua qualidade é visível através da leitura (ARISTÓTELES, 2004, p. 104-105). Na opinião do autor, esta é uma das características mais belas da poesia e das tragédias, pois resta-nos o texto, enquanto ser um espectador de um poeta trágico antigo já não é mais uma possibilidade. Parece que de alguma forma é possível imaginar o belíssimo enredo acontecendo enquanto lemos, uma experiência que é prazerosa. Além do mais, essa experiência da leitura de uma tragédia também aparenta envolver um ver a realidade sendo representada em nossa imaginação, não apenas imitação, mas uma criação mental da história relatada. Neste sentido, talvez a leitura possua também parte do efeito mimético de produção de algo, mas em nós mesmos.

Rohden, ao tratar das dimensões da tragédia grega, fala sobre o choque de realidade provocado pelo método poético. Dirá ele que o propósito de tal choque é “[...] fazer-nos tomar mais consciência de nossa situação finita e, dessa forma, viver mais felizmente.” (ROHDEN, 2009, p. 15). Ainda sobre a tragédia, lemos:

Podemos, pois, reler e conferir um novo sentido à tragédia porque ela espelha a alma humana em um tempo e espaço determinados. Ao representá-la ou ao relê-la, não apenas reproduzimos o que já se disse, mas instituímos uma terceira margem e nela não apenas nos retrojetamos, como também nos recriamos. (ROHDEN, 2009, p. 22).

Se, por um lado, o autor de uma tragédia, ao escrevê-la, fez um exercício de reflexão sobre o real, sobre o ser humano, por outro, o espectador, ao representá-la, assim como o leitor ao lê-la, atualiza a atitude reflexiva que ele nos legou por escrito. Dito isso, podemos concluir que a representação trágica é também um modo de elaborarmos nosso luto, nossas perdas, nossas quebras de expectativas, nosso desejo de domínio total sobre o real – enfim, nossa pretensão de sermos iguais aos deuses. (ROHDEN, 2009, p. 23).

Os comentários mencionados descrevem mudanças que também ocorrem no leitor. É fascinante que a tragédia consiga despertar em nós uma reflexão que, ao que tudo indica, nos torna mais conscientes de nós mesmos e nos possibilita viver mais felizmente. Se de fato quando lemos tragédias atingimos o objetivo proposto, estamos despertando em nós mesmos o maravilhoso, pois, como já disse o filósofo, nas tragédias deve-se criar o maravilhoso e o maravilhoso dá prazer (ARISTÓTELES, 2004, p. 95). Entre os trechos destacados também aparece um recriar-nos e uma pretensão de sermos iguais aos deuses. Se consideramos que ao nos recriarmos e quisermos ser iguais aos deuses pensamos em uma espécie de ultrapassagem de nós mesmos, temos em Barbosa (In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 216-217) uma noção similar, a partir de suas reflexões sobre a tragédia. De acordo com ela, a tragédia nos oferece um ato de vivência estética da desmedida, da ultrapassagem dos limites. Poderíamos, através da arte trágica, vivenciar um anseio em ver-nos realizados em toda nossa potência, sem consequências danosas. Ainda sobre essa extrapolação do limite e de um desejo de sair do eu, lemos:

Pois então, seria a tragédia um exercício estético e existencial que potencializa (e na medida teatral realiza) o desejo de desmedida, o desejo de sair do eu, que é próprio limite, para atingir o outro, o desmedido, o ilimitado, o *absolutum*? Um jogo imaginário e possível para apreender a realidade, seja ela real ou apenas aquilo que não se sabe definir. (BARBOSA. In: DUARTE; FIGUEIREDO, 2001, p. 220).

Também merece ênfase o exame de Berti acerca da racionalidade da arte e de sua caracterização como conhecimento do universal, temas que o comentador encontra no próprio Aristóteles. Conforme nos relata o autor, entre as chamadas virtudes dianoéticas ou formas de racionalidade, aparece a arte, como produtora de objetos diferentes de si, que são produtos (BERTI, 1998, p. 157).

A arte teria, como qualquer outra forma de racionalidade, uma "verdade" sua. Tal caráter de racionalidade seria constituído pelo "inventar", pelo "estudar de qual modo vem a ser alguma coisa" (BERTI, 1998, p. 158). Além do mais, a arte seria dotada de uma virtude ou excelência, uma vez que o artista pode ser excelente ou péssimo. E mais, a arte também estaria de alguma forma relacionada com a ciência, pois, do ponto de vista do conhecimento, ela não se mostra substancialmente diferente da ciência e ambas sobrevivem para os homens pela experiência (BERTI, 1998, p. 159-162).

Essa relação entre ciência e arte se explicaria pelo exemplo de Aristóteles, o doente acometido por doença. O trecho nos conta que Cálias, acometido por determinada doença, usou de um remédio em particular que também foi efetivo para Sócrates e muitos outros indivíduos. Logo, a experiência nos permitiria perceber o que foi proveitoso em indivíduos semelhantes, e assim poderíamos atribuir uma característica comum a todos os indivíduos, o que seria próprio da arte (BERTI, 1998, p. 160).

Daí se segue com clareza que a arte [...] liga-se de modo específico ao universal, isto é, à espécie ou à forma, não ao indivíduo. Portanto, o 'lógos verdadeiro', que na arte acompanha a capacidade de produzir, não consiste no raciocínio capaz de reconduzir um caso individual ao universal, mas de preferência na descoberta de um nexos universal entre uma certa causa, por exemplo a característica de ser fleumático ou bilioso, e um certo efeito, por exemplo o fato de um certo remédio ser proveitoso. O exemplo dado por Aristóteles, tomado da medicina, vale, com efeito, tanto para a arte como para a ciência, e tanto isso é verdade que ele introduz todo esse discurso sobre a arte com o objetivo de explicar o que é a ciência. (BERTI, 1998, p. 160).

O *lógos* mencionado, aquele que caracteriza a arte, se refere ao conhecimento do universal. E no que concerne à arte, aqui é entendida como posta em clara oposição à experiência, já que a arte se vincularia ao conhecimento do universal e a experiência ao conhecimento do individual (BERTI, 1998, p. 161).

Na avaliação de Woodruff (1992, p. 78), são mínimas as pistas sobre *mímesis* fora do que se apresenta na *Poética*. Todavia, na *Física* aristotélica há a ideia de que uma profissão como a medicina ou arquitetura funciona como a natureza, relação que é descrita como *mímesis*. A profissão acrescentaria algo que a natureza não pôde realizar. Isso se explica pelo seguinte exemplo: a natureza nos faz ser saudáveis, mas nem sempre acontece, daí a medicina poderia intervir para trazer o efeito ao qual a natureza está orientada. Assim, natureza e medicina seriam similares em duas formas: produziriam os mesmos fins; fariam do mesmo modo, por subordinar o que fazem aos fins aos quais estão voltadas. Interessante é que, a *mímesis* aqui não demonstra qualquer relação com imitação ou representação, mas sim com o produzir saúde, ao invés de um simulacro de vida.

Woodruff (1992, p. 78) ressalta que essa ideia de *mímesis* não parece nada com a de Platão (onde aparece como cópia da Ideia e afastamento do verdadeiro), mas que poderia haver uma certa ressonância em nível mais profundo caso a medicina em algum estágio simulasse a natureza. Não aprofundaremos a análise

mais do que isso, nos interessa antes saber que a *mimesis* pode ser considerada como tendo uma dimensão de produzir ou inventar, que como vimos, parece até mesmo superar os limites da natureza.

Encerraremos o capítulo final mencionando outro elemento da história de Prometeu, a punição de Zeus. Esperamos que o trecho selecionado agrade o leitor:

Quanto a Prometeu, foi acorrentado a um rochedo. Uma águia vinha de dia roer-lhe o fígado; à noite, a parte que faltava renascia milagrosamente, tornando eterno o seu suplício.

Muito tempo depois, Hércules, um outro benfeitor da humanidade, mataria a águia e libertaria Prometeu. (VASCONCELLOS, 1998, p. 22).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando todo o exposto até aqui, julgamos que é nítido o potencial da poesia trágica, pois através dela nos identificamos, nos compadecemos e tememos pela ação terrível que está para ocorrer. Também não devemos menosprezar que a experiência do trágico pode de alguma forma nos ajudar a sermos felizes e mais sábios. Para nossa avaliação, mesmo se tais dramas não tivessem função alguma, a beleza e o prazer dos textos já seria o suficiente. O tipo de beleza trágica é propriamente poética, e uma poesia muito bem pensada e enriquecida por distintos aspectos estruturais, como a própria linguagem ornamentada, que é analisada filósofo. Isso em si já teria para nós um valor estético, mas é ainda melhor, pois, ao que tudo indica, possui efeito positivo no leitor / espectador, e nisso acreditamos.

Através da pesquisa que realizamos sobre a gênese do dramático e das tragédias gregas, percebemos que é abundante a história da dramaturgia e da tragédia, mesmo antes dos dramaturgos gregos clássicos surgirem. Nisto já se encontra uma beleza extraordinária, pois é das coisas mais prazerosas perceber a quantidade de curiosidades e questões místicas que envolvem essa arte em específico. Outro fator a se considerar é que, parece haver uma certa herança dos rituais dionisíacos que se mantém na poesia trágica, pois o elemento da expiação – conforme vimos, nos rituais era representado pela figura do bode – continua presente em todas as tragédias, além do próprio uso da máscara.

No que diz respeito àquilo que se discorreu das diferentes perspectivas entre Platão e Aristóteles, concluímos que a contribuição aristotélica é e foi tremendamente importante, tanto para a arte do poeta quanto para a análise filosófica dos temas. Entendemos ser correto afirmar que Aristóteles representa uma superação da visão negativa a respeito da poesia trágica, visto que consideramos a posição do estagirita como capaz de demonstrar o aspecto positivo do trágico, que inclui uma dimensão criativa e não apenas de cópia. Isso também ocorre devido filósofo ter unido a ideia de *mímesis* com sua catarse, contrariando a visão platônica. Apesar disso, não pensamos que Platão deixou de ter sua importância, na verdade, tentamos destacar que sua análise faz sentido, ainda que não estejamos de acordo.

Sobre as características da tragédia, entendemos que o fato de envolver diversos elementos a torna uma arte complexa, o que neste caso é positivo. Aristóteles parece preocupar-se não apenas com a estrutura, mas com o efeito que

deve alcançar a tragédia. Essa caracterização do efeito é excelente, pois estabelece uma base para que se discuta filosoficamente o tema. Além disso, o método com que a arte poética deve atingir a purificação das paixões serve muito bem como elemento em favor da posição aristotélica frente às críticas de Platão, especialmente a crítica de que a poesia nutriria e aumentaria nossos desejos e paixões.

A partir de nossa leitura, também se percebem diferentes artes conectando-se, tanto no uso de conceitos compartilhados como *mímesis* quanto em elementos que são diferentes, mas funcionam de forma similar (por exemplo, o *setup* nas piadas que se assemelha muito ao nó da tragédia). Isto nos leva a pensar que talvez estes elementos sejam em algum sentido os mesmos, ou ao menos, que possuem algo em comum. Por alguma razão as artes parecem aproveitar bem do uso de uma quebra de expectativa, da surpresa. Aqui nos referimos à peripécia e o reconhecimento. No caso específico da tragédia, parece-nos estranho imaginar a execução de um enredo sem estes elementos. Entendemos que, provavelmente estas artes conseguem se aproveitar de tais elementos por todas envolverem a elaboração de uma estrutura de enredo ou roteiro. Pois Aristóteles avalia a importância de peripécia e reconhecimento dentro da categoria de estruturação de enredos, a qual considera a parte mais importante entre as seis partes em que divide sua análise.

Quanto ao último capítulo, vimos que a *mímesis* é elemento essencial para as artes, ainda que definir o conceito com exatidão pareça ser um tanto problemático, já que o filósofo não a descreve em sua *Poética*. Observamos ainda que, a *mímesis* de Aristóteles não depende da dimensão metafísica que vemos em Platão.

Tudo que foi observado até aqui nos leva a crer que a *mímesis* é capaz de despertar um conhecimento de si, e que a arte, ao menos em algum sentido, parece transbordar os limites da natureza, da vida e do cotidiano. A leitura das tragédias parece envolver uma criação em nosso imaginário, o que talvez indique o mesmo elemento mimético surgindo em nós sem a necessidade de sermos espectadores. Considerando isso tudo, ter contato com a tragédia é, em certo aspecto, ir além dos limites impostos pela vida. A arte trágica cria sem as amarras que nos determinam, sem limitar-se ao verídico, mas atendo-se ao verossímil. Logo, ela não parece ser falsidade, mas estar além dos limites impostos pelo existente, já que se preocupa apenas com o que é universal e possível.

É importante analisar a tragédia porque assim compreendemos que a representação trágica é também um modo de entendermos a nós mesmos, nosso luto, nossas perdas, nossas quebras de expectativa, nosso desejo de domínio total sobre o real e nossa pretensão de sermos iguais aos deuses.

Percebemos que a tragédia tem uma dimensão do aprender, e no caso da compaixão e temor gerada pelo herói trágico, um aprender a partir do sofrimento. Se existe uma dimensão ética na tragédia, ela tem de ser positiva. Pois lastimamos o destino trágico do outro, tememos pelo sofrimento que está por vir. Acreditamos que isso tende a nos tornar melhores do que piores, e mais do isso, compreendermos a nós mesmos, enquanto vidas humanas com seus limites e suas contradições.

Em nossa análise da origem do gênero dramático vimos que o teatro pode ter valor moral e social, no sentido de que permite ao indivíduo reencontrar parte da liberdade que acaba tendo que sacrificar às exigências da vida em sociedade. A representação teatral nos daria uma compensação. Pensamos que essa mesma compensação ocorre através dos dramas trágicos, pois possui o elemento de ação realizada por homens em carne e osso, que afirma Touchard ser o necessário para atingir tal compensação. Entretanto, consideramos que Aristóteles está correto ao afirmar que a tragédia produz um efeito positivo sem necessidade de movimento, através da sua leitura. Além disso, parece que as ações trágicas que lemos nos fazem entender melhor nossos próprios sentimentos, porquanto revivemos em nosso imaginário a ação criada pelo poeta, sentindo internamente compaixão e temor.

Como vimos, a beleza do texto trágico se manifesta através da leitura. Mas o poeta não pensava criar enredo tão maravilhoso por mera casualidade, e sim por inspiração das musas e do divino. Tal como os poetas, que falam inspirados pelas musas, o autor do trabalho aqui exposto teve semelhante inspiração, mas por alguém que habita a terra e não o Olimpo. A atividade mais importante de toda a trajetória acadêmica do autor não poderia deixar de ser dedicada à pessoa mais extraordinária, importante e bela, cuja perfeição supera a de qualquer musa, Jenifer.

## REFERÊNCIAS

ANTISERI, Dario; REALE, Giovanni. Trad. Ivo Storniolo. **História da filosofia: filosofia pagã antiga**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

ARISTÓTELES. Trad. Ana Maria Valente. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

\_\_\_\_\_. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. Prefácio por Michel Meyer. **Retórica das Paixões**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. Trad. Leonel Vallandro; Gerd Bornheim; Eudoro de Souza. **Ética a Nicômaco - Poética**. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

AZAMBUJA, Celso Candido de; MELLO, Fernando Moraes de; ROHDEN, Luiz; VIERO, Cristóvão Atílio (org). **Os gregos e nós**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

BERTI, Enrico. Trad. Dion Devi Macedo. **As razões de Aristóteles**. 1. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

BULFINCH, Thomas. Trad. David Jardim Júnior. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (org). **Mímesis e expressão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

ÉSQUILO. Trad. Mário da Gama Kury. **Oréstia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

FERNANDES, Andreza Lisboa da Silva; LISBOA, Aline. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **O plot-twist como recurso estilístico nos filmes de M. Night Shyamalan**, 04-09 set. 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0777-1.pdf>. Acesso em 18 jun. 2022.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Loyola, 2001.

HÖFFE, Otried. Trad. Roberto Hofmeister Pich. **Aristóteles**. 1. ed. Porto Alegre, RS: Artmed, 2008.

LEMONS, Carlos de Almeida. **A imitação em Aristóteles**. Anais de Filosofia Clássica, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 5, p. 84-90, dez., 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/16970/10328>. Acesso em: 01, nov. 2022.

LESKY, Albin. Trad. J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Guzik. **A Tragédia Grega**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LINS, Léo. **Segredos da comédia stand-up**. 1. ed. São Paulo: Panda Books, 2014.

MARTIN, Steve. What is a punchline? Tips for writing a great punchline and 3 great jokes from Steve Martin. **MasterClass**, 2021. Disponível em: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-punchline#tips-for-writing-a-great-punchline>. Acesso em: 18, jun. 2022.

RIBEIRO, Paulo de Carvalho. **Imitação: seu lugar na psicanálise**. 1. ed. Itatiba - SP: Casa do Psicólogo, 2011.

RICOUER, Paul. Trad. Dion Davi Macedo. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

ROHDEN, Luiz. **O Poder da Linguagem: A Arte Retórica de Aristóteles**. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

RORTY, Amélie Oksenberg (org). **Essays on Aristotle's Poetics**. 1. ed. Princetown: Princeton University Press, 1992.

SOUTO, Andrea do Roccio. **A dramaturgia e sua trajetória milenar: das Medéias clássicas à Gota d'água brasileira**. Série produção discente, n.1. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1998.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília de Moraes Pinto. **Dioniso: apologia do teatro seguido de o amador de teatro ou a regra do jogo**. São Paulo: Cultrix, 1978.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Mitos gregos**. São Paulo: Objetivo, 1998.

WATKINS, Anthony. Director profile: the rise and fall of M. Night Shyamalan. **Cinemablography**, 2014. Disponível em: <http://www.cinemablography.org/blog/director-profile-the-rise-and-fall-of-m-night-shyamalan>>. Acesso em: 18, jun. 2022.