

Rafael Adolfo

**O TRATAMENTO DA RELAÇÃO ENTRE EMOÇÃO E LINGUAGEM
A PARTIR DA POÉTICA DE ARISTÓTELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFSC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, em agosto de 2014.

Orientador: Prof. Dr. Nazareno Eduardo de Almeida

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Adolfo, Rafael

O tratamento da relação entre emoção e linguagem a partir
da Poética de Aristóteles / Rafael Adolfo ; orientador,
Nazareno Eduardo de Almeida - Florianópolis, SC, 2014.
112 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia.

Inclui referências

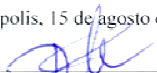
1. Filosofia. 2. Aristóteles. 3. Poética. 4. Linguagem.
5. Emoção. I. Almeida, Nazareno Eduardo de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Filosofia. III. Título.

Rafael Adolfo

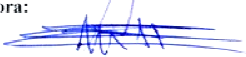
**“O TRATAMENTO DA RELAÇÃO ENTRE EMOÇÃO
E LINGUAGEM A PARTIR DA POÉTICA DE ARISTÓTELES”**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Filosofia”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Florianópolis, 15 de agosto de 2014.



Prof. Alexandre Meyer Luz, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:


Prof. Nazareno Eduardo de Almeida, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Cláudia Pelegrini Drucker, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Elisana de Carli, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Luisa Severo Buarque de Holanda, Dr.
Universidade Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RESUMO

A presente pesquisa objetiva investigar as relações entre a emoção e a linguagem a partir da *Poética* de Aristóteles. Enquanto matéria de conhecimento e arte, as emoções (*ta pathê*) apresentam um modo de ser estruturado na linguagem (*logos*) poética. Ambas constituem a essência da poesia e do humano, segundo os aspectos racionais, estéticos e técnicos que as caracterizam. Em sua relação com a linguagem na estrutura da poesia, as emoções se tornam um artefato linguístico, isto é, uma configuração artefactual eficiente de significação. Para que resultem excelentes na obra de arte poética, é necessário que o poeta atente ao uso adequado das regras da linguagem e às regras das sensações que acompanham a poesia.

Palavras-chave: Aristóteles, *Poética*, emoção, linguagem.

ABSTRACT

The current research aims to investigate the relation between emotion and language from Aristotle's *Poetics*. As a subject of knowledge and art, the emotions (*ta pathê*) present a way that can be structured in the poetic language (*logos*). Both of them stand for the essence of the poetry and of the human, according to the rational, aesthetic and technical aspects that characterize them. In its relation with the language in poetry's structure, the emotions become a linguistic artifact, that is, an efficient artifactual configuration of signification. In order to achieve excellence in the poetic art, it is necessary for the poet to be alert when it comes to the appropriate usage of the language rules and also to the sensation rules that accompany the poetry.

Keywords: Aristotle, *Poetics*, emotion, language.

LISTA DE ABREVIATURAS

Obras de Aristóteles

Poética (<i>Poetica</i>)	<i>Poet.</i>
Retórica (<i>Rhetorica</i>)	<i>Rhet.</i>
Sobre a alma (<i>De Anima</i>)	<i>De an.</i>
Metafísica (<i>Metaphysica</i>)	<i>Met.</i>
Política (<i>Politica</i>)	<i>Pol.</i>
Tópicos (<i>Topica</i>)	<i>Top.</i>
Sobre a interpretação (<i>De interpretatione</i>)	<i>De int.</i>
Ética Nicomaqueia (<i>Ethica Nicomaqueia</i>)	<i>Et. Nic.</i>
Física (<i>Physica</i>)	<i>Phys.</i>

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I. Caracterização das emoções: da emoção à significação	19
1.1. <i>Pathos</i>	19
1.2. As emoções na poesia	21
1.3. As emoções na constituição do humano	23
1.3.1. Emoção, dor e prazer: o conhecimento e a estética artística	24
1.3.2. Emoção e razão	28
1.4. O esquema formal das emoções: emoção e cognição	30
1.5. Emoção e moral	35
1.6. Emoção e ação	37
1.7. Emoção e significação	39
Capítulo II. Caracterização da linguagem poética: da significação à técnica	43
2.1. A linguagem significativa	43
2.1.1. Constituição humana: a linguagem como expressão do <i>logos</i> da alma	47
2.2. Caracterização da linguagem poética	48
2.2.1. Arte poética e mimética	52
2.2.2. A linguagem poética no registro da universalidade	57
2.2.3. Eficiência e persuasão	60
2.2.4. A estética artística da linguagem poética	63
2.2.5. A racionalidade técnica da poesia	64
Capítulo III. O tratamento da relação entre emoção e linguagem na poesia: da técnica à ontologia	69
3.1. Linguagem e emoção na definição de poesia	70
3.2. Linguagem e emoção na alma do poeta	72

3.3. Linguagem e emoção na estrutura da poesia .	74
3.3.1. Emoção: coerência e contradição . . .	77
3.3.2. Linguagem e emoção na representação cênica	80
3.3.3. Linguagem e emoção na leitura poética .	82
3.4. O esquema formal das emoções aplicadas à poesia .	85
3.5. Ontologia das emoções: as emoções como artefato linguístico	90
Considerações finais	99
Referências bibliográficas	103

INTRODUÇÃO

O objetivo geral da presente investigação é tratar da relação entre a emoção e a linguagem a partir da *Poética* de Aristóteles. Enquanto constituintes fundamentais do humano e da poesia, as emoções podem ser compreendidas como uma configuração artefactual de significação ou, simplesmente, como um artefato linguístico.

Há quem possa questionar se uma proposta investigativa como esta não é bem mais apropriada à *Retórica*. Não discordamos de que a referida obra tenha um repertório muito mais explícito (e ele nos será útil) para abordar as relações entre a emoção e a linguagem: na *Retórica*, Aristóteles se apropria das emoções como um dos meios artísticos de persuasão, dedicando uma significativa parte da obra para caracterizar a arte do discurso emocional — embora privilegie o uso de raciocínios entimemáticos para persuadir o público. Além disso, estamos falando da arte da persuasão como um evento eminentemente da linguagem (e do pensamento). A ela não se aplica propriamente o estatuto de imitação, característico da poesia (embora ambas versem sobre o verossímil). Parece razoável dizer que a *Retórica* seja mais adequada para se investigar as relações entre a emoção e a linguagem.

Mas vale o reparo: se a interpretação cênica não caracteriza especificamente a arte retórica, os oradores, no entanto, usam as técnicas dos atores (*Rhet.*, III 1413b); além disso, no caso da poesia, se a representação se caracteriza pelo espetáculo, o Estagirita não faz depender os seus efeitos da representação cênica, pois todas as qualidades da tragédia, a exemplo da epopeia, são garantidas somente pela sua leitura. Além disso, o pensamento é uma das partes qualitativas da poesia.

Não só porque a escrita manifesta maior rigor racional (*Rhet.*, 1413b 13) que a poesia não dispensa o adequado uso da razão. Coerência, clareza, recusa da contradição, estes são os traços de sua racionalidade, mesmo que o último critério pelo qual se reconheça isso seja o da estética da imitação artística. Ora, a experiência artística da poesia está tão acompanhada de razão quanto de emoção. De todo modo, a poesia em Aristóteles não deve recair sob as suspeitas de ser irracional. A poesia se engendra segundo uma racionalidade técnica.

Tal como a *Retórica*, a *Poética* exige uma linguagem artística para que resulte eficiente sobre o espectador. O despertar das emoções é a certificação do sucesso dos empreendimentos do arranjo artístico-linguístico composto pelo poeta. É seu ofício dominar a técnica da linguagem em vista da persuasão (*Poet.*, 1455a31-34), não só para convencer o espectador da representação, mas, simultaneamente, e em consequência disso, para que ele venha experimentar a purgação de certas emoções.

Não queremos justificar a *Poética* pela *Retórica*. Advertimos o leitor sobre isto: os temas que aparecem nessa última, e que levantam a pertinência de uma investigação sobre a relação entre a emoção e a linguagem, são também os que, a seu modo, aparecem na arte da poesia. Assim, uma investigação sobre a arte poética se torna igualmente merecida.

Emoção e linguagem são aspectos relacionados entre si e temas fundamentalmente relevantes na *Poética* (embora a partir de uma exposição textual mais econômica, mas não menos densa). Ao longo da dissertação, não faremos mais do que apontar suas continuidades com a *Retórica*. Cada qual com sua finalidade, as artes da retórica e da poesia requerem a eficiência da palavra sobre o espectador e as emoções são tomadas como aliadas desse empreendimento artístico. Enquanto na retórica elas são apenas um meio para a eficiência da linguagem, na poesia elas são também um fim.

A linguagem poética é um discurso tão acompanhado de *logos* como o é de *pathos*. A emoção, por sua vez, é matéria significativa de conhecimento e de arte. Sua presença nos tratados da *Retórica* e da *Poética* não ocorre por acaso, pois são dois contextos eminentemente da palavra — e, por isso, uma vez mais nos sentimos motivados a pôr em questão o que há e o que dizer sobre a relação entre a emoção e a linguagem na poesia.

Num primeiro momento, essa relação se mostra recíproca na poesia. A emoção parece condicionar e determinar o modo de ser da linguagem ou os elementos que a constituem — por exemplo, as emoções de piedade e de temor exigem que a linguagem usada na tragédia seja séria e elevada (com palavras estrangeiras e compostas, além do uso de metáforas), sem as trivialidades da linguagem do vulgo, como o quer a comédia para despertar emoções para provocar o riso.

A linguagem, por seu turno, parece dar a forma que assegura, a cada emoção, ser um efeito característico de uma e não de outra poesia — a linguagem arranjada de tal e tal maneira suscita temor e piedade, e não qualquer outra emoção particular. A linguagem condiciona e

determina o modo de ser das emoções na arte do discurso poético e as desperta no espectador. Isso não se faz sem antes antecipá-las na configuração dos enunciados poéticos e sem o arranjo significativo que lhe é conveniente para suscitar esta ou aquela emoção.

Sem anular a reciprocidade dessa relação, e se nos mantivermos atentos à capacidade de a linguagem poética assegurar às emoções uma armação significativa e eficiente, veremos que ela pode prefigurá-las por seu sustento. No entanto, não apenas por si mesma. São as emoções que delimitam seus conteúdos e fornecem à linguagem os princípios formais de seu funcionamento adequado na comoção do espectador — Aristóteles define ou dá uma noção geral do que sejam as emoções no segundo livro da *Retórica*. Desse modo, a poesia se torna capaz de ser um instrumento eficaz na psicagogia.

A linguagem patética assume uma força de elocução e um rigor artístico em sua configuração significativa capaz de fazer das emoções uma resposta precisa à obra poética. Os enunciados representam com vivacidade um estado de coisas que constitui as emoções na configuração significativa da poesia e nas representações psíquicas do sujeito. Vemos se estabelecer aqui uma correspondência entre a representação poética e psíquica das emoções. As palavras trazem consigo não apenas um conteúdo dito ou pensado (a noção ou o conceito), mas um conteúdo estruturado que, por assim dizer, faz-nos rir ou chorar. Mas nisso não há apenas inspiração: é o artista (o poeta ou o ator), como artífice da linguagem e das emoções, o responsável por arranjar a poesia a partir do conhecimento da disposição do público e das regras da arte (conferir nota 215).

É importante enfatizar que o movimento de reflexão no qual trataremos da relação entre a emoção e a linguagem, e de cada uma, em particular, tem como pano de fundo a passagem do âmbito da natureza e da espontaneidade da vida humana para o âmbito da arte, isto é, do mundo produzido e transformado pela aplicabilidade da razão técnica e inventiva do humano.

Se tendemos ao trânsito do domínio natural para o domínio artefactual, do subjetivo para o objetivo, do orgânico para o inorgânico, não precisa haver uma relação de exclusão entre eles, senão de diferença e de permuta, até onde cada qual precisar reservar de si o que é característico seu e, assumir, no entanto, que a arte não é sem a natureza. Estamos interessados nas descontinuidades e continuidades entre essas instâncias.

Embora o *pathos* possa se limitar à matéria, é uma *forma* que lhe faz referência. A linguagem séria e adequada (segundo a sua finalidade)

não é apenas a que diz respeito à investigação da natureza segundo sua necessidade. A linguagem é também linguagem da aparência: a inventividade que lhe irrompe de fora a fora quebra as fronteiras rígidas da ordem necessária da realidade, recriando-a em uma nova dimensão na arte mimética: a poesia. Mesmo aqui, a linguagem parecerá tão natural (comum ou familiar ao público) que se tornará digna de confiança e persuasão, mas não sem os artifícios da palavra e de um coração propenso que, com razão, deixe-se levar por ela.

Quanto a nossa pesquisa, ainda vale fazer outras observações: (1) a investigação da relação entre a emoção e a linguagem parte da *Poética* como lugar de exposição da compreensão aristotélica de poesia. Nossa análise não visa o tratado em si, de modo que não nos limitamos a fazer análises internas ao texto. Estamos mais propriamente interessados no modelo de poesia que Aristóteles projeta e/ou descreve. Logo, a obra mencionada é o nosso ponto de partida fundamental em direção à poesia, tal como por ela arquitetada. No entanto, embora recolhemos da *Poética* nossas hipóteses de pesquisa, é preciso recorrer a outras obras do Estagirita para compor a fundamentação de nossos argumentos.

A presente investigação tem um caráter interdisciplinar. Isso exige que (2) o tratamento da relação entre a emoção e a linguagem na poesia seja considerado a partir de outros escritos do Filósofo, tais como a *Retórica*, *Política*, *De anima*, *Ética Nicomaqueia*, *Metafísica (V 21)* e *De interpretatione (capítulos 1-6)*.

No entanto — e aqui reside outra observação —, (3) não faremos uma análise interna de quaisquer poesias no seu entrecho. Faremos um breve uso dos excertos de *Édipo Rei*, de Sófocles, para demonstrar brevemente, no 3º Capítulo, a aplicabilidade da nossa investigação.

Tendemos a nos concentrar (4) na poesia enquanto obra de arte do ponto de vista da crítica e da composição, por onde Aristóteles nos dá os elementos técnicos da poesia. Com isso, vamos nos concentrar mais no modo de ser da piedade e do temor na tragédia, pois é sobre esta que o Filósofo nos oferece mais informações para compor a pesquisa.

(5) Quanto à conhecida questão da catarse, ela não é propriamente uma questão de entrada para a nossa pesquisa, senão de saída, haja vista ser aquilo que indica o sucesso da consumação da relação entre a emoção e a linguagem na poesia. Mas não vamos tematizá-la ou problematizá-la em nosso trabalho (considerar nossas observações na nota 7).

O desenvolvimento do texto está dividido em três partes: no 1º e 2º capítulos traçaremos os aspectos gerais da emoção e da linguagem poética para, então, relacioná-los entre si no último capítulo.

Observe o leitor a disposição horizontal e paralela dos subtítulos dos três capítulos em que há um direcionamento dos aspectos traçados da emoção e da linguagem para a composição da estrutura do 3º Capítulo. Grosso modo, há uma justaposição dos capítulos em torno daquilo no qual vamos estabelecer as relações entre emoção e linguagem, a saber: a descrição da constituição da poesia, da constituição do humano, dos aspectos práticos das emoções e da linguagem na representação cênica, dos aspectos teóricos das emoções e da linguagem na leitura poética, segundo as qualidades estéticas, racionais e técnicas que as caracterizam.

Na disposição vertical da nossa pesquisa, de um extremo a outro, vamos iniciá-la caracterizando as emoções e terminá-la apresentando uma ontologia das emoções. De um modo mais específico, no 1º Capítulo, partiremos *das emoções* até a condição pela qual se tornarão passíveis de apropriação linguística, isto é, a *significação* (conforme nossos esclarecimentos em 2.1.); no 2º Capítulo, partiremos da *significação* enquanto horizonte no qual se situa a linguagem poética para chegar a seu aspecto *técnico*; por fim, no 3º Capítulo, a partir da *técnica* da linguagem poética, capaz de tornar eficiente a significação das emoções na poesia, chegaremos à *ontologia* das emoções como um artefato linguístico.

CAPÍTULO I

CARACTERIZAÇÃO DAS EMOÇÕES

Da emoção à significação

Nosso objetivo neste 1º Capítulo é caracterizar as emoções na filosofia aristotélica, considerando o seu modo de ser na poesia. Destacaremos os aspectos pelos quais elas se mostram em condições de estabelecer uma íntima relação com a linguagem poética. Tais aspectos dizem respeito ao modo pelo qual são constitutivas da poesia e do ser humano; têm um caráter passível de descrição e de apreensão racional, estão implicadas na estética artística e nos aspectos práticos e valorativos da ação moral e, finalmente, reúnem as qualidades que as tornam matéria significativa de conhecimento e arte.

Após fazer uma breve consideração acerca da definição de *pathos* (1.1.), mostraremos que é um elemento constitutivo da poesia (1.2.) e do ser humano (1.3.), evidenciando o modo pelo qual o prazer é seu tom fundamental na experiência estética (1.3.1.). Em seguida, esclareceremos que as emoções não são refratárias à razão (1.3.2.), mas antes constituídas por uma dimensão cognitiva (1.4) na qual assumem certa lógica e formalidade, conforme o seu modo de funcionamento. No conjunto, formam um evento complexo associado ao universo da valoração da ação moral (1.5) e ao desempenho desta ação (1.6.), como fonte de significação e racionalidade (1.7.).

1.1. *Pathos* (πάθος)

O termo grego τα πάθη é usado por Aristóteles para designar as emoções, as paixões e as afecções. Apesar do seu amplo alcance na filosofia aristotélica¹, encontramos em *Metafísica V 21* os sentidos mais gerais de *pathos*, os quais deverão orientar a nossa pesquisa.

¹ Bonitz faz uma listagem dos vários sentidos do termo *pathos* na filosofia aristotélica (Cf. BONITZ, H. *Index Aristotelicum*. Berlim: De Gruyter, 1960/1870, pp. 554-557), conforme segue a sistematização de Almeida: “(1) aquilo que resulta em algo padecer (*paschein*) de uma atividade (*energeia*) de outra coisa sobre si; (2) as propriedades gerais portadas por algum subjacente (*hypokeimenon*), quer este subjacente seja uma substância (*ousia*) quer seja outra

Afecção [πάθος] significa, num primeiro sentido, uma qualidade segundo a qual algo pode se alterar: por exemplo, o branco e o preto, o doce e o amargo, o peso e a leveza e todas as outras qualidades deste tipo. Noutra sentido, afecção significa a atuação dessas alterações, isto é, as alterações que estão em ato. Ademais, dizem-se afecções [πάθη] especialmente as alterações e as mudanças danosas e, sobretudo, os danos que produzem dor. Enfim, chamam-se afecções as grandes calamidades e as grandes dores.²

Observemos que Aristóteles nos indica, pelo menos, três modos para uma compreensão geral de *pathos*: ora significa (1) uma qualidade como atributo de algo pelo qual este pode se alterar (algo branco pode vir a ser preto, ou seja, a possibilidade da alteração); (2) essa alteração como determinação ou ato, ou seja, o movimento pelo qual a qualidade se atualiza como uma qualidade desta ou daquela coisa (o próprio fato de algo ser branco, isto é, a própria efetividade da alteração); e, finalmente, (3) de modo geral, as alterações danosas que produzem dor (as emoções ou paixões do indivíduo)³. Esse último sentido é aquele que nos interessa sobremaneira. As emoções (πάθη) do humano são, pois, o

entidade não substancial (como, por exemplo, a percepção (*aisthêsis*); (3) de um lado, (3.1) a alteração (*alloiôsis*) qualitativa sofrida por alguma coisa em seu processo temporal de transformações, e, de outro, (3.2.) as propriedades contingentes, singulares e qualificadoras de algo por oposição à coisa tomada por si mesma; (4) os processos que destroem o estado original ou a capacidade plena de algo; (5) as perturbações. ALMEIDA, N. E. “Alguns conceitos fundamentais da teoria aristotélica da significação a partir de Sobre a Interpretação, Capítulo 1”. *Revista Peri*, vol. 5, n. 2, 2013, p. 77. Segundo Reis, *ta pathê* pode ser traduzida em três acepções: “(1) o sentido geral de atributos ou predicados, como nesta passagem [De an. 403a3] e também em 403b10 e 15; (2) o sentido de formas de passividade em oposição às atividades e, ainda, (3) o sentido de emoções, como em 403a16.” ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: ED. 34, 2006. p. 150. Besnier observa que os termos *pathos* e *pathema* pertencem tanto ao domínio da natureza quanto ao da arte; Aristóteles os emprega para designar as determinações que resultam da relação agente/paciente; “e ainda emprega o neologismo *pathêsis* como correlato das palavras *poiesis* ou *práxis*, para indicar o processo pelo qual um paciente sofre a ação de um agente externo (*Physique*, III, iii, 202a23); é um termo raro e artificial”. BESNIER, B. Aristóteles e as Paixões. In. BESNIER, B. et al. *As paixões antigas e medievais: teoria e críticas das paixões*. São Paulo: Loyola, 2008.

² *Met.*, V 5 21 1022b 15-20. Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002. v. 2.

³ Nessa terceira acepção, dizemos o sentido de *pathos* “de modo geral” porque “as alterações e as mudanças danosas” e “as grandes calamidade e as grandes dores” apenas diferem por grau de intensidade. Cf. ALMEIDA, 2013, p. 78.

nosso objeto de pesquisa. São as causas que alteram o juízo dos seres humanos (*Rhet.*,1378a). Vamos abordá-las sob o contexto da arte poética.

1.2. As emoções na poesia

As emoções são constitutivas da poesia⁴ como matéria fundamental de conhecimento e arte⁵: (a) na composição da obra poética, cabe ao poeta experimentar por si mesmo as mesmas emoções que suas personagens para persuadir melhor o espectador⁶; (b) quanto ao desenvolvimento da trama na poesia, as emoções coincidem com o desenrolar da própria poesia pensada como obra patética, especialmente em relação com os aspectos emotivos implicados no objeto (a ação humana), no meio (linguagem, ritmo e canto) e no modo pelo qual se realiza a imitação (narrada ou representada); (c) e finalmente, como expressão do cumprimento da finalidade da poesia: a ocorrência da *catarse* (κάθαρσις)⁷ das emoções pressupõe a excelência da representação poética.

⁴ Aristóteles enumera alguns gêneros: a epopeia, a tragédia, a comédia, o ditirambo, a aulética, a citarística e o nomo. Cf. *Poet.*, 1447a14-15; 1447b25 (*Arte Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Faremos o uso dessa versão da obra em nossa pesquisa. Por vezes, recorreremos aos comentários de Eudoro de Sousa realizados na 8ª edição de sua tradução editada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de 2010. Citaremos o nome de Sousa na entrada da referência bibliográfica em rodapé quando usarmos essa última versão). Conforme observa Eudoro de Sousa, o Estagirita exclui o lirismo porque este integraria à arte musical, o ditirambo (entoado ao som do *aulós*) e o nomos (acompanhado pela *kithára*), assumindo (no séc. IV) um caráter dramático. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 150. Nesse sentido, a *Poética* é basicamente uma exposição sobre a poesia trágica, comparada aqui e ali com a comédia e a epopeia. O parâmetro fundamental da nossa pesquisa será, pois, o gênero trágico.

⁵ SANTORO, F. Os coléricos cômicos (Retórica II, 2). *Aisthe*, n. 4, 2009, p. 120.

⁶ *Poet.*, 1455a, 30-33. Cf. SOUSA, 2010, p. 182.

⁷ *Poet.*, 1449b 29. Não vamos entrar no debate sobre a questão da *cartarse*, tal como já afirmamos na *introdução* da pesquisa. Isso não atrapalhará a realização dos nossos propósitos, pois não é, propriamente, o nosso objeto de pesquisa. Embora estejamos fazendo uso da tradução souzeana da *Poética*, e Eudoro traduz *κάθαρσις* por purificação ou purgação (2010, p. 276), quanto a nós, vamos traduzi-la simplesmente por *catarse*, conforme já o fizemos. É verdade, porém, que a abordagem adotada e as conclusões de nossa investigação acabam por enfatizar uma das possíveis interpretações da *catarse* em Aristóteles, qual seja, conforme Halliwell, “as na internal and objective feature of the poetic work itself”. HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. With a new introduction. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 356. De todo modo, penso ser precipitado encerrar o debate mediante uma única via de interpretação. Dizemos isso não apenas porque temos poucos dados em Aristóteles para uma resposta cabal sobre esse assunto. Ademais, no que diz respeito à emoção, segundo

Cada espécie de poesia visa suscitar o efeito emotivo que lhe é próprio⁸. A piedade e o temor respeitam mais propriamente ao gênero trágico⁹. Aristóteles não precisou as emoções próprias do gênero épico¹⁰, embora a epopeia seja próxima da tragédia¹¹. Ambas imitam caracteres elevados. A comédia, por sua vez, imita indivíduos de baixa índole¹². Assim, as emoções próprias do gênero cômico condizem com a natureza da sua matéria de representação e refletem o gosto do público¹³.

Aristóteles, evidenciaremos que se trata antes de um aspecto do humano que se abre, por exemplo, ao âmbito da moral, da psicologia, da educação, do conhecimento, da arte, da medicina, da biologia, de modo que a noção de *catarse* pode ser pensada a partir dessas diferentes instâncias, sem que tenhamos que optar por um único modo de interpretação. Cf. HALLIWELL, 1998, pp. 350-356; Katharsis poética em Aristóteles. Disponível em: <http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/953/1392>. Acesso em: 24 jun 2014. VELOSO, C. W. Depurando as interpretações da Katharsis na Poética de Aristóteles. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 3, n. 99, 2004.

⁸ *Poet.*, 1453a35;1453b10; 1462a15;1462b14-15.

⁹ *Poet.*, 1449b 24-29. O *pathos* é um elemento qualitativo da tragédia que a tipifica. Eudoro de Souza também traduz esse termo grego por *catástrofe* – certamente para significar aquelas emoções mais fortes conforme Aristóteles sugere em *Metafísica* V 21 1022b20. Trata-se, em geral, de “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena”. *Poet.*, 1452b11. De um modo mais específico, Aristóteles cita aquelas poesias do tipo catastrófico, a exemplo de Ajax e Íxion. Mas há outros tipos de poesias, pois também quatro são as suas partes, além das catastróficas, a saber: a tragédia complexa, constituída inteiramente por Reconhecimento e Peripécia; a tragédia de caracteres (ex.: Ftíótidas e Peleu); e, finalmente, as tragédias episódicas (ex.: as Filhas de Fórcis e Prometeu). Em razão das críticas a essa arte, o Filósofo adverte os poetas a se esforçarem ao máximo para reunir todos esses elementos, certamente, abrigando-os todos no que chamamos simplesmente de poesia trágica. Cf. *Poet.*, 1455b32-1456ba.

¹⁰ *Poet.*, 1462b12. Fazendo referência a G. F. Else, Sousa considera o seguinte: “Mas qual é o ‘efeito específico da arte’, que ‘já foi indicado’? Há duas possibilidades (...): a) prazer definido no cap. XIV – isto é o que provém do terror e da piedade, através da imitação (§ 74); e b) o que deriva da perfeita estrutura do mito (cap. XXIII, §147). A escolha é difícil, e não há argumento decisivo a favor de uma ou outra possibilidade. Por um lado, é certo que, esse prazer tendo de ser comum à tragédia e à epopeia, não há qualquer menção dos sentimentos de terror e piedade nos caps. XXIII e XXIV, que tratam mais especialmente da epopeia; mas, por outro lado, esses sentimentos estariam implicados na estrutura *complexa* e *patética* dos melhores poemas épicos (cf. caps. XI e XVIII, sobre a tragédia complexa)”. Sousa, 2010, p. 194.

¹¹ *Poet.*, 1449b 17-20. No entanto, a tragédia é superior à epopeia. Esta não contém todos os elementos do gênero trágico e não alcança o efeito que é específico da arte. Cf. *Poet.*, 1462a14; 1462b11-15.

¹² *Poet.*, 1448a1-5; 25; 1449a31-35.

¹³ *Poet.*, 1453b 34-35. Há quem possa questionar se a tragédia também não se dá conforme o gosto do público. Não discordamos que a poesia trágica seja tão popular quanto a poesia cômica. No entanto, Aristóteles parece conferir à primeira um grau de nobreza maior que à segunda. O prazer que resulta de um gênero de composição no qual inimigos se tornam amigos no fim da trama, satisfazendo, com isso, o gosto do público; esse tipo de prazer, o Filósofo afirma que é muito mais próprio da comédia que da tragédia. Isso não é dito por acaso e, além disso, Aristóteles não está negando que o gênero trágico seja popular: o fato é que ele nos dá indícios para compreender que há uma correspondência entre as qualidades de uma composição ao gosto do público e a comédia, na medida em que ambos se encontram naquilo

Isso ocorre porque as emoções são compreendidas por Aristóteles como um efeito que o poeta deve extrair do espectador, uma vez que os elementos da composição poética (como os caracteres, o pensamento, o mito, a elocução, a melopeia e o espetáculo) ficam condicionados a tal tarefa. E se todos estão a serviço da realização do trecho das ações¹⁴ na poesia, nenhuma trama se realiza sem emoção. Antes de imaginar qualquer distinção entre a emoção e a ação humana como objeto fundamental da imitação poética, vale a pena salientar que a ação poética é patética. O *pathos* qualifica o modo de ser da ação mimetizada. Assim, os afetos são imitados na poesia¹⁵. A tragédia, por sua vez, é uma imitação de emoções dolorosas¹⁶.

1.3. As emoções na constituição do humano

Antes de serem constitutivas da poesia, as emoções constituem um modo fundamental de ser do humano. Surgem da alma sensitiva para logo atuar a favor ou contra a parte racional da alma¹⁷. A sensação e a razão descrevem as condições elementares do projeto *hilemórfico* de Aristóteles na compreensão do indivíduo como um composto de corpo e alma¹⁸.

Embora busque preservar o que lhes é próprio, respectivamente, o sensiente e o racional¹⁹, Aristóteles reconhece a necessidade da colaboração recíproca entre tais instâncias. É por meio dessa relação que

que está associado ao que é de caráter baixo e/ou comum (*Ret.* 1404a; *Poet.*,1448a1-5; *Poet.*,1448a1-5). Embora o Filósofo solicite que a linguagem corrente seja mantida na poesia trágica até que seja o suficiente para que o público tenha acesso a ela, as composições do gênero trágico (ao menos, as mais exemplares), por sua vez, elevam-se acima do nível do que é mais comum – e a tragédia é a imitação de indivíduos de caráter elevado (*Poet.*, 1449b25). O prazer que despertam está muito mais próximo não da ideia de um gosto meramente popular, mas de uma experiência que é mais eminente e indelevelmente humana (*Poet.*,1456a20), como a morte e o sofrimento (*Poet.*,1452b10).

¹⁴ *Poet.*, 1450a 4;37.

¹⁵ *Poet.*, 1447a 26. Tais como são imitados os caracteres e, mais propriamente, e em geral, as ações humanas.

¹⁶ Conferir nota 10.

¹⁷ Cf. ARISTOTLE. *Nicomachea ethics*. In. *Complete Works (Aristotle)*. Translated by E. D. Ross. Edited by Jonathan Barnes. Princeton : Princeton University Press, 1991. I, 1102b-1103a3; II, 1105b19-1106a13.

¹⁸ ARISTÓTELES. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006. II, I, 412a; I 403a16, 403a24; *Et. Nic.*, I, 1102b-1103a3; II, 1105b19-1106a13.

¹⁹ Segundo Zingano, “sensação e razão, ambas sendo operações de discriminação, na conjunção das quais unicamente o conhecimento humano é possível, mas operando cada uma segundo um regime próprio, oposto um ao outro quanto às suas características principais”. ZINGANO, M. *Razão e Sensação em Aristóteles*. Porto Alegre: L&P, 1998, p. 9.

corpo e alma se tornam os fundamentos a partir dos quais é possível explicar o que seja a linguagem humana e a relação desta com o *pathos*, bem como as coisas que assumem o aspecto e a descrição daquilo que é sensível e inteligível — dentre as quais está a obra de arte poética²⁰. Aliás, do *pathos* pode ser captado seu aspecto racional e sensório, haja vista as afecções da alma ocorrerem com corpo²¹.

Aristóteles situa as emoções na parte sensitiva da alma humana²². Em *De anima* I, são identificadas com um dado da matéria²³. Assim, o estudioso da natureza as investiga em sua dimensão física, como a ebulição do sangue e o calor em torno do coração, a exemplo da cólera²⁴. As emoções são um evento fisiológico, pois encontram no corpo do indivíduo a sua manifestação²⁵. Mas há também um aspecto psíquico que as constitui. Nesse sentido, o dialético abordaria a cólera como um desejo de vingança. Vamos aprofundar esse aspecto quando tratarmos mais adiante da dimensão cognitiva das emoções (1.4.).

1.3.1. Emoção, dor e prazer: o conhecimento e a estética artística

As emoções são constitutivas da arte como aquilo que está vinculado à experiência da aprendizagem. Não apenas porque a imitação é um meio fundamental pelo qual os indivíduos aprendem com prazer (ἡδονή), mas porque aquilo de que resultam as mais belas representações e de que melhor se extraem as emoções está no

²⁰ A obra poética diz respeito tanto às coisas sensíveis quanto racionais. As emoções que a poesia visa suscitar e que, portanto, qualificam e a constituem como uma arte patética, são exemplos desses dois aspectos que lhe toca, nomeadamente, a sensação e a razão. Não por acaso as *pathê* têm uma dimensão material e outra formal. Respectivamente, a exemplo da cólera, essa indica uma eferescência do sangue e um desejo de vingança. Cf. *De an.*, I, 1, 403a24.

²¹ E, na maioria dos casos, a alma não é sem o corpo. *De an.*, I 403a3;16. Mas nem sempre há uma continuidade entre alma e corpo, de modo que as *ta pathê* podem se reduzir a um evento fisiológico ou psicológico. Cf. ZINGANO, 1998, pp. 12-16; BENIER, 2008, pp. 43-44. CASSIN, B. *Aristóteles e o Logos*. São Paulo: Loyola, 1999, pp. 16-17.

²² Observa Zingano, fazendo referência aos *Parva Naturalia* como continuidade do *De anima*: “Aristóteles identifica uma sede para as afecções da alma, o coração (mais precisamente, a região pericárdia) e, numa passagem da metafísica (*Metafísica* Z 10 1035b26-27), ele alude à possibilidade desta parte ser o cérebro”. ZINGANO, 1998, p. 13. Conferir nota 19.

²³ E “encolerizar-se é um certo movimento de um corpo”. *De an.*, 403a24.

²⁴ *De an.*, I 403a24. Esse paralelo não precisa estar completo, mas está bem esboçado. Cf. BESNIER, B. *A distinção entre a práxis e poësis em Aristóteles*. Analytica, 1996. V. 1. n. 3.

²⁵ Como que treme ao ouvir a história de Édipo ser contada. *Poet.*, 1453b5.

reconhecimento (passagem do ignorar ao conhecer) e na peripécia (mudança dos sucessos para o seu contrário)²⁶.

Esses são os recursos psicagógicos (movimento de ânimo)²⁷ do mito. Provocam no espectador determinadas emoções, não sem antes fazer com que o indivíduo utilize suas operações cognitivas e desfrute do prazer do aprendizado, indicando sua passagem da ignorância ao conhecimento. Sentir uma emoção, pois, é sinal de que o indivíduo tomou conhecimento de algo. O prazer, por seu turno, revelar-se-á como o tom fundamental da experiência emotiva.

Aristóteles se refere às emoções como acompanhadas de prazer (ἡδονή) e dor (λύπη)²⁸. Há que pensarmos não apenas nos prazeres inerentes ou à piedade e ao temor, tal como se descreve na *Poética*²⁹, ou à afecção como alterações dolorosas, segundo a definição geral de *pathos* em *Metafísica* V 21. Na *Ética Nicomaqueia*³⁰, o Estagirita também reconhece que as emoções, tais como a inveja, a alegria e o ódio, são acompanhados de prazer ou dor³¹. Na *Retórica*, a ira, a compaixão, o medo e outras emoções são concebidas igualmente como aquilo que altera os seres humanos, na medida em que comportam prazer e dor³². Definitivamente, dor e prazer devem integrar a definição das *ta pathê* como os seus modos de ser mais fundamentais³³. Nesse sentido, o “prazer consiste em sentir uma certa emoção”³⁴.

As emoções, pois, são constitutivas da poesia como modalizações do prazer e da dor³⁵, e do prazer que resulta da aprendizagem que ocorre ao indivíduo durante a mimese poética. Diferenciam-se como emoções propriamente humanas porque se manifestam no contexto de arte (como

²⁶ *Poet.*, 1450a28-36; 1452a33; 1454b20.

²⁷ SOUSA, 2010, p. 286.

²⁸ Vale diferenciar, desde já, dois sentidos básicos de prazer, um que tem como contrário a dor (ou o desprazer), como o prazer de beber e o desprazer da sede, e outro que não tem um sentido contrário, como o prazer intelectual, quando ocorre com alguém que descobre, por exemplo, que a diagonal é incomensurável (*Top.* 106a36-38). De todo modo, dado o aspecto cognitivo e físico das emoções, o prazer em seu duplo sentido é o tom fundamental delas.

²⁹ *Poet.*, 1453b 11-14.

³⁰ *Et. Nic.*, II 1105b 21-23.

³¹ Cf. *Rhet.*, 1381a.

³² ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. Tradução de Manuel Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. VIII v. Tomo I. (*Obras completas de Aristóteles*). III, 1, 1403b: “todos os homens, ao fazerem um juízo, são persuadidos, ou porque são tomados por uma certa emoção” ou pelo caráter do orador ou pelos seus argumentos.

³³ No entanto, o contrário não é necessário, isto é, que todo prazer e toda dor sejam uma emoção, por exemplo, a fome e a sede. Cf. *De an.*, II 3 414a29.

³⁴ *Rhet.*, I 11 1370a.

³⁵ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 311

um fazer próprio do humano) e de aprendizagem³⁶ (na efetividade do conhecimento que se aprende mediante o uso do raciocínio)³⁷.

O prazer³⁸ nas artes está associado àquele tipo de prazer que é inerente ao conhecimento resultante da imitação.

E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objeto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa.³⁹

O prazer integra a experiência do ser humano não só na arte, antes, na aprendizagem em geral⁴⁰. Os indivíduos aprendem e se comprazem no imitado. Imitar é congênito ao homem⁴¹, pois esse busca o prazer e deseja por natureza saber⁴². O prazer que decorre da operação cognitiva diz respeito ao modo fundamental de o indivíduo aprender e conhecer, qual seja, o raciocínio que manifesta a semelhança entre as coisas.

A arte, por sua vez, é resultante desse modo básico de produção de conhecimento. Isso porque, a “arte se produz quando de muitas observações da experiência, forma-se um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes”⁴³. Disso advêm as primeiras noções sobre as coisas e o prazer cognitivo que as acompanha.

³⁶ SANTORO, F. Sobre a estética de Aristóteles. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n° 2, mai-ago/2007.

³⁷ *Poet.*, 1448b 9-19. Embora nem todo prazer ou dor seja uma emoção, todas as emoções são acompanhadas de prazer ou dor. Especificam-se no humano se associando à parte racional da alma. Cf. *Rhet.*, I 11 1370a; *Poet.*, 1448b5-24; 1448b 15-19.

³⁸ O prazer também é um bem; pois todos os seres vivos por natureza o desejam. *Rhet.*, I 6 1362b.

³⁹ *Rhet.*, I 11 1371b.

⁴⁰ O “conhecer é algo na alma – bem como o perceber, o opinar e ainda o ter apetite, o deliberar e os desejos em geral”. *De an.*, I 5 411a26. Onde subsiste o prazer, “subsiste o apetite, pois este é o desejo do prazeroso”. *De an.*, II 3 414a29.

⁴¹ *Poet.*, 1448b 5-24.

⁴² Cf. *Met.*, I 985a; *Poet.*, 1448b 5-9. O “aprender e o admirar são geralmente agradáveis; pois no admirar está contido o desejo de aprender, de sorte que o admirável é desejável, e no aprender se alcança o que é segundo a natureza” [O verdadeiro conhecimento ou filosofia]. Cf. *Rhet.*, I 11 1371a

⁴³ *Met.*, I 981a 5.

Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participam dele. Efetivamente, tal é o motivo porque se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”.⁴⁴

Grosso modo, a arte exige, pois, indivíduos capazes de raciocinar, isto é, de observar algo e pensar sobre as suas relações. Não se trata apenas de contemplar algo, tampouco de ter diante de si um retrato da natureza, mas sim de aprender algo em relação a algo outro. Não é o objeto meramente retratado que causa prazer, mas o raciocínio (“este é tal”) que confere alguma semelhança entre um objeto e sua representação. “Assim, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie”⁴⁵. À experiência perceptiva e raciocinativa com relação aos objetos da arte se acrescenta a experiência da estética artística.

Segundo Aristóteles, um sinal disto é “quando nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres”⁴⁶. Dado o tratamento de beleza estética que o artista confere às coisas do mundo real representadas na arte, aquilo que era visto com desprezo na realidade é convertido ao que passa a ser visto com admiração na ficção.

Isso se deve ao engenho do poeta de conseguir tornar agradável e belo o que antes seria considerado repugnante e, apesar disso, de resguardar, nessa passagem, uma semelhança entre ficção e realidade. Ele cria, pois, a possibilidade ao espectador de aprender algo, capturando certa identidade entre essas instâncias segundo um tratamento artístico apropriado. A estética poética, por sua vez, alcança a beleza artística não sem uma grandeza e uma ordem.

Aristóteles toma o organismo vivo como parâmetro de beleza para a composição poética, de modo que essa venha a produzir adequadamente os seus respectivos efeitos. O mito na poesia “deve ser constituído por uma ação inteira e completa, como princípio, meio e fim, para que, uma e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o

⁴⁴ *Poet.*, 1448b 14-17.

⁴⁵ *Poet.*, 1448b 17-20.

⁴⁶ *Poet.*, 1448b 9-11.

prazer que lhe é próprio”⁴⁷. O belo, esse organismo vivente, “ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer”⁴⁸.

Portanto, para serem suscitadas no espectador, as emoções não prescindem da grandeza e da ordem no todo da composição poética. Aquilo que constitui a poesia deve se assemelhar a um organismo vivente (e “é agradável tudo quanto é conforme à natureza”⁴⁹), cujas partes estão intimamente conectadas umas às outras. Para completar, na elaboração do mito, é preferível que o poeta procure suscitar emoções da íntima conexão do *factos*⁵⁰.

O nexa pelo qual as emoções que a poesia suscita no público deverá ser condição de realização tanto da experiência estética do indivíduo quanto das operações cognitivas, através das quais ele haverá de aprender e conhecer algo. Vemos, por conseguinte, que as emoções na arte estão situadas não apenas num contexto da ocorrência do belo, pois se explicitam igualmente na experiência racional da mimese artística. Por certo, as emoções não são refratárias à razão.

1.3.2. Emoção e razão

Aristóteles nos faz reconhecer que as emoções não são refratárias à razão de duas maneiras fundamentais: primeiro, porque podem obedecer à razão desde a constituição psíquica básica do indivíduo; e, em decorrência disso, porque são eventos cognitivos que podem ser descritos psicologicamente.

O elemento desiderativo, ainda que desprovido de razão, participa do princípio racional quando, persuadido por este, o escuta e o obedece⁵¹. Por isso, as emoções não precisam ser irracionais, e não o são necessariamente, pois podem se juntar a elas a escolha e o motivo⁵².

Sem prescindir da educação segundo o cultivo da virtude, as emoções podem ser sentidas, de modo adequado, em relação à ocasião, às pessoas e aos motivos apropriados⁵³, tal como agem bravamente os homens tomados pela paixão⁵⁴. Aristóteles compreende que as emoções

⁴⁷ *Poet.*, 1459a16-20.

⁴⁸ *Poet.*, 1450b35.

⁴⁹ *Rhet.*, 1371b.

⁵⁰ *Poet.*, 1453b-5

⁵¹ *Et. Nic.*, 1106a., 1119b 11-19.

⁵² *Et. Nic.*, 1117a.

⁵³ *Et. Nic.*, 1106b16-24.

⁵⁴ *Et. Nic.*, 1116b30.

devem ser moderadas em vez de eliminadas ou evitadas no indivíduo, haja vista não serem necessariamente contrárias à sã razão⁵⁵.

A descrição psicológica que o Filósofo faz das *pathê* no segundo livro da *Retórica*, exprime o aspecto cognitivo que particulariza as emoções e o seu modo de funcionamento na psique humana. Se, por um lado, o elemento fisiológico (o sangue efervescente, a exemplo da cólera) as circunscreve como um dado da matéria, esta, por outro lado, se diz em referência ao dado psíquico das emoções. Ora, as emoções são formas ou determinações que fazem referência à matéria (o desejo de vingança, a exemplo da definição psicológica que o dialético faria da cólera⁵⁶).

Embora não seja necessário, pode haver uma continuidade entre o aspecto fisiológico e psíquico das emoções no indivíduo⁵⁷. Vamos, pois, investigar a formalidade psíquica da *pietade* e do *temor*, os quais nos interessam sobremaneira.

⁵⁵ Tais como o seriam para os Estoicos, por exemplo. Cf. BESNIER, 2008, pp. 37-39. LEBRUN, G. O conceito de Paixão. In. NOVAES, A. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 21-24. Apesar de as *pathê* não serem refratárias à razão em Aristóteles, esta tende a assumir um privilégio mais ou menos determinante sobre aquelas na linguagem da ciência, da moral e da arte retórica. A linguagem poética parece ser o lugar em que o *pathos* melhor se afirma e se expressa enquanto tal e em favor de si mesmo: se na arte retórica ele é tomado como um meio alternativo para persuadir o ouvinte sob o privilégio do raciocínio lógico, na arte poética, é tomado como a finalidade da mesma poesia, isto é, provocar nos indivíduos a catarse de certas emoções. Apesar disso, também na poesia, o *pathos* não é sem razão, mas da razão que é própria à linguagem poética. Cf. ADOLFO, R. O estatuto ontológico da emoção e sua relação com a linguagem na Poética de Aristóteles. In. CARVALHO, M; FIGUEIREDO, V. (Orgs). *Filosofia antiga e medieval*. São Paulo: ANPOF, 2013.

⁵⁶ *De an.* 403a24.

⁵⁷ Isso porque “todas as afecções da alma ocorrem com um corpo: ânimo, mansidão, medo, comisseração, ousadia, bem como a alegria, o amar e o odiar – pois o corpo é afetado de algum modo e simultaneamente a elas”. *De an.*, I 403a16. Mas pode haver descontinuidade entre o elemento racional em relação ao fisiológico, pois o “intelecto, por exemplo, frequentemente reflete sobre algo temível ou agradável sem, contudo, comandar o temer”. *De an.*, III 432b26. Conforme Besnier (2008, p. 44), “justamente essa dupla maneira de considerar a paixão deixa em aberto também a eventualidade de que as duas faces do fenômeno não coincidam, de que alguém demonstre sinais de medo ainda que não exista exteriormente grande coisa para emocioná-lo – como estará eventualmente disposto a confessar – e vice-versa”. Vale salientar, porém, que Aristóteles tende a considerar “os processos psíquicos e fisiológicos (...) [são] dois componentes normalmente organizáveis como uma sequência do mesmo processo global”. Cf. BESNIER, 2008, p. 56.

1.4. O esquema formal das emoções: emoção e cognição

Já percebemos que, no contexto da arte, a experiência patética não está vinculada a um despertar de emoções inominadas, ao mundo oculto da psique do indivíduo ou às reações fisiológicas. No livro segundo da *Retórica*, Aristóteles nominou e descreveu algumas *pathê*⁵⁸, como a ira, a calma, a indignação, o temor e a piedade. Tratar dessas duas últimas é de nosso interesse, pois *piedade* (ἔλεος) e *temor* (φόβος)⁵⁹ são emoções próprias da poesia trágica.

O temor “consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso”⁶⁰. Aquele que sente temor, teme os males que lhe são próximos (a morte não se teme porque não está próxima) e que podem lhe causar profundas mágoas e destruições. Entre esses males estão a injustiça, “o ódio e a ira de quem tem o poder de fazer mal”⁶¹. Assim, são temidos os que são agentes promotores da injustiça e da vingança. Temem, portanto, aqueles que são vítimas de tais ações. “Tudo o que é temível é mais temível ainda quando há uma falha irreparável [a exemplo de Édipo que matou o Pai e desposou a própria mãe] (...), ou porque não depende de nós, mas dos nossos adversários”⁶² (a exemplo de *Antígona*⁶³, de quem foram vãs as justificativas contra as acusações de Creonte cujo poder lhe era superior a fim de condená-la). Como também é temível tudo o que ocorre com os que nos são próximos, uma vez que, quando acometidos por uma desgraça, compadecemos-nos deles⁶⁴.

A compaixão, pois, envolve terceiros. Tem “lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer”⁶⁵. Dito de outro modo, “consiste numa

⁵⁸ A definição individual das emoções é introduzida com a palavra *estô* (“digamos que...”, “admitamos que...”), o que não significa (...) que o Estagirita admita aí uma definição popular que ele não retomaria necessariamente por sua conta (...), mas simplesmente que a definição poderia ser refinada e que se poderia contentar com o que basta para extirpar os meios de provocar a paixão (e as circunstâncias em que não se deve tentar fazê-lo)”. BESNIER, 2008, p. 101. Segundo Fortenbaugh, “the *Rethoric’s* account of emotions should not be dismissed automatically as popular and of little philosophical importance”. FORTENBAUGH, W.W. *Aristotle’s Rhetoric on Emotions*. In: BARNES, J. et al. *Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979, pp. 136; 141.

⁵⁹ Por vezes, usaremos as palavras *compaixão* e *medo* como traduções alternativas de ἔλεος e de φόβος, respectivamente.

⁶⁰ *Rhet.*, II, 5 1382a.

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Rhet.*, 1382b.

⁶³ Cf. SÓFOCLES. *A trilogia tebana*: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona. 4 ed. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

⁶⁴ *Rhet.*, 5 1382b.

⁶⁵ *Poet.*, 1453a 5-6.

certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afectando quem não o merece ser afectado, podendo também fazer-nos sofrer (...) principalmente quando esse mal nos ameaça de perto”⁶⁶. É verdade que este outrem deve ser, de alguma forma, considerado e honrado (“como Édipo e Tiestes”⁶⁷) por quem dele se compadece, senão, ficaria entregue a toda sorte de indiferença; além disso, que seja vítima de um infortúnio não pelo seu caráter, mas por seu erro⁶⁸. A compaixão advém quando nós, ou nossos próximos, esperamos um mal iminente, ou quando já sofremos um mal semelhante ao de outrem, e isso vem à lembrança. Os eventos que causam a compaixão resultam das catástrofes (*ta pathê*) que acontecem entre amigos (quando, com ignorância, o irmão mata o irmão, o filho, o pai, e a mãe, o filho)⁶⁹. Assim, é causa de compaixão tudo que é doloroso, traz danos e está próximo, tal como é no caso do temor⁷⁰.

O que é importante no tratamento do temor e da piedade na *Retórica* é o estatuto cognitivo atribuído às emoções por Aristóteles. “In making explicit and analysing the conditions under which these emotions are properly to be felt, Aristotle brings them into close relation to the perceptions and judgements of the conscious, cognizant mind”⁷¹.

Como vimos, a piedade e o temor (e outras mais) trazem consigo **certas representações** que envolvem um conjunto de processos psíquicos no humano, tais como percepções, lembranças, imagens fictícias, opiniões, juízos, pensamentos⁷². Desse modo, as emoções

⁶⁶ *Rhet.*, 1385b.

⁶⁷ *Poet.*, 1353a 10.

⁶⁸ *Poet.*, 1453a 15.

⁶⁹ *Poet.*, 1453b 15.

⁷⁰ Segundo Leighton, “as paixões que podem ser impróprias ou próprias em suas circunstâncias, paixões tais como medo ou piedade, são sentidas pelos virtuosos assim como por aqueles de caráter falho. Os de caráter falho as sentem de maneiras impróprias; as pessoas de virtude as sentem de maneiras próprias. Por exemplo, enquanto que glutões são dominados por sua ânsia, os temperados sentem o impulso do desejo corporal de maneiras a contribuir para a sua saúde; enquanto que os covardes fogem por causa do medo, o medo dos corajosos ajuda a guiá-los. Segundo, como indica o que dissemos, as manifestações dessas paixões podem ser boas ou más: manifestações impróprias estão associadas ao mau caráter; manifestações próprias estão associadas ao caráter virtuoso. (...) O medo impróprio ou próprio na tragédia, por exemplo, é diferente de sua manifestação imprópria ou própria no campo de batalha, na política, ou na persuasão retórica ou comédia.” (LEIGHTON, S. Paixões malévolas e impróprias em diversos domínios. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 3, n. 6, 2009, p. 108). Conforme o autor, as impropriedades e propriedades das paixões encontradas na tragédia, e como elas são reconciliadas com o que é próprio e impróprio em outras situações, se explica pelas diferenças entre os domínios em que estão situadas. (LEIGHTON, 2009, pp. 108-109).

⁷¹ HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 173.

⁷² ALMEIDA, 2013, p. 81.

alteram o juízo dos humanos. Ora, o mesmo fato não se apresenta da mesma forma a quem ama ou odeia⁷³. Num e noutro caso, os indivíduos dirão coisas diferentes, condicionados por tais emoções⁷⁴.

A ocorrência delas no indivíduo procede quando uma coisa é tomada sob certo ângulo ou considerada de certo modo. Conforme Zingano, isso pode se dar de forma proposicional (o sujeito da frase, tomado sob certo ângulo, será exprimido num predicado) ou não (apenas imaginar ou perceber algo de determinada maneira)⁷⁵. Nas palavras de Nussbaum, “[the] emotions have, for Aristotle, a cognitive basis: certain beliefs are necessary conditions of the passion in each case. (...) [and] also a constituent part of each emotion”⁷⁶.

Conforme a ressalva de Besnier, Fortenbaugh foi o pioneiro na consideração do aspecto cognitivo das emoções⁷⁷. Ele observa que

⁷³ *Rhet.*, II 1 1377b

⁷⁴ “Por um lado, quem ama acha que o juízo que deve formular sobre quem é julgado é de não culpabilidade ou de pouco culpabilidade; por outro, quem odeia acha o contrário. Quem deseja e espera alguma coisa, se o que estiver para acontecer for à medida dos seus desejos, não só lhe há-de parecer que tal coisa acontecerá, como até será uma coisa boa; mas para o insensível e para o mal-humorado passa-se exatamente o contrário”. *Rhet.*, II 1 1378a

⁷⁵ ZINGANO, 2009, p. 152.

⁷⁶ NUSSBAUM, M. C. *Tragedy and Self-sufficiency*. In. RORTY, A. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 273.

⁷⁷ Fortenbaugh observa que o “philosophical debate concerning the involvement of cognition in emotional response is not new. Oh the contrary, the debate was lively within the Academy and is reflected in Plato's *Philebus* and Aristotle's *Topics*”. Entre os pensadores contemporâneos que se aplicam ao referido debate, o comentarista cita E. Bedford (*Emotions*, *Proceedings of the Aristotelian Society*) e G. Pitcher (*Emotion*, *Mind*). (FORTENBAUGH, 1979, pp. 142-143). Fortenbaugh chama a nossa atenção para o seguinte: Aristóteles opta por uma conexão entre cognição e emoção que tem um caráter essencial e causal. “The *Topics* allows that the thought of outrage is essential to being angry (127b30-1). (...) What the definition really wants to show is that the pain of anger occurs on account of (*dia*) such a thought (151a16-17). The *Topics* is seems, prefers a causal definition: anger is a desire for revenge on account of (*dia*) apparent insult (156a32-3), and this preference agrees with the *Rhetoric* (1378a31) and reflects Aristotle's own contribution to the Academic debate” (FORTENBAUGH, 1979, pp. 142-143). Embora Fortenbaugh afirme que a cólera não seja, aparentemente, um gênero para a dor e para o desejo de vingança, cabendo mais adequadamente à dor o papel de gênero, talvez seja oportuno investigar mais profundamente a noção da cólera como uma categoria da dor e do desejo de vingança apresentada em *Tópicos 127b30*. Já dissemos (1.3.1) que se prazer e dor são os tons fundamentais das emoções (e, nesse sentido, vale pensá-los como os grandes gêneros das *pathê*), estas, por sua vez, são modalizações do prazer e da dor. Tratar-se-iam dos esquemas mais gerais pelas quais coordenamos nossas sensações, pensamentos, linguagens e ações, e pelos quais percebemos o mundo, a partir das experiências mais fundamentais da busca do que é prazeroso e da fuga do que é doloroso. As emoções poderiam ser pensadas como as categorias mais fundamentais do modo de o humano existir e ser no mundo. Certamente, na descrição das emoções, Aristóteles mostra como, de cada emoção, certas coisas podem ser predicadas, tal como a ‘dor’ e o ‘desejo de vingança’ podem ser predicados da ‘cólera’ na categoria de essência (127b30). Do mesmo modo, a ‘aflição’ e o ‘mal’ podem ser predicados de “temor”; ‘pena’ e ‘bem’ podem ser predicados de compaixão. As emoções

Aristóteles não dissocia emoção de cognição quando, a exemplo da raiva, “we must distinguish how men prone to anger disposed, at whom they are accustomed to be angry and what grounds (1378a19-24) (...) For it is thoughts or beliefs that have objects and that explain and justify emotion responses”⁷⁸. Dito de outro modo, o Estagirita diz que é preferível investigar as emoções segundo três aspectos, por exemplo, “em relação à ira”, em que “convém distinguir em *que* estado de espírito se acham os irascíveis, contra *quem* costumam irritar-se e em *que circunstâncias*”⁷⁹ (isto é, quando). Além do “quando” (as circunstâncias), o Filósofo aponta para o “que” (motivo ou fundamento) e o “quem” (o objeto ou o indivíduo) das emoções⁸⁰. Efetivamente, “as emoções são causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudança em seus juízos”⁸¹. Isso ocorre pelo seguinte:

precederiam as categorias (substância, qualidade, quantidade...) pelas quais Aristóteles compreende o ser, de modo que pode subvertê-las: ora, o indivíduo que está movido por cólera acredita que um juízo lhe foi essencialmente (na categoria de substância) proferido contra o seu caráter ou atitude, a ponto de desejar a vingança; o indivíduo que está movido por amor, por sua vez, pode ouvir esse mesmo juízo e acreditar que lhe foi dirigido acidentalmente (segundo a qualidade, a quantidade...) e não lhe ocorre nenhuma emoção como a cólera. Dito de outro modo, não diz sob a mesma categoria aquele que ama e aquele que odeia em relação a um mesmo indivíduo que, por exemplo, cometeu um delito: aquele que o ama profere um juízo em favor dele, compreendendo-o na categoria de paixão no contexto desse delito, isto é, afirma que tal indivíduo (o amado) foi uma vítima passiva ou que sofreu as ações das circunstâncias da transgressão; por outro lado, aquele que odeia tal indivíduo o condena segundo a categoria de ação, isto é, julga-o como autor da ação que causou o delito. Não é nossa proposta neste trabalho desenvolver essa reflexão, mas não queremos deixar de cogitar sua plausibilidade.

⁷⁸ FORTENBAUGH, 1979, p. 141.

⁷⁹ *Rhet.*, 1378a.

⁸⁰ “The mention of objects (át whom’, *tisin*) and grounds (*epi poiis*) is important; it strongly suggests that Aristotle does not dissociate cognition from emotion. For it is thoughts or beliefs that have objects and that and justify emotional responses”. FORTENBAUGH, 1979, p. 141.

⁸¹ *Rhet.*, 1378a. Na *Retórica*, Aristóteles está interessado em apresentar a emoção como um dos meios (ou provas) de persuasão na arte retórica. Como o objetivo da arte retórica é persuadir e formar um juízo, o orador deve predispor favoravelmente a si o espírito dos ouvintes (despertando neles determinadas emoções), já que os fatos não se apresentam da mesma maneira a quem ama e a quem odeia (conferir notas 109 e 192) O ouvinte padece dessas afecções como efeitos do discurso do orador. *Pathos*, nesse sentido, está associado “a *páschô*, sofrer, padecer, cujo verbo, em Homero, (...) expressa uma interferência de algo externo que influi no interior do sujeito, que (...) se deixa levar ou se envolver por esse (forte) apelo.” SPINELLI, M. *Questões fundamentais da filosofia grega*. São Paulo: Loyola, 2006, p. 79. Cf. YARZA, F.I.S. *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Ramón Sopena, 1954, pp. 1052 e 1004. No entanto, o *pathos* na retórica não só é um resultado da ação do orador sobre o ouvinte, mas também aquilo pelo qual ou em consequência do qual algo é alterado ou, simplesmente, como aquilo que faz (algo) alterar ou mudar. Certamente, se por um lado o *pathos* é um efeito, por outro, é causa. As *pathê* são causas que alteram os humanos em seus juízos (*Rhet.*, 1378a). Conforme Stephen Leighton, as emoções alteram os julgamentos e são alterações resultantes de julgamentos. Cf. LEIGHTON, S. Aristotle and the Emotions. In. RORTY, A. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles: University of California

Os fatos não se apresentam sob o mesmo prisma a quem ama e a quem odeia, nem são iguais para o homem que está indignado ou para o calmo, mas, ou são completamente diferentes ou diferem segundo critérios de grandeza. Por um lado, quem ama acha que o juízo que deve formular sobre quem é julgado é o de não culpabilidade ou de pouca culpabilidade; por outro, quem odeia acha o contrário⁸².

Press, 1996, pp. 209-210. O juízo tanto é um constituinte da emoção quanto uma consequência dela e vice-versa. Ela é um efeito do discurso no público, tal como é a causa que age sobre o ouvinte e o faz mudar de juízo. Na poesia, as emoções também assumiram esse duplo caráter.

⁸² *Rhet.*, II 1377b. Tal como sugere Stephen Leighton, efetivamente, o *pathos* não é apenas efeito dos juízos, mas causa de sua alteração (conferir nota 81). Aliás, vale lembrar: as emoções alteram os humanos em seus juízos não apenas segundo o aspecto psicológico que as constitui. É preciso pensá-las alterando-os antes de qualquer experiência de discriminação ou percepção explícitas. Estamos nos referindo ao caráter fisiológico das emoções conforme enfatizou Sean Coughlin (conferir nota 285): [The] passions not only arise because of the way an event or object ‘strikes us’, but they also determine how things appear (...). When my blood is boiling – regardless of whether in an oration, a piece of music, or a bottle of wine caused the boiling – I am angry, and because I am angry, things appear to me as objects of anger” (Cf. COUGHLIN, 2008, p. 22.). De todo modo, o autor reconhece também a capacidade de os juízos alterarem nossas emoções enquanto disposições corporais. Numa perspectiva mais contemporânea, conforme o biólogo Humberto Maturana, a emoção ocupa um lugar tal no humano, a ponto de se tornar uma condição *sine qua non* para que a razão se efetive e a ação se engendre (Cf. MATURANA, H. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: UFMG, 1998, pp. 22-23). Ora, a “razão se funda sempre em premissas aceitas a priori. A aceitação apriorística das premissas que constituem um domínio racional pertence ao domínio da emoção e não ao domínio da razão. (...) As premissas fundamentais de todo sistema racional são não-rationais, são noções, relações, distinções, elementos, verdades, ...que aceitamos a priori porque nos agradam. Em outras palavras, todo sistema racional se constitui como um construto coerente a partir da aplicação recorrente e recursiva de premissas fundamentais no domínio operacional que estas premissas especificam, e de acordo com as regularidades operacionais que elas implicam. Quer dizer, todo sistema racional tem um fundamento emocional.” (MATURANA, 1998, pp. 51-52). Em Aristóteles, parece-me notável a proeminência da razão sobre as emoções. No entanto, o Filósofo reconhece tão apropriadamente a importância delas como constituintes do humano que sente, age e diz (pensa) a ponto de nos fornecer matéria para opô-lo a si mesmo, isto é, para fazer uma oposição entre Aristóteles e Aristóteles. Ora, para provocar o leitor, é preciso pensar que as emoções podem ou subverter/questionar a capacidade do conhecimento universal e apodítico da razão científica a partir das percepções contingentes do sujeito cognoscente ou, de outro modo, dar um novo estatuto à teoria de um conhecimento que se pretenda universalmente válido. Quanto à moral e à arte, poderíamos também pôr em questão se não são as emoções as chaves de acesso da lógica das escolhas e ações humanas: mais do que cálculos ou moderações racionais dos meios em vista de um fim, tal como Aristóteles parece sugerir em *Retórica II* e na *Poética*, emoções são esquemas fundamentais que podem reger nossas escolhas e orientar nossas ações (*praxis*) e produções (*poiesis*). De todo modo, talvez não precise pensar a razão e as emoções como elementos excludentes e/ou sobrepostos uns ao

Observemos que as emoções não se dão necessariamente de modo injustificado e espontâneo. São apreendidas como matéria da composição e representação poéticas por meio da formalidade que as constitui: de um modo geral, as representações mentais e os fundamentos ('quando,' 'o que' e 'quem') formam a base cognitiva das emoções.

Disso resulta o aspecto previsível para adequá-las na composição poética, de tal modo que os princípios que regulam o seu funcionamento no humano sejam também as chaves de acesso que o poeta agitará, com certa precisão, sobre o ânimo do público. Há, pois, uma lógica passível de abstração e aplicação do funcionamento apropriado das emoções. Essa formalidade não anula o caráter fisiológico e contingente que as coloca como um efeito orgânico⁸³ no espectador. Apenas nos mostra o outro modo de ser das emoções.

1.5. Emoção e moral

Há um universo axiológico por detrás das emoções em Aristóteles. O contexto ético-político é eminente na *Retórica*⁸⁴, obra na qual o Filósofo se ocupa em descrevê-las. A elas estão ligadas uma noção de bem e de mal, de justiça e de injustiça, tal como ocorre ao temor e à piedade⁸⁵.

Aristóteles considerou que as *pathê* não são de imediato alvo de reprovação ou aprovação moral. Ora, "we are not called good or bad on the ground of our passions, but are so called on the ground of our excellences and our vices"⁸⁶. Nesse sentido, devemos ser avaliados pelo modo que nos dispomos com relação às emoções⁸⁷. Aristóteles trata-as como um elemento espontâneo, porque ocorrem, por assim dizer, naturalmente em nós. Não estão implicadas propriamente em nossas escolhas, senão naquilo pelo que somos naturalmente movidos⁸⁸.

outros, mas como processos cuja distinção marca a imprescindível colaboração entre ambos, o que faz do humano ser, fundamentalmente, como ele é, senciente e racional.

⁸³ Vivo; composto de matéria animal; que se opõe ao inorgânico. Usaremos mais adiante esse mesmo vocábulo para significar *aquilo que compõe um todo ordenado de partes interligadas (ou conexas)*.

⁸⁴ *Rhet.*, 1356a.

⁸⁵ Cf. *Rhet.*, 1382a;1382b; 8 1385b;1386a.

⁸⁶ *Et. Nic.* 1105b 29-30

⁸⁷ *Et. Nic.* 1106a 5-6.

⁸⁸ *Et. Nic.* 1106a 1106a1-9.

Todavia, o domínio natural não é exclusivo do *pathos*. Assim limitado, parece-nos razoável considerá-lo destituído efetivamente de valor moral. Na *Retórica* (e na *Poética*), Aristóteles revela o mundo das emoções de fora para dentro do humano, mostrando-as a partir do mundo da convenção, das opiniões geralmente aceitas, da realidade do verossímil, enfim, do campo dilemático da ética vivida.

O filósofo faz o *pathos* progredir de sua dimensão fisiológica à cognitiva, explorando a abertura de ambas à razão já conferida da *Ética*. Nas artes, por sua vez, leva-as definitivamente ao campo do conhecimento formal e aplicado. Em sua descrição, são associadas, de imediato, a juízos morais. Mais do que isso, estes passam a ser constituintes das emoções (por exemplo, os juízos sobre o mal e a injustiça acompanham a representação de piedade e temor). Ora, as emoções passam a ser um olhar dirigido às coisas: temo e me compadeço de alguém tendo uma discriminação ética sobre esse alguém, sobre a atitude ou aquilo pelo qual senti tais emoções e, finalmente, sobre as circunstâncias do cenário das ações morais coordenadas entre si. Por exemplo, a emoção do temor é constituída pela opinião de que aquilo que temo é um mal, e eu a sinto em relação a uma pessoa que julgo injusta, num contexto de ações em que sei que ela tem mais poder do que eu para me causar irreversivelmente algum dano⁸⁹.

Aristóteles explora o estatuto cognitivo das emoções e o universo axiológico que as segue. Na cognição, as emoções acabam por se mostrar um conhecimento complexo constituído por um conteúdo moral. São retiradas da esfera estritamente natural para entrar no mundo dos costumes humanos. Neste, já não se reduzem a puras sensações espontâneas sobre as quais não temos responsabilidade alguma. As emoções requerem educação a partir dos juízos que as constituem. Aqui descobrem *o como* pelo qual são passíveis e capazes de serem virtuosamente moderadas⁹⁰. É na esfera do exercício social e político do humano (racional e político) que as *pathê* se abrem ao campo do *logos* e da ética.

⁸⁹ *Rhet.*, 1382a;

⁹⁰ *Et. Nic.* 1106b16-24.

1.6. Emoção e ação⁹¹

Tal como Fernando Belo nos faz observar, as emoções na poesia possuem um duplo estatuto na *Poética*, a saber, as emoções do indivíduo e as ações do mito⁹². Eudoro de Souza parece sugerir o mesmo. Do lado do mito, ele traduz o termo grego *pathos* por catástrofe⁹³, para designá-lo segundo a definição que Aristóteles explicita em *1452b9*, qual seja, a catástrofe (uma parte da intriga de ações) como “uma ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os sofrimentos e mais casos semelhantes”; do lado dos espectadores, piedade e temor são igualmente as *pathê* da poesia, mas como emoções

⁹¹ O misto do aspecto emotivo e cognitivo se verifica também entre o aspecto emotivo e prático. O indivíduo não age sem emoção; e as emoções só são um mal se não forem moderadas (*Et. Nic.* II 1106b 16-24), embora nem toda paixão admita um meio-termo (II 1107a9-10). Conforme sugere Zingano, elas estão, de algum modo, no princípio das ações: o princípio da ação (*Et. Nic.* II 1139a31-33) é a escolha deliberada e o princípio da deliberação é o desejo, e disso resulta o desejo raciocinativo (*Et. Nic.* II 1139b4-5), porque o intelecto por si mesmo nada move (*De an.*, 408b18). Assim, o “sujeito tem um desejo, um fim, sente uma emoção, o que pode dar lugar a uma deliberação.” (ZINGANO, 2009, p. 161.) De todo modo, embora o desejo não seja o mesmo que a emoção (embora a ira seja um desejo e uma emoção (*Rhet.*, II 2 1378a), ambos se encontram como aquilo que altera o ânimo e motivam as ações (o desejo é quem coloca o fim a ser perseguido (*Et. Nic.* III 1113a 15-23), enquanto o indivíduo delibera sobre os meios porque visa alcançá-lo). “As Aristotle saw, the morally virtuous man is one who properly disposed toward emotional response (*Et. Nic.* 1105b19-1106a13, CF. 1104b13-14, 1106b16-17)”. Cf. FORTENBAUGH, 1979, p.150. Bernays compreende que a poesia trágica é para Aristóteles um evento essencialmente moral. BERNAYS, J. Aristotle on the Effect of Tragedy. In. BARNES, J. et al. *Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckworth, 1979. Concordamos com Barneys, mas preferimos acrescentar que a poesia, segundo Aristóteles, é um evento essencialmente humano. Embora o Filósofo compreenda a ética como a ‘investigação da coisas humanas’, precisamos apreender daí os aspectos mais fundamentais do humano. Além do aspecto moral (*praxis*), vale salientar que a poesia é um evento artístico, pedagógico, linguístico. A poesia é um evento do humano vivente, que sente, diz (pensa) e age. Parece-nos razoável aceitar a sugestão de Veloso de que o homem seja, ainda que estudado sob certo aspecto, o objeto de investigação da *Poética*. Esta estuda “a natureza de certas produções (...) [e] o princípio de certos produtos, isto é, os seres vivos, em particular, o homem, ou ainda, a sua alma”. Cf. VELOSO, C. W. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004, p. 42. Não por acaso o organismo vivo é o parâmetro da perfeição da poesia para Aristóteles, assumindo analogamente a complexidade de tal organismo. Aliás, se Veloso sugere que a *Poética* está na ordem das investigações metafísicas (VELOSO, 2004, p. 44), se Eudoro de Sousa, por sua vez, indica que “a teoria da acção dramática está mais próxima do que inadvertdidamente se poderia supor, da teoria do movimento, exposta na Física” (SOUSA, 2010, p. 38), nós não excluímos essas possibilidades (e temos razões no desenvolvimento do nosso texto para afirmar o mesmo) e sugerimos que a *biologia* é também um parâmetro para o Estagirita pensar a poesia, especialmente no que diz respeito à noção do mito abstraída do funcionamento de um organismo vivo, segundo certa proporção e grandeza.

⁹² BELO, F. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 90-91.

⁹³ Cf. SOUSA, 2010, p. 276.

ou sentimentos suscitados ou despertados nos espectadores resultantes do mito.

No *De interpretatione*, Aristóteles se refere às afecções⁹⁴ como ocorrências mentais que representam um estado de coisas⁹⁵. Elas são um evento ou acontecimento. Poderíamos dizer, analogamente, que o *pathos* se torna um evento na representação poética — que surge, aliás, das afecções da mente do poeta⁹⁶.

O *pathos* pode ser compreendido, pois, como um evento de ações humanas, a exemplo das mortes e das ações perniciosas dos personagens mimetizados. Faz referência ao conjunto de ações pelas quais o mito se expressa como intriga de tais ações. Mas não com respeito ao ato emotivo isolado de um personagem. As *pathê* seriam um evento de ações compreendidas num todo orgânico⁹⁷ e coordenado, porém, capaz de ser constituído por atitudes tão paradoxais como o são as próprias emoções: tal como Antígona que, por amor ao irmão, infringe as regras da cidade; tal como Hémon que, por amor de Antígona, enfrenta o pai e se suicida; tal como Creonte que, por indignação, exige punição a Antígona.

Segundo a formalidade que as acompanha, as emoções antecipam em si a lógica das ações humanas, tal qual podemos prever que, um indivíduo qualquer, tomado de cólera, certamente se levantará com um

⁹⁴ Cf. ARISTOTLE. *De interpretatione*. Tradução J. L. Ackrill. In. BARNES. J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995. I 16^a. Remete aos estudos das afecções ao *De anima*.

⁹⁵ *De Int.*, I 16a 5-9. Recomendamos a leitura do artigo “Alguns conceitos fundamentais da teoria aristotélica da significação a partir de Sobre a Interpretação”, Capítulo 1 (Almeida, 2013), que oferece uma interpretação alternativa ao modelo de compreensão tradicional do primeiro capítulo do *Sobre a Interpretação*. O autor identifica e enfatiza as afecções da alma como um ‘evento’ complexo e dinâmico de “emoções, humores, disposições afetivas, percepções, lembranças, imagens ficcionais, opiniões, pensamentos, inferência, hipóteses entre vários outros processos compostos a partir destes e de outros processos [que] estão presentes na vida psíquica dos seres humanos e [que] podem ser simbolizados por meio das palavras faladas e escritas em qualquer língua ou qualquer escrita” (2013, p. 81). Tais afecções são representações de um estado de coisas. Essas representações possuem algum correlato intencional que é de caráter objetivo e partilhável entre os falantes de uma língua. (2013, p. 87). Neste 1º Capítulo da dissertação, já temos razões para perceber que as emoções estão implicadas nos processos mais gerais da psique humana em sua relação com o mundo e que elas têm um modo de ser capaz de se tornar um dado objetivo e partilhável na linguagem. Aqui nos sentimos instigados a pôr em questão a relação entre mundo, linguagem (pensamento) e emoção em Aristóteles.

⁹⁶ “Por obra de arte são produzidas todas as coisas cuja forma está presente no pensamento do artífice” (*Met.*, 1032a32). Nesse sentido, Ross sugere que o poeta mimetiza o mundo que está na sua mente. Cf. ROSS, W. D. *Aristotle*. London and New York: Routledge, 1995, p. 287. Certamente, o poeta o faz sem prescindir dos processos psíquicos que dizem respeito às afecções de sua alma, conforme nota anterior.

⁹⁷ Aquilo que compõe um todo ordenado de partes interligadas (ou conexas).

gesto ou uma atitude de vingança contra aquele que o ofendeu. A ação de um e/ou outro, por desdém ou por desgraça da vingança sofrida, deverá implicar a ação de um terceiro, isto é, aquele que os tem como alvo de uma atitude de compaixão. Cada emoção está implicada em uma estrutura de ações e indica, de antemão, a lógica dos comportamentos humanos, o papel e a posição dos indivíduos no contexto da relação e o modo pelo qual deverão interagir entre si. Pensar as emoções como um evento de ações é pensá-las como um complexo ativo e dinâmico de indivíduos que agem orientados por certo esquema emotivo.

Outro aspecto que podemos identificar nas emoções como um evento é o fato de corresponderem ao desempenho que mais adequadamente as caracteriza e significa. Elas estão implicadas na *performance* dos indivíduos em relação: por suas emoções, esses indivíduos individualizam seus papéis e suas expectativas relativamente uns aos outros, na medida em que sofrem ou agem segundo uma e outra emoção. Mas eles a desempenham de certo modo: na maioria das vezes, não dizemos que um indivíduo com a expressão corporal cerrada ou o semblante de dor está alegre, pois esses são gestos de tristeza que acompanham ocasiões de perda de um ente querido ou de um mal sofrido; de outra forma, só se pode esperar de quem se menospreza algum tipo de vingança, quer simplesmente por meio de alguma agressão verbal ou física, por exemplo. O desempenho dos indivíduos patéticos evidencia que as emoções que os movem, além de individualizar seus papéis e expectativas no evento das ações, trazem por antecipação as qualidades da expressão gestual do sujeito emocionado.

1.7. Emoção e significação

Até aqui já podemos constatar que as emoções são providas de significação. No entanto, não se reduzem a uma simples significação. Desde sua constituição, vemos que as emoções podem ser abordadas em sua instância física ou psíquica.

A continuidade e a descontinuidade entre essas instâncias no indivíduo humano enfatizam, entre uma série de aspectos, apenas um e outro que caracterizam as emoções. Da mesma maneira, se tomarmos isoladamente sua externalização, quer nas ações e valores (morais e artísticos), quer nos gestos (expressão corporal), quer nos juízos (discursos) dos humanos tomados individualmente, e dos humanos em interação entre si e com mundo, as emoções acabam revelando igualmente apenas um e outro aspecto, entre muitos, que as descrevem.

Citemos alguns, entre os vários aspectos das emoções, conforme a classificação que fizemos acima: calor em volta do coração (aspecto físico), o desejo de vingança (aspecto psíquico), a própria atitude de vingança (um aspecto da ação moral) e a noção de mal que acompanha e orienta um indivíduo colérico (um aspecto do valor moral); a produção mimética, típica do temor e da piedade na representação das ações trágicas (um aspecto da ação artística); a estética artística das emoções próprias da comédia (um aspecto de valor do artístico) e a expressão do corpo trêmulo do indivíduo que teme (um aspecto da expressão corporal); os juízos que profere aquele que ama ou que odeia (um aspecto do discurso patético).

Dissemos tudo isso para evidenciar que as emoções envolvem uma significação complexa, pois podem ser abordadas de diversos ângulos. Tal complexidade se mostra quando os aspectos que elas compreendem são tomados, não isoladamente, mas num todo orgânico. É o que deve fazer uma poesia composta adequadamente.

A poesia é aquela que pretende ser um todo orgânico de significações, o que inclui, fundamentalmente, as emoções como seu conteúdo básico de significação. A exemplo do que apresentamos no parágrafo anterior, o conjunto de informações que as caracterizam enriquece a forma de compreensão sobre o seu modo de ser. Aumenta também as possibilidades dos modos pelos quais podem ser pensadas, ditas e representadas na poesia. Com isso, temos diversas maneiras pelas quais as reconhecemos facilmente na poesia, sobretudo quando os aspectos fundamentais que as caracterizam estão associados entre si na composição artística.

Para agitar o ânimo do público, o poeta tem a sua disposição um repertório amplo de conteúdos e formas significativas das *pathê*. Deverá explorar, pois, o seu lado mais enriquecedor. Sua complexidade de significação ficará manifesta no todo orgânico da poesia. No entanto, mesmo que diferentes emoções sejam significadas nesse todo, elas não se dissolvem ou se perdem entre si.

A dimensão cognitiva que as acompanha tem parte decisiva no alcance preciso na significação singularizada que lhes é constitutiva. Na descrição de seu aspecto psíquico, se movem da significação genérica para uma significação mais especializada.

They are individued, rather, by the character of the beliefs involved. And the beliefs in question seem to be not just necessary for and constitutive of complex emotion, but, in most cases, sufficient

for the emotion as well. For Aristotle is engaged in telling the young orator how to arouse emotions in his audience; he certainly claims to be giving him a reliable technique. The technique consists in making them believe certain things.⁹⁸

Além de Nussbaum, Fortenbaugh assinala a significação particularizada das emoções, conforme sua descrição formal⁹⁹. Vale lembrar que ocorre a Aristóteles mostrar a individuação delas não apenas na *Retórica*, mas também na *Poética*, a exemplo do temor e da piedade como emoções próprias da poesia trágica. Os aspectos que particularizam as *pathê* se tornam, na arte, um expediente técnico para serem significadas e despertadas individualmente. Assim, a experiência da arte mimética “provides the cognitive ground in which the emotional response to works of art can grow”¹⁰⁰. Cabe-nos, pois, reconhecer o potencial técnico da significação das emoções. Não basta que as emoções signifiquem algo, mas que signifiquem de modo eficiente para alguém.

Conforme veremos no capítulo a seguir, a eficiência da significação das emoções particularizadas sobre o espectador parece estar relacionada à linguagem como meio básico pelo qual a poesia deve realizar e comunicar, de modo eficiente, sua imitação ao público. Por sua vez, não basta à linguagem poética que as emoções sejam significativas. É imprescindível que sejam discursivamente significativas. Já vimos que elas têm potencial para isso, pois não pensa e diz o mesmo àquele que ama e àquele que odeia. Há um tipo de discurso que resulta mais adequado a uma e outra emoção. De todo modo, é por meio da linguagem poética que as emoções evidenciarão seu mais elevado caráter significativo. Ora, não haveria outro meio por que fazê-lo. A linguagem é o meio pelo qual todas as poesias imitam.

⁹⁸ NUSSBAUM, 1992, p. 273.

⁹⁹ Cf. FORTENBAUGH, 1979, pp. 141-142.

¹⁰⁰ HALIWELL, 1998, p. 173.

CAPÍTULO II

CARACTERIZAÇÃO DA LINGUAGEM POÉTICA Da significação à técnica

Neste capítulo pretendemos caracterizar a linguagem poética. Tal como fizemos no anterior, enfatizaremos alguns aspectos da *linguagem* com vistas à exposição do 3º Capítulo, em que estabeleceremos sua relação com a emoção. Referimo-nos aos aspectos pelos quais ela é constitutiva da poesia e do humano, ao exercer a mesma efetividade na representação cênica da poesia ou durante sua simples leitura, pretendendo eficiência sobre o espectador e assumindo as qualidades que a tornam uma linguagem eficientemente significativa, estética e dotada de racionalidade técnica.

Conforme seguirá nossa exposição, trataremos da linguagem no horizonte da linguagem significativa (2.1.) segundo Aristóteles. Trata-se da linguagem que é constitutiva do ser humano e expressão de sua racionalidade (2.1.1.). Em seguida, apresentando a noção aristotélica de arte poética e mimética (2.2.1), caracterizaremos a linguagem poética: vamos abordá-la no registro da universalidade da poesia (2.2.2.); após descrevê-la segundo seu caráter eficiente e persuasivo (2.2.3.), discorreremos sobre sua estética artística (2.2.4) e sua racionalidade técnica (2.2.5).

2.1. A linguagem significativa

Há dois tipos de enunciados que Aristóteles distingue em *De interpretatione*: o enunciado declarativo e o enunciado significativo. Do primeiro segue uma linguagem comprometida com o ser das coisas (diz o que é e o que não é), em que os enunciados ocorrem ou por composição ou por separação, modos pelos quais se diz ou o verdadeiro ou o falso¹⁰¹. Por exemplo, ‘homem’, tomado em separado, significa algo, mas sem composição ou separação. Só será declarativo quando lhe

¹⁰¹ *De int.*, 16a10-15;17a25-32

for acrescentado o ser ou o não-ser, por exemplo, ‘o homem é branco’¹⁰².

O Estagirita não inclui nem a arte retórica nem a arte poética no domínio dos enunciados declarativos¹⁰³. Parece-lhe que nem uma nem outra têm compromisso efetivo com o ser ou o não-ser das coisas. Assim, elas não versam propriamente sobre o verdadeiro ou o falso, como ocorre à ciência que se constitui de enunciados declarativos. Retórica e poesia lidam com um tipo de significação característica dos enunciados como, por exemplo, de pedido ou de ordem¹⁰⁴. Trata-se, antes, do uso eficiente da linguagem em vista de algo.

Mas o enunciado de pedido (ou de ordem) não faz declarações sobre a realidade, pois não há nele verdade ou falsidade. Porém, é constituído de sentido. Aliás, lembra-nos Cassin¹⁰⁵ que, para Aristóteles, o ponto de partida do discurso humano é este: não se exige que se diga que algo é ou não é, mas que se diga algo que signifique algo para si e para o outro¹⁰⁶. De qualquer modo, embora nem todo o enunciado seja declarativo¹⁰⁷, o Filósofo deixa claro que todo enunciado é significativo¹⁰⁸.

Se os enunciados significativos, a exemplo dos de pedido e ordem, são os que melhor caracterizam o discurso poético, é preciso reconhecer que nem toda a significação na poesia se expressa mediante o discurso, isto é, o encadeamento (coerente) de enunciados¹⁰⁹.

¹⁰² *De int.*, 16a15;16b28-29. “Así, pues, la proposición es lugar privilegiado que el discurso sale en certo modo fuera de sí mismo, o sea, de la simple intención significante, para tratar de captar las cosas mismas en su vinculación recíproca y, a través de ella, en su existencia.” AUBENQUE, P. *El problema del ser en Aristoteles*. Madrid: Taurus, 1974, p. 109.

¹⁰³ *De int.*, 17a5-6.

¹⁰⁴ *De int.*, 17a3-4.

¹⁰⁵ CASSIN, 1999, pp. 26-28. “O discurso deliberativo, o mais político de todos, de suas provas e de seu estilo, faz passar da retórica à poética ou, (...) “do discurso do futuro à metáfora do ator-cidadão”. CASSIN, 1999, p. 46. Cf. AUBENQUE, 1974, p. 122.

¹⁰⁶ *Met.*, 1006a18-22.

¹⁰⁷ *De int.*, 17a1.

¹⁰⁸ Conforme Aubenque (1974, p. 108), “Aristoteles distingue con cuidado, precisamente, entre el discurso en general y (...) otro discurso susceptible de verdad y falsedad que es la proposición, espécime del primero. El discurso en general es significativo, no solo en sí mismo, sino también en cada una de sus partes [(*Poet.*, 1457a10-30)], sean estas verbos [(*De int.*, 16a20)] o nombres [(*De int.*, 16b6)].

¹⁰⁹ Com Bárbara Cassin (1999), referimo-nos à ‘representação discursiva’ como o *lógos* que é próprio do homem, a que se abre “tanto para a assunção ou juízo (*hypolêpsis*) como para a persuasão, como para a crença, a persuasão (*dóxa, pístis*)” (p. 162). De maneira mais específica, a autora situa esse tipo de *lógos* no campo do discurso retórico, pois esse se constitui a partir da cadeia ‘opinião-convicção-persuasão-*lógos*’ (conferir notas 81 e 192), tal como Aristóteles sugere em *De anima* 428a22-24. Contudo, a poesia é também constituída pela ‘representação discursiva’ (além da representação sensitiva, segundo *De anima* III, 10, 433b29-

Especialmente com relação à arte do espetáculo cênico, o Estagirita evidencia outros modos pelos quais se dá a significação na poesia — e, de algum modo, continuamos aí a falar de uma linguagem significativa (embora não seja enunciativa, podendo ser, contudo, uma linguagem eficiente).

Entre as diferentes espécies de *reconhecimento* (passagem da ignorância ao conhecimento de algo) na poesia, Aristóteles identifica “a que se dá por meio de sinais, ou congênitos (como a ‘lança que em si trazem os filhos da terra’, ou as estrelas no *Tiestes* de Cárcino) ou adquiridos (os que se encontram ou no corpo, como as cicatrizes, ou fora do corpo, como os colares ou ‘aquela cestinha’, conforme se dá o *Reconhecimento* na *Tiro*)”. Embora menos artísticos, tais sinais são significativos e são usados como meios de persuasão. Mas vemos que são modos simples e menos elaborados de significar algo (se comparados à complexidade e ao maior grau de rigor de um discurso falado ou escrito (*Rhet.*, 1413b 13)). No entanto, reconhecemos que esses sinais significam, e que, nem por isso, assumem uma forma discursiva de significação¹¹⁰.

Trata-se, pois, de um modo de significar que também diz respeito à cenografia (o uso de colares e outros objetos, por exemplo, tal como dissemos no caso de *reconhecimento* por sinais), à gestualidade dos autores, à dança e à música, elementos da representação cênica. Quanto a esses últimos modos pelos quais se dá a significação na poesia, veremos que as emoções estão implicadas em um tipo de significação que não é aquela que há pouco caracterizamos como discursiva¹¹¹ — tal como o som da flauta e da lira significam alguma coisa analogamente ao modo como significa o som da voz, em ambos os casos, há melodia e som articulado¹¹², ou tal como o modo de expressão (o tom e o ritmo da voz, a gesticulação...) de um indivíduo encolerizado significa que ele se

30). Ao seu modo, faz uso daquela cadeia: especialmente na aplicação cognitiva das emoções no discurso poético (conforme 3.4), veremos que o discurso poético não prescinde das *opiniões* e das *convicções* dos espectadores em vista da composição de formas enunciativas capazes de *persuadi-los* e obter os moldes do *discurso* (*lógos*) mais adequado para comover os indivíduos. Assim, a arte poética assume um caráter discursivo: mediante o encadeamento coerente de enunciados (poéticos), tem por objetivo persuadir e comover o público. A força desse caráter ganha veemência quando Aristóteles quer considerar que uma poesia deve ter todos seus efeitos garantidos apenas pela simples leitura – e a escrita manifesta maior rigor racional (*Rhet.*, 1413b 13).

¹¹⁰ Que implica o encadeamento coerente dos enunciados como expressão do pensamento dos personagens.

¹¹¹ Conferir nota 285.

¹¹² *De an.* II, 420b 5; 420b27. Cf. CASSIN, 1999, p. 159. A voz é um ruído semântico, mas nem todo ruído é semântico e nem todo ser têm condições de produzir um ruído semântico.

sentiu ofendido¹¹³. Com isso, se um dançarino imita afetos, certamente seu desempenho corporal em cena não será o mesmo para significar as emoções que são próprias à poesia do gênero trágico ou do gênero cômico (conferir 1.6 e 1.7).

Aristóteles reconhece, pois, a significação da linguagem mediante o agenciamento adequado das expressões gestuais. Se essas forem empregadas adequadamente, deverão tornar a linguagem poética mais persuasiva. Do contrário, se usadas inadequadamente, não cumprirão esse propósito fundamental: uma gesticulação exagerada, por exemplo, pode ofuscar o pensamento no discurso poético¹¹⁴.

Não objetivamos aqui precisar e expor com precisão uma diferença entre os vários modos e graus de rigor de significação em Aristóteles. Apenas reservar para o contexto da nossa pesquisa (a *arte poética*) um sentido genérico de linguagem significativa, que inclui, *grosso modo*, formas de significação discursivas (que se expressam mediante enunciados e seus encadeamentos), e não-discursivas (tal como a significação que se dá pela expressão corporal, cenográfica e musical).

Ao longo do 3º Capítulo, o leitor deverá perceber que vamos passar de uma compreensão mais ampla da linguagem, a do espetáculo cênico, para outra mais estrita, isto é, a linguagem na poesia simplesmente lida (ênfatizando seu aspecto enunciativo). A eficiência sobre a comoção do espectador mediante o uso da linguagem discursiva depende antes do encadeamento adequado dos enunciados na trama que eles remontam, embora não sem o tratamento artístico que lhes é devido.

Quanto aos enunciados, esses são constituídos por *símbolos* estabelecidos convencionalmente, como é o caso da grafia e do som das palavras na linguagem, *sinais* das afeções da alma¹¹⁵. A escrita e os sons

¹¹³ *Rhet.*, 1408a.

¹¹⁴ *Poet.*, 1460b3-4; *Poet.*, 1462a1.

¹¹⁵ Por um lado, a partir do *De interpretatione*, a significação na arte poética deve ser compreendida segundo uma significação discursiva, isto é, constituída pelo encadeamento de enunciados. Por outro lado, a partir da *Poética* (e da *Retórica*), devemos pensar na significação que prescinde (e/ou acompanha) o discurso, tal como ocorre no caso da significação, que se dá segundo o *reconhecimento* por sinais, e da significação, que diz respeito às performances cênicas e à musicalidade na poesia. Sugerindo uma dimensão mais elaborada de significação, o Estagirita afirma em *De interpretatione* (I 16a3-4;28) que a linguagem é constituída pelo símbolo (σύμβολον), destacando o caráter convencional da linguagem (e dos signos capazes de denotar algo na alma). Mas indicamos acima um aspecto da linguagem que Aristóteles chama de sinal ou signo (σημείον), isto é, aquilo que funciona muito mais como marca ou selo de algo, e que é de caráter menos convencional. No entanto, conforme Aubenque (1974, pp. 106-107), as noções a que esses vocábulos (σύμβολον e σημεῖον) estão implicados em Aristóteles podem se opor, mas isso não é necessário, assim como não é necessária a correspondência exata entre eles. O “símbolo es, a la vez, más o menos signo: menos, en cuanto que no hay

da fala são diferentes entre os povos. Os símbolos são arbitrários. Todavia, diferem dos ruídos linguísticos porque são capazes de denotar algo na alma¹¹⁶. Não fosse isso, a comunicação propriamente humana estaria fadada ao fracasso.

A convenção dos símbolos ajuda a precisar tal comunicação na medida em que designa com distinção aquilo que ocorre na alma. Aliás, a alma é o lugar onde é possível encontrar o ponto estável do *logos* compartilhado (o sentido) do qual a linguagem poética é a expressão.

2.1.1. Constituição humana: a linguagem como expressão do *logos* da alma

No capítulo anterior falamos que as emoções são constituintes do humano. Isso pode ser dito de modo ainda mais preciso com relação à linguagem, uma vez que o ser humano é, por natureza, um animal político dotado de razão discursiva¹¹⁷.

A razão é, pois, a parte mais especial do indivíduo humano. Ora, é pelo aspecto racional que os humanos se diferenciam dos animais. A linguagem é a manifestação concreta de sua razão¹¹⁸. Por meio dela, expressam-se, comunicam-se e intervêm com inteligência no mundo.

A alma exerce um papel fundamental na explicação das relações entre a linguagem e o mundo¹¹⁹. Ela “é a consistência das reticências entre fenômeno e *lógos*, é o lugar entre coisas e palavras — lugar de coincidência, de co-pertinência, de descerramento [...] lugar de troca, de ciframento, das transformações”¹²⁰.

Aristóteles considera que as afecções da alma (*pathêmata tês psychês*) são representações (*homoiômata*)¹²¹ do estado de coisas (a

nada que sea naturalmente símbolo, y en cuanto la utilización de un objeto como símbolo implica siempre cierta arbitrariedad; más, en cuanto que la constitución de una relación simbólica exige una intervención del espíritu que adopta la forma de imposición de un sentido” (AUBENQUE, 1974, p. 106). Nesse sentido, a significação na poesia se estabelece segundo aspectos mais ou menos convencionais da linguagem.

¹¹⁶ *De int.*, 16a27-29.

¹¹⁷ ARISTOTLE. Politics. Translated by B.Jowett. In. BARNES. J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995.v. II. 1253a3.

¹¹⁸ Idem. É pela linguagem que os humanos engendram a *polis*.

¹¹⁹ AUBENQUE, 1974, pp. 125-126.

¹²⁰ CASSIN, 1999, p. 16.

¹²¹ *De int.* 16a3. O aspecto de evento das emoções que indicamos em 2.6. encontra lugar aqui. Conforme Almeida (2013, p. 86), “o termo ‘*homoiômata*’ parece indicar o caráter intencional inerente aos processos psíquicos [*pathêmata tês psychês*] simbolizados pelas palavras, o fato destes processos estarem necessariamente correlacionados a algo diferente de si mesmos. Este caráter intencional perpassa todos os processos psíquicos que podem ser expressos através da

linguagem falada e, por consequência, a linguagem escrita, simbolizam tais processos)¹²². Assim como as coisas no mundo são diferentes em espécies, grosso modo, a alma lhe corresponderá igualmente, portanto, em espécies distintas.

Por meio da alma racional contemplaremos basicamente duas espécies de coisas: aquelas de causa necessária ou aquelas de causa contingente. De modo geral, a alma corresponde àquilo que é da ordem ou do que é sempre ou do que pode ser de outro modo. A linguagem enquanto expressão da alma se manifestará discursivamente segundo uma ou outra dessas ordens. A linguagem poética diz respeito a essa última.

2.2. Caracterização da linguagem poética

O termo grego *logos* é também usado por Aristóteles para designar a linguagem. Mas, conforme observa Fernando Belo¹²³, trata-se de um vocábulo polissêmico na *Poética*. A significação, como vimos, é um de seus aspectos básicos e sem o qual não é possível pensar a poesia e, antes disso, a linguagem em geral. Num modo geral, incorre-nos o ensejo de dizer que toda a poesia é linguagem. A poesia é imitação tal como as palavras o são e a voz é o órgão que melhor imita¹²⁴. Mas, para sermos mais específicos, é preciso reconhecer que a linguagem é o meio pelo qual todas as diferentes espécies de poesia imitam¹²⁵.

Partindo do índice analítico da *Poética* elaborado por Eudoro de Souza, podemos enriquecer a compreensão do termo ‘linguagem’ (*logos*) na referida obra.

O uso comum da linguagem diz respeito ao (a) ‘dialeto’. O jambo é o metro que melhor se acomoda ao ritmo natural da linguagem. Na poesia, deve ser mantido para conferir clareza ao discurso.

‘Linguagem’ se diz também em relação ao (b) diálogo. Por meio deste, se estabelece a interlocução dos personagens na trama.

linguagem, sejam eles desejos, emoções, humores, percepções, lembranças, figurações imaginárias, questões, pedidos, ordens, tanto quanto pensamentos não-declarativos ou pensamentos declarativos”. Aqui antecipamos o modo complexo pelo qual a linguagem patética da poesia deverá se relacionar com as afecções da alma dos indivíduos, a saber, como uma configuração significativa dessas afecções.

¹²² *De int.* 16a3-4.

¹²³ BELO, 1994, p. 181.

¹²⁴ *Rhet.*, 1404a

¹²⁵ *Poet.*, 1447a17

(c) ‘Discurso’ é outro modo pelo qual dizemos ‘linguagem’¹²⁶. Aqui é possível fazer uma diferenciação da dimensão teórica da linguagem em relação a sua dimensão prática, qual seja, a palavra simplesmente dita (pensada), mais característica da retórica, e a palavra mimetizada, típica da poesia¹²⁷ narrada ou encenada.

Convém igualmente compreender ‘linguagem’ como (d) ‘argumento’ na poesia: um modo breve pelo qual o poeta organiza a trama geral.

Por sua vez, (e) ‘elocução’ (*lexis*) está associada ao caráter estético e persuasivo da linguagem; são os enunciados através dos quais os personagens manifestam seu caráter e seus pensamentos.

Caráter, pensamento, mito, elocução, melopeia e espetáculo são elementos constitutivos da poesia, empregados, especialmente, como as partes qualitativas do gênero trágico¹²⁸. A melopeia e o espetáculo não pertencem à epopeia¹²⁹. De todo modo, as referidas partes estão todas implicadas na linguagem.

Aristóteles compreende “por ‘caráter’ o que nos faz *dizer* das personagens que elas têm tal ou tal qualidade”¹³⁰. Desse modo, “há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter”¹³¹. Já “‘Pensamento’ se refere a tudo quanto *digam* as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão”¹³². Dito de outro modo, “é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é ou *enuncia* uma sentença geral”¹³³. A elocução diz respeito ao “*enunciado* dos pensamentos por meio das *palavras*, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa”¹³⁴. A expressão enunciativa requer elaboração, pois é um elemento caracteristicamente artístico¹³⁵.

A melopeia¹³⁶, o principal ornamento da linguagem trágica, refere-se ao canto ou à música na poesia. O espetáculo, por sua vez, corresponde à representação cênica. Na *Retórica*, Aristóteles lembra que

¹²⁶ *Poet.*, 1456b 1; 1450b 15-20; 1453b 1-14. Sobre o aspecto discursivo da poesia, conferir o comentário de Claudio William Veloso. Cf. VELOSO, 2004, p. 30.

¹²⁷ *Poet.*, 1456b2-7.

¹²⁸ *Poet.*, 1450a 8-10.

¹²⁹ *Poet.*, 1459b 8.

¹³⁰ *Poet.*, 1450a 1.

¹³¹ *Poet.*, 1454a, 17.

¹³² *Poet.*, 14450a 5

¹³³ *Poet.*, 1450b 10.

¹³⁴ *Poet.*, 1450b 12.

¹³⁵ *Rhet.*, 1404a.

¹³⁶ *Poet.*, 1449b 30, 1450b 15, 1462a 14, 1447b 23.

o espetáculo é mais inato ao humano¹³⁷. Certamente, ao se comparar a ação humana na representação poética e a ação humana na vida real, percebemos que a distinção entre uma e outra corresponde à distinção que se faz entre a ficção e a realidade. Tudo o que resta é a ação humana. A poesia é a imitação das ações e da vida. O ator apenas empresta seu personagem àquilo que está nele próprio enquanto um humano vivente. A poesia representa em cena elementos que são reconhecíveis na vida natural do homem. Nesse sentido, o espetáculo seria menos artístico¹³⁸.

É razoável, pois, que Aristóteles considere que o espetáculo seja menos próprio da poesia, se nos referimos a ela, sobretudo, como uma arte produtiva que realiza sua obra fundamentalmente através do discurso. A expressão enunciativa, por sua vez, seria um elemento mais artístico¹³⁹ e mais próprio da poesia que o espetáculo. Não é por acaso que Aristóteles queira garantir os efeitos da tragédia apenas através da leitura¹⁴⁰. Ademais, a “expressão escrita é mais exata”¹⁴¹, isto é, diz melhor o que tem para ser dito. Considerando o fato de a escrita ser um discurso mais preciso, podemos supor que o engenho técnico que a sustenta, torna-a certamente mais artística que o espetáculo e justifica o fato de a força da poesia residir apenas na leitura. Não deverá nos surpreender, pois, tal como veremos, que a poesia tenha uma racionalidade técnica (2.2.5.) e que Aristóteles exija que o discurso poético seja eficientemente conexo, claro e coerente (2.2.3).

É preciso reconhecer a ênfase que o Filósofo dá ao *logos* poético: a poesia é a experiência da palavra enunciada com arte, isto é, como aquilo que requer elaboração e beleza. Aqui, chegamos ao elemento mais fundamental da poesia: o mito. Nele estão incluídos ou subentendidos, ou a ele subordinados, todos os outros elementos, mais precisamente os caracteres, o pensamento e a elocução.

O mito se refere à intriga das ações que constitui a trama poética. Trata-se do substrato da poesia. Segundo Aristóteles, é a própria alma da tragédia¹⁴². Os poetas encontraram nos mitos tradicionais a matéria-prima para a efabulação poética¹⁴³. Não sem motivo, a poesia revive os

¹³⁷ *Rhet.*, 1404a

¹³⁸ *Rhet.*, 1404a; *Poet.*, 1450b18-19.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Poet.*, 1462a11-12, 1450b18-19.

¹⁴¹ *Rhet.*, 1413a

¹⁴² Podemos compreendê-lo analogamente ao que a alma é para o ser humano, isto é, aquilo sem o qual ele não é por natureza (político e racional).

¹⁴³ *Poet.*, 1453b23-25, 1454a9-15, 1451b26-25. Eudoro de Souza introduz essa correspondência ao mostrar a ambiguidade da palavra *mythos* que, por um lado, corresponde ao mito tradicional

valores mais socialmente compartilhados. De todo modo, por se tratar de uma intriga, o mito requer que os atos ou os factos que o constituem sejam compostos pelo poeta num todo bem conexo, segundo o enredo que ele deseja representar. No entanto, embora representem a matéria fundamental da poesia, não são apenas os atos ou factos que precisam de conexão no mito efabulado. Além deles, há outros elementos (como a emoção e a linguagem) que constituem o todo da composição. Portanto, o mito deve ser compreendido como o lugar de combinação desses elementos.

Tal como observa Halliwell, é nesse momento que Aristóteles inova a compreensão de poesia até então entendida como “linguagem (*logos*) com metro”¹⁴⁴: na *Poética* “there are hints of a view of poetic language as a combination of elements: *logos* (which is essentially ‘meaning’, or the common factor in all language), to which are added the accessories or embellishments of metre and music”¹⁴⁵. Num sentido mais fundamental, o caráter combinatório da poesia recai especialmente na matéria do mito: os enunciados compostos pelos quais se manifestam os caracteres e os pensamentos dos personagens¹⁴⁶.

The poet’s principal work, in other words, is the intelligible design of the poem, it’s essential framework; and the language is something then used to fill in this structure and to give it a continuous fabric. The combination of the primary poetic artefact – the structure of action – with the verbal expression which fleshes it out is recapitulated at 55a 22f, where the poet is said ‘to construct his plots and to finish them off with language.’¹⁴⁷

como história (ação de imitar) e, por outro, a sua efabulação, quando o poeta o converte em poesia (ação imitativa), segundo o tratamento artístico e estético que lhe é devido (SOUSA, 2010, p. 85). Efetivamente, Aristóteles nos faz lembrar que as poesias eram elaboradas a partir dos mitos mais tradicionais (*Poet.*,1453b23-25; 1454a9-15;1451b26-25). “Não há dúvida de que, na opinião da maioria dos estudiosos, a paternidade espiritual do drama grego é por A[ristóteles] atribuída a Homero”. Cf. SOUZA, p. 157. Segundo Aristóteles, Homero é digno de louvor, estando acima de todos os outros poetas. Foi supremo na poesia épica e trágica, sendo o primeiro a traçar as linhas gerais da comédia. Distingue-se não só pela excelência como pela feição de suas imitações. (*Poet.*,1447b13;1448a9,19;1448b24,33-6;1451a22;1452b8;1459a29;1459b8;1460a5,19).

¹⁴⁴ *Poet.*,1447b14ss, 1451a, 1451b27.

¹⁴⁵ HALLIWELL, 1998, p. 344.

¹⁴⁶ *Poet.*, 1449b34,1450b13-15.

¹⁴⁷ HALLIWELL, 1998, p. 345.

No entanto, a linguagem no mito não apenas preenche com um conteúdo significativo a estrutura do poema. Ela é também o *design* ou a forma cujo nexos encontra especificidade na combinação que é própria da estruturação inteligível das diferentes espécies de poesia.

Toda essa estrutura não é desprovida de excelência, isto é, de um modo de funcionamento adequado. Possui uma justa medida, assim como requerem as coisas que são da arte: não é tão casual (a arte ama o acaso!) como o que vive da gratuidade, exceto que busca a sua medianidade para não incorrer na falta ou no excesso. A linguagem poética é uma arte e deverá se realizar segundo certas regras, normas e princípios que regem o seu fazer artístico e os empreendimentos do *logos* poético, em vista de sua excelência (ou simplesmente conforme aquelas indicações que parecem mais adequadas a Aristóteles a favor de uma boa poesia).

2.2.1. Arte poética e mimética

Arte poética (*poiêtikê technê*) significa a arte de construir ou produzir alguma coisa¹⁴⁸. Tal como a arte em geral, trata-se de um conhecimento elaborado, constituído segundo uma sabedoria que está para além da simples experiência. Embora especializada e prática, a arte é um conhecimento do tipo universal. Enquanto arte, trata-se de um conhecimento que “se produz quando, de muitas observações da experiência, forma-se um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes”¹⁴⁹.

Toda arte visa um bem cujo fim é distinto da ação¹⁵⁰. Mas os fins entre as artes são muitos, pois a saúde é o fim da arte médica, o navio da

¹⁴⁸ BERNAYS, 1979, p. 166. Conforme Sousa (2010, p. 149), em Aristóteles não é preciso fazer uma distinção entre poética e poesia, porque a primeira é “sempre ‘um abstracto (arte da poesia)’, enquanto a outra, ‘sempre um concreto (criação poética)’. (...) Aristóteles, no seu tempo, (...) quis propor a equação ‘poesia=arte poética’”.

¹⁴⁹ *Met.* 981 a 5-25. “A técnica, pois, ao criar tipos e modelos aplicáveis a toda (*sic*) realização particular, chega a uma compreensão do universal, da lei, do por quê dos fatos; e pode assim dirigir conscientemente sua produção e dominá-los”. MONDOLFO, R. *O homem na cultura antiga*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968, p. 452.

¹⁵⁰ “A distinção entre *praxis* e *poiêsis* serve, nos capítulos IV e V do Livro VI da *Ética* a Nicômaco, para separar a arte, que constitui a competência ou o domínio na ordem da ‘produção’, e a ‘prudência’, excelência da ação, ou ao menos excelência dianoética da ação (pois a qualidade da ação depende também da qualidade do *êthos*). Esta distinção é levada a um grau de contraste que não é regularmente seguido no conjunto do *corpus* e é expressa segundo fórmulas cuja justificação não é patente. Entretanto, nós temos o sentimento de que o esboço que se segue pode ser mantido como ponto de partida com o qual todos os exegetas concordarão, reconhecendo, evidentemente, que ocorre a Aristóteles desviar-se em um ponto

construção naval, a vitória da estratégia, a riqueza da economia e, acrescentamos, a poesia da ‘produção poética’. Assim, a arte da poesia visa um fim e um bem, a obra poética.

Desse modo, produzida segundo um raciocínio reto¹⁵¹, a obra poética se constitui, antes de qualquer coisa, como algo que é mais excelente que a própria ação que as engendra¹⁵², isto é, um produto da técnica ou um artefato¹⁵³. Assim, ela encontra o seu modo de ser com uma forma determinada¹⁵⁴, segundo sua excelência.

A excelência é um meio-termo que o artista deve buscar atingir mediante o reto raciocínio, ou seja, aquela justa medida que preserva a arte da falta e do excesso e pela qual uma boa arte é produzida¹⁵⁵. Conforme sugere Halliwell¹⁵⁶, a produção técnica se opõe à força espontânea da natureza porque implicam uma habilidade ou inteligência prática e inventiva do homem. “Toda arte [(uma capacidade do reto raciocínio)] visa à geração e se ocupa em inventar e em considerar as maneiras de produzir alguma coisa”¹⁵⁷. As regras são a expressão formal do reto raciocínio da arte.

Fique claro, pois, que a poesia é um artefato, uma produção técnica, ordenada e sistematizada às regras que lhe são próprias. Mas a *Poética* não se reduz a um manual de regras. Apesar disso, elas existem para a composição da poesia. Embora careça de esclarecimentos, Aristóteles não apenas faz referência às regras da poesia em geral, mas também às regras concernentes às sensações na poesia¹⁵⁸. Ele adverte o poeta sobre a importância do cumprimento de tais regras. De todo modo, o Filósofo preocupou-se em aclarar o modo mais e menos adequado de uma composição poética.

Ao menos do ponto de vista da produção técnica, nenhuma arte pretende a imprevisibilidade da ação sobre o seu fim. Isso subverteria a

ou outro, mas em contextos, bem entendido, onde se pode de antemão dizer que um certo grau de imprecisão não atrapalha o raciocínio”. Bernard, 1996, p. 127.

¹⁵¹ *Et. Nic.* 1140a5-10.

¹⁵² *Et. Nic.* 1094a5.

¹⁵³ Vale a advertência de Veloso (2004, pp. 33-34), quando diz que “nem todos os produtos são artefatos”. A poesia é um produto e um artefato, ou simplesmente, um produto da técnica.

¹⁵⁴ Assim como “dizemos os círculos de bronze de dois modos: (a) dizendo sua matéria, isto é, o bronze, (b) dizendo a sua forma, isto é, que é uma figura de determinada natureza (a figura é o gênero próximo no qual entra o círculo)”. *Met.* VII 7 1033a1-5.

¹⁵⁵ *Et. Nic.* 1106b5; VI 1140a. “A técnica criadora, portanto, inclui para Aristóteles um processo cognoscitivo de suma importância; é um momento essencial do desenvolvimento da razão”. MONDOLFO, 1968, p. 453.

¹⁵⁶ HALLIWEEL, 1998, p. 45.

¹⁵⁷ *Et. Nic.* 1140a 10-15.

¹⁵⁸ *Poet.*, 1460b28-29.

própria natureza da arte de exigir e exercer um domínio regular sobre o que se aplica. É preciso reconhecer a eficiência da funcionalidade das regras do fazer poético para o alcance da excelência artística¹⁵⁹. Em certo sentido, há um fator de caráter necessário que serve como garantia da eficiência da produção artística e dos efeitos que dela resultam consequentemente: se os elementos da poesia forem agenciados, visando, de certa maneira, um determinado efeito (conforme prescreve Aristóteles no tratado), e se tais elementos foram adequadamente agenciados conforme essa maneira, o efeito visado, necessariamente, se cumprirá. Nenhum artista prescinde da consideração de certa necessidade das regras que regem sua arte, de modo a lhes prestar confiabilidade técnica. Apesar disso, dada a sua contingência, a arte não está isenta de falibilidade¹⁶⁰.

Pelo que dissemos até aqui, é de se esperar que a emoção e a linguagem se orientem pela técnica da composição poética¹⁶¹ e resultem como um produto técnico da poesia. Uma e outra deverão, pois, assumir definitivamente um caráter artefactual¹⁶². A fusão de ambas na obra poética nos fará reconhecer que as emoções são o que chamaremos de *artefato linguístico* – mas isso é assunto para o terceiro capítulo. Dando continuidade, tratar da poesia é pensá-la não apenas como uma arte produtiva ou uma produção técnica, mas também como ‘imitação’ (*mimêsis*).

Como produção literária imitativa, a obra poética é um produto da *poiêtikê technê*. “And in Aristotle’s analysis the literary significance of the phrase *poiêtikê technê*, the art of making or constructing or creating something, entails that the artist directly express in language is, in the

¹⁵⁹ Aristóteles se mostra confiante na crença de que há uma proporção dosada pela razão que é sempre alcançável – “respeitando as regras da arte, o erro é injustificável, porque, sendo possível, não deveria haver erro algum”. *Poet.*, 1460b26-29.

¹⁶⁰ Quer segundo erros essenciais (devido à incapacidade do poeta, o erro é intrínseco à poesia) ou acidentais (não conceber corretamente o objeto da imitação). Cf. *Poet.*, 1460b16-20.

¹⁶¹ Como um conhecimento especializado, mas um conhecimento dos princípios gerais do funcionamento da arte poética.

¹⁶² Utilizamos aqui o termo artefactual num sentido amplo. Deve ser compreendido se associado à noção de ficção a que se vincula a produção literária. Por sua vez, a noção de ficção deve igualmente ser compreendida se associada à ideia de artefato. Queremos captar em Aristóteles a poesia como um produto, algo particularizado do mundo por meio da técnica, que guarda o estatuto ambíguo da mimese no Filósofo, pelo qual reconhecemos os aspectos da realidade a que ela está implicada (a ação e a vida humana, os meios de imitação, como a música, o cenário, a linguagem escrita ou encenada) e os aspectos fictícios engendrados pela criatividade e imaginação do poeta (a efabulação poética). Abordaremos isso ainda nesta seção do capítulo.

broadest sense of word, ficcional”¹⁶³. Se a questão da técnica em Aristóteles põe em relevo a relação entre a forma e o seu produto, a questão da mimese põe em pauta a relação entre o produto e a realidade.

Os homens imitam por natureza, pois o imitar lhes é congênito: aqui aprendem as primeiras noções e se comprazem com isso¹⁶⁴. Em geral, todas as formas de poesia (epopeica, trágica, ditirâmbica, aulética e a citarística) são imitações¹⁶⁵. Enquanto produções do fazer mimético do homem, devem ser pensadas relativamente à experiência humana da aprendizagem e do prazer que delas resulta.

Quanto à compreensão de imitação na arte poética, interessa dizer que, em Aristóteles, ela não se reduz a uma mera reprodução da realidade¹⁶⁶. Efetivamente, o Estagirita afirma que a arte é imitação da natureza. No entanto, o que a arte imita são os processos da natureza. Ela visa transformar a natureza e completá-la lá onde não se realiza¹⁶⁷. Mas reconhecemos haver na arte mimética uma transfiguração ou um novo arranjo pelo qual a realidade é reconfigurada¹⁶⁸. Assim, a obra poética não se limita a uma simulação da realidade. Ela pretende ser “the vehicle of a structure of meaning [(the portrayal of universals)] which Aristotle believes can nourish the understanding and move the emotions”¹⁶⁹. Apesar disso, a imitação não distancia a relação entre o homem e o mundo.

A poesia não deve prescindir da realidade. A excelência da obra depende da adesão do espectador à representação poética. Tal adesão depende da crença que o espectador confere antes às coisas que acontecem na ordem do que é “naturalmente” comum, quer segundo as regras da natureza (o necessário e aquilo que sempre ocorre do mesmo modo, por exemplo, que nenhum bicho fale ou que o começo de algo se

¹⁶³ GULLEY, N. Aristotle on the purposes of literature. In. BARNES, J. *et al. Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979. p. 168.

¹⁶⁴ *Poet.*, 1448b5.

¹⁶⁵ *Poet.*, 1447a15. Aristóteles não nos diz o que seja realmente a *imitação*. Cf. BARNES, p. 273; ROSS, p. 287. Conforme Souza, “quanto à essência da poesia e aos fundamentos da arte poética, é com Platão que ele [Aristóteles] discute, é Platão que ele refuta, é contra Platão que ele combate”. Cf. SOUZA, p. 92.

¹⁶⁶ “A palavra μίμησις (imitação) recebeu-a Aristóteles, não se sabe de quem, por intermédio de Platão, rejeitando, todavia, a dialéctica da essência e da aparência, que estrutura o conceito platônico-socrático de ‘imitação’ artística”. Cf. SOUSA, 2010, p. 89.

¹⁶⁷ ARISTOTLE. *Physics*. Translated by R.P. Hardie and R.K. Gaye. In. BARNES, J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press: 1995, I 199a15.

¹⁶⁸ É difícil precisar uma definição de *mimêsis* em Aristóteles. De todo modo, ela é arte de um novo arranjo que quebra a ordem natural, mas não prescinde dela. Cf. WOODRUFF, P. Aristotle on Mimêsis. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press: 1992, pp. 89 e 91.

¹⁶⁹ HALLIWELL, 1998, p. 137.

inicie pelo seu fim) ou das convenções sociais¹⁷⁰. O que ocorre naturalmente é mais familiar, digno de credibilidade e, portanto, mais persuasivo¹⁷¹.

Mesmo que o poeta imite os sucessos reais, nem por isso ele deixa de ser poeta¹⁷². Por outro lado, ele deve usar artisticamente os elementos da tradição¹⁷³. Se na arte poética os sucessos reais podem ser imitados pelo poeta — e, conforme dissemos acima, se a arte tem por parâmetro os processos da natureza tal como Aristóteles requer, isto é, que a composição poética não prescindia do que é mais naturalmente comum ao espectador —, faz-se importante notar um aspecto realístico da poesia. Por outro lado, sabemos que a mimese artística encerra artefactualmente o mito em seu aspecto ficcional, de modo que indivíduo algum não se confunda entre a representação poética e a efetividade da vida. No entanto, não precisamos nos decidir pela descontinuidade entre essas instâncias. Afinal, a poesia imita as ações da vida humana. Todavia, é preciso atentar ao caráter real e ficcional da obra poética¹⁷⁴.

Observemos, pois

first, that Aristotle unquestioningly accepts the existence of a distinctive group of mimetic arts, and that by so doing he commits himself to a compendious criterion of mimesis as a form of correspondence in which some aspect of reality is reconstituted in a medium as close as possible in equivalence to the object; secondly, that he is prepared to attribute to some mimetic works a cognitive significance which goes beyond particulars to the embodiment of universals¹⁷⁵.

É na *mimese* (coroadada com a fabulação do mito, pois a imitação é, verdadeiramente, a fábula) que encontramos a transfiguração da matéria particular da poesia a sua forma mais universal. Ora, a arte poética versa sobre o universal, segundo a necessidade e a verossimilhança. Para Aristóteles, a poesia é mais universal que a história (que versa sobre o particular) e, portanto, mais filosófica (porque visa o todo em sua

¹⁷⁰ *Poet.* 1460b 36

¹⁷¹ *Rhet.*, 1404b.

¹⁷² *Poet.*, 1451b 72-2.

¹⁷³ *Poet.*, 1453b25.

¹⁷⁴ SOUSA, 2010, p. 89. Conferir notas 162 e 177.

¹⁷⁵ HALLIWELL, 1998, p. 56.

unidade)¹⁷⁶. Abordaremos a seguir a linguagem na perspectiva da universalidade, da necessidade e da verossimilhança. Conforme tratado até aqui, devemos reconhecer que a arte poética se refere a um conhecimento técnico por meio do qual são constituídas coisas artefactuais. Da imitação na poesia, por sua vez, devemos esperar que a representação seja constituída de elementos da realidade e da ficção¹⁷⁷.

2.2.2. A linguagem poética no registro da universalidade

Já dissemos que, em geral, todas as poesias (épica, trágica, ditirâmbica, aulética e citarística) são imitações¹⁷⁸. Não por acaso são eminentemente artes da palavra: “as palavras são imitações, e a voz é, de todos os órgãos, o mais apropriado à imitação”¹⁷⁹. A poesia imita ações, afetos e tudo aquilo que os homens dizem e dão a conhecer em relação ao que fazem, sentem e pensam¹⁸⁰. Em outras palavras, por meio de uma linguagem¹⁸¹ narrativa ou dramática, a arte poética imita o agir humano, suas emoções e o pensamento dito. Eudoro de Souza nos lembra que é justamente na condição de imitação que a poesia efabula as particularidades da história para elevá-las ao universal. A seguir, discorreremos um pouco mais sobre o universal na arte poética, que permite entrever outras características pertinentes à linguagem da poesia.

A universalidade da poesia reside, primariamente, no fato de ela ser uma arte e exigir tal condição que é própria desse tipo de conhecimento: a universalidade que diz respeito àqueles princípios e noções mais gerais das experiências semelhantes abstraídas das múltiplas experiências particulares¹⁸². Para a arte, porém, essa universalidade é a condição da possibilidade de sua racionalidade técnica, isto é, do seu esforço de regularizar, segundo um método e princípios gerais, os processos da natureza. Assim, a arte torna-a passível de controle, manipulando-a com recursividade através dos conteúdos práticos e conceituais dos quais se apropriou. Desse modo, o universal corresponde aos princípios mais gerais do funcionamento de

¹⁷⁶ *Poet.*, 1451b 6-7.

¹⁷⁷ HALLIWELL, 1992, p. 246. Conforme Halliwell, a representação da realidade e a representação artística não são elementos propriamente independentes para Aristóteles.

¹⁷⁸ *Poet.*, 1447a 15.

¹⁷⁹ *Rhet.*, 1404a.

¹⁸⁰ *Poet.*, 1447a 28, 1454a 17.

¹⁸¹ *Poet.*, 1447a19-21.

¹⁸² *Met.*, 981a.

algo, segundo as regras de uma arte. A poesia é uma arte. Portanto, um conhecimento universal nesse sentido lhe diz respeito. Por meio da arte, os produtos são engendrados e regulados a partir de certas regras. Entre as regras da poesia estão a verossimilhança e a necessidade. Vamos pensá-las ainda a partir da universalidade na poesia.

Ora, precisamos pensar ainda na universalidade como aquilo que respeita aos conteúdos mais gerais da poesia. A “atividade imitativa do artista se exerce num trânsito *sui generis* do particular (história) para o universal (poesia)”,¹⁸³. O universal diz respeito às ações ou experiências mais recorrentes da vida humana ou, mais do que isso, que expressam o caráter fundamental do humano enquanto um existente. A noção geral aqui recai sobre os eventos mais típicos do ser humano, seus caracteres e qualidades mais essenciais. Por acréscimo, a poesia versa sobre a opinião comum¹⁸⁴ e sobre aqueles fatos e padrões de comportamento mais paradigmáticos, isto é, mais universalmente comuns e aceitos.

A arte poética não se compromete exatamente com aquilo que aconteceu¹⁸⁵, como o faz a história; ela “não visa reproduzir uma coisa individual, mas lhe dar uma nova personificação para uma verdade universal”¹⁸⁶. Ela acrescenta sobre as ações particulares um dado novo: seu aspecto universal. A poesia recolhe da pluralidade das ações humanas o que há de semelhante e fundamental entre elas e as eleva ao nível mais geral. Não representa ações que pouco ou nada dizem sobre as experiências mais universalmente humanas como a morte e o sofrimento, por exemplo. A poesia não reproduz o particular, mas parte dele e da contingência que o acompanha: estamos na esfera do verossímil.

A verossimilhança diz respeito àquilo que *é possível* ou *pode ser de outro modo*, segundo a ordem das coisas que *são na maioria das vezes*, em contraste e oposição com aquilo que é necessário ou que não pode ser de outro modo, segundo a ordem das coisas que *são* as mesmas sempre. Uma linguagem verossímil, portanto, estabelece-se segundo um modo de dizer e segundo aquilo de que se diz¹⁸⁷ na ordem do que é mais comumente aceito¹⁸⁸. Mas este é também o campo do provável que

¹⁸³ SOUSA, 2010, p. 88. Ainda que o poeta venha a fazer uso dos sucessos reais (*Poet.*, 1451b29), isto é, “even the use of such particulars - historical facts - must be transformed by the poet into the material or unified (and, in the process, fictionalized) plot-estruure”. Cf. HALLIWELL, 1992, p. 251.

¹⁸⁴ *Poet.*, 1460b 36.

¹⁸⁵ *Poet.*, 1451b 1-5.

¹⁸⁶ ROSS, 1995, p. 288.

¹⁸⁷ O conteúdo universal da poesia.

¹⁸⁸ E não por acaso a poesia não se distancia da linguagem que é mais familiar ao público.

permite à linguagem o exercício da criatividade. Com isso, a arte poética reúne em si a possibilidade mais comum (a universalidade) com a possibilidade menos comum (as particularidades da invenção artística).

É por meio de uma linguagem verossímil que o argumento que acompanha a trama tem desvirtuada e interrompida a necessidade de sua conclusão: por exemplo, sendo Édipo um homem de caráter bom, de atitudes justas, sábias e honradas, não é de se esperar que dele decorra a causa de tantos males e infelicidades. Isso exemplifica a contrariedade que tem lugar na esfera daquilo que é verossímil, isto é, daquilo que, embora seja no mais das vezes, pode ser de outro modo. Mas a verossimilhança é apenas uma parte da regra na poesia que, na trama geral, desvela e falseia a necessidade aparente dos eventos.

Aristóteles nos diz ainda: por “‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza”¹⁸⁹. A universalidade está ancorada quer na natureza humana de um determinado caráter, quer na natureza dos processos naturais, tais como eles ocorrem (não que ela se limite a isso, já que a arte é o próprio esforço de chegar onde a natureza não pode). As particularidades de um personagem e da trama nunca estão por si: há uma natureza do humano e dos processos naturais que orientam e dão unidade, respectivamente, ao caráter do indivíduo representado e aos sucessos da poesia.

A natureza de um indivíduo é explicada pela base dos princípios que regem seu caráter e seu pensamento, assim como o princípio mais básico de toda natureza explica e regula os fenômenos dos quais é subjacente. Logo, a universalidade, segundo a natureza de algo, é a unidade que dá coerência à manifestação fenomênica deste algo. E essa coerência não tarda em enrijecer-se, de certo modo, em vista de uma necessidade lógica dos eventos.

Com relação à citação que abre o parágrafo precedente, vale ainda dizer: referir-se ao universal segundo o necessário implica dizer que a poesia se dá inserida numa certa lógica do natural ou do convencional¹⁹⁰, ou melhor, ela se orienta por um nexos causal da coerência dos processos da natureza e da vida humana¹⁹¹.

¹⁸⁹ *Poet.*, 1451b 6-10.

¹⁹⁰ Já que a arte poética é imitação da natureza e funciona segundo a regra da necessidade e da verossimilhança, Aristóteles quer garantir que a ação dramática se dê numa certa coerência no tempo e no espaço. Por isso, fez observações quanto ao uso do *deus ex machina* na arte poética. Cf. *Poet.*, 1454b.

¹⁹¹ “As ações devem ser sucedidas conforme a verossimilhança e a necessidade”. *Poet.*, 1451a14-15, 1454a33-27.

A arte imita a natureza em seus processos. Com isso, há um aspecto objetivo e necessário da universalidade: está naquilo que respeita fazer coincidir a representação ora com a coerência dos eventos e sucessos naturais (que são sempre assim e não de outro modo), ora com aquilo que ocorre segundo a ordem do que é possível e regular nas ações da vida humana — e aqui a necessidade só advém por acréscimo e decorre dos eventos humanos que são verossimilhantes; vale dizer, daquilo que ocorre na maioria das vezes (como é próprio do fenômeno moral), cuja similitude e regularidade instauram aqueles pensamentos e atitudes mais universais e que se pautam pela natureza nessa mesma universalidade: ora, se um indivíduo tem por natureza tal caráter, só poderá agir assim, pensar assim, dizer assim.

Correspondendo àquela ambiguidade *realidade-ficção* presente na poesia, a regra da necessidade e da verossimilhança exige da linguagem referência à realidade, mas também transfiguração dela. O necessário aqui não se refere à ordem científica. Conforme Fernando Belo, diz respeito ao necessário na natureza que torna certas coisas impossíveis como, por exemplo, um cão falante ou homens que voam, o que infringiria as regras da natureza, pois não é assim que naturalmente funcionam as coisas. De outro modo, a linguagem precisa ser necessária no sentido de o mito obedecer a uma relação de causalidade, em que, dadas certas coisas, outra seguem necessariamente. Porém, a verossimilhança quebra a rigidez da causalidade poética, quando os sucessos dos personagens necessariamente apontam para uma direção, até que a mudança de sorte (peripécia) fira o destino deles por obra do acaso e das coisas possíveis, próprias da vida, tal como ela é.

2.2.3. Eficiência e persuasão

A palavra poética requer funcionalidade sobre o espectador, em vista da função prática e eficiente da linguagem. Não por acaso, Aristóteles diz aqui e ali o que perfaz uma linguagem persuasiva¹⁹². Na *Poética*, dedica-se longamente (capítulos XIX-XXII) a tratar da

¹⁹² A linguagem da poesia pretende a persuasão não necessariamente para formar, produzir ou alterar propriamente o juízo do espectador (embora o medo faça deliberar (*Rhet.*, II 1383a), ao menos tal como o faz a retórica ou tal como essa o quer. No entanto, vale lembrar: o poeta visa à audiência e quer tornar sua representação artística digna de crença e confiança - e veremos que isso é decisivo para que as emoções sejam despertadas no público. Não se prescinde aqui ou de uma alteração ou de um reforço sobre determinados juízos. A arte poética talvez possa ser associada a alguma tentativa de reforçar alguns padrões culturais e, nesse sentido, orientar o juízo e as atitudes humanas dentro da *polis* (conferir notas 81 e 109).

elocução, já que o enunciado é efetivo tanto em verso quanto em prosa¹⁹³. No livro terceiro da *Retórica*, especialmente, ele investiga o melhor modo de dizer o que tem de ser dito, “pois não basta possuir o que é preciso ser dito, mas torna-se também forçoso expor o assunto de forma conveniente”¹⁹⁴, o que vale igualmente para a poesia. Ora, a tragédia imita por meio da linguagem ornamentada (com ritmo, canto e harmonia), mas não prescinde dos mais adequados modos da boa elocução, a fim de tornar a representação convincente ao espectador¹⁹⁵.

A palavra poética é performática e requer desempenho. Por isso, é fundamental que o autor e o ator conheçam o que é próprio da arte da elocução, “que consiste em saber o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e, outras que tais”¹⁹⁶. A ação e o contexto da fala, sem dúvida, são fatores determinantes para pensar a linguagem que é, antes de tudo, um evento em *performance*. A pronúncia é um dos elementos relevantes neste ato performático.

A pronúncia faz parte da tragédia. A pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São, por conseguinte, três aspectos a observar: são eles o volume, harmonia e ritmo [este último, ornamentos da linguagem trágica].¹⁹⁷

Se a realização da enunciação poética depende, por certo, de uma estrutura formal e de um conteúdo, depende igualmente do modo como é expressa pelo ator (ou leitor). A expressão do enunciado é algo que requer habilidade técnica, já que é um elemento artístico¹⁹⁸. O modo de

¹⁹³ *Poet.*, 1450b14.

¹⁹⁴ *Rhet.*, 1403b.

¹⁹⁵ O que está em primeiro plano não é a linguagem ornamentada, como simples exercício de palavras, mas a eficiência de comunicação garantida pelo conveniente uso dos recursos da elocução. O interesse pela qualidade da elocução está diretamente ligado ao interesse na eficiência do modo de dizer. NEVES, M. H. M. *A vertente grega da gramática tradicional*. São Paulo: Unesp, 2005, pp. 78-79; 84. Aristóteles reconhece que uma linguagem ornamentada demais pode ofuscar o pensamento na trama, isto é, aquilo que o personagem diz. *Poet.*, 1460b3-5.

¹⁹⁶ *Poet.*, 1456b 9-11

¹⁹⁷ *Rhet.*, 1403b.

¹⁹⁸ *Rhet.*, 1404a.

dizer algo pode convencer e agradar muito mais que o conteúdo dito, pois “há discursos escritos que obtêm muito mais efeitos pelos enunciados que pelas ideias”¹⁹⁹. Cabe ao ator, pois, o conhecimento do que é próprio a cada forma de enunciar algo²⁰⁰. Tal conhecimento é-lhe indispensável para que seu discurso seja claro ao espectador.

Em qualquer método de ensino, será necessário que haja algo referente à expressão; pois, no que respeita a demonstrar algo com clareza, há uma certa diferença entre exprimirmo-nos deste ou daquele modo... tudo isso consiste num processo de expor e destina-se a um ouvinte.²⁰¹

A clareza do discurso é fundamental na poesia²⁰². O poeta deve operar com palavras que possuem significados bem estabelecidos em relação às coisas que ele, distintamente, designa. Em outras palavras: o discurso precisa evidenciar claramente aquilo que pretende tratar, senão não cumprirá a função que lhe é própria²⁰³. Nesse sentido, “há palavras mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objeto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos”²⁰⁴. Não se trata da função declarativa do discurso, que se aplica mais propriamente à ciência. A linguagem comum será imprescindível para conferir clareza ao discurso poético, tornando-o mais digno de crença e de persuasão. Assim, “we may reasonably expect this relationship between structure and language to be clarified, and the distinctive nature of poetic language to be illuminated”²⁰⁵.

Aristóteles adverte constantemente o poeta e o orador para não se distanciarem demais da linguagem comum²⁰⁶, porque essa é mais familiar aos ouvintes ou espectadores. Nisso reside a condição básica para que o público possa, no mínimo, saber do que está falando aquele que profere algo. Garantido isso, o poeta pode embelezar a linguagem trágica²⁰⁷. Além disso, a linguagem corrente é a expressão das opiniões mais comumente aceitas, pois sustenta no que já foi significado pela

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ *Poet.*, 1456b8-11.

²⁰¹ *Rhet.*, 1404a.

²⁰² *Poet.*, 1455a24-29, 1458a34, 1458b1-2, 1458b6-5, 1461b 15-19.

²⁰³ *Rhet.*, 1404b.

²⁰⁴ *Rhet.*, 1405b.

²⁰⁵ HALLIWELL, 1998, p. 345.

²⁰⁶ *Poet.*, 1458a34; 1458b6-5. Cf. AUBENQUE, 1974, p. 111.

²⁰⁷ *Poet.*, 1458b, 19-1459a15.

tradição, no sentido usual das coisas supostas no mundo da cultura e das opiniões mais compartilhadas.

2.2.4. A estética artística da linguagem poética

A poesia se expressa numa linguagem embelezada em, pelo menos, dois sentidos básicos: como organismo vivo e como ornamento. O primeiro é mais fundamental, mas o segundo não é menos legítimo e não prescinde daquele.

Para que resulte perfeito, o poema deve conter ordem e grandeza: “o belo — ser vivente ou o que quer que se acompanhe de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer”²⁰⁸. Constituindo-se como um todo de partes bem relacionadas, a poesia necessita de ordem e de proporção²⁰⁹.

Tais aspectos são expressão dos limites ou da justa medida que a poesia visa atingir para se realizar como obra poética. Dizemos isso especialmente com relação aos efeitos da poesia sobre o público. Ora, espera-se que o mito composto analogamente a um “organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio”²¹⁰. Dessa composição orgânica em que o belo é constante na grandeza e na ordem, depende outro aspecto mais acessório: o ornamento.

Aristóteles compreende por “*ornamento* a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto”²¹¹, e menciona tais elementos já ao início da *Poética*, quando afirma que as artes poéticas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, quer conjunta quer separadamente²¹². A melopeia (ou o canto) é o principal ornamento da tragédia e não entra na epopeia. Adverte Aristóteles: “Importa (...) aplicar maiores esforços no embelezamento da linguagem, mas só nas partes desprovidas de ação, de caracteres e de pensamento: uma elocução deslumbrante ofuscaria caracteres e pensamento”²¹³.

²⁰⁸ *Poet.*, 1450b35.

²⁰⁹ *Poet.*, 1450b26-31; 1451a 13-15.

²¹⁰ *Poet.*, 1459a16-20.

²¹¹ *Poet.*, 1449b30.

²¹² *Poet.*, 1447a20-27. Conforme a sistematização de Ross, a lírica, a tragédia e a comédia servem-se, conjuntamente, dos três; do ritmo fazem uso da dança; da linguagem [metrificada ou não, ou misturando os metros], a imitação em prosa (mimos, diálogos socráticos); do ritmo e da linguagem, elegias e a epopeia; do ritmo e da harmonia, a música instrumental. ROSS, 1995, p. 287.

²¹³ *Poet.*, 1460b3-5.

Se antes falamos da prevalência da palavra sobre o espetáculo, neste caso, isso se repete, já que o pensamento, isto é, aquilo que dizem os personagens para manifestar sua decisão, tem prioridade sobre o embelezamento da linguagem. Conforme nota Halliwell, há uma prioridade da clareza do pensamento sobre o estilo na linguagem poética²¹⁴.

O pensamento respeita ao conteúdo lógico dos enunciados. Quando a comunicação entre os interlocutores é realizada com sucesso, tem-se a sinalização de que o conteúdo lógico da linguagem se cumpriu. A clareza, porém, assume condição essencial nesse processo e evidencia o aspecto racional da linguagem poética.

2.2.5. A racionalidade técnica da poesia

A conexão que se quer na dimensão da estética artística da poesia (um organismo ordenado e proporcional) é também a que se quer na sua dimensão racional, pela qual ela realiza o seu aspecto lógico²¹⁵. Não fazemos aqui mais que situar o segundo na primeira. Ora, tal como um raciocínio coerente pretende ser, o mito é um organismo fundamental de partes ordenadas, cujas relações são universais e necessárias segundo um nexos causal próprio da poesia. Assim,

tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o Mito, porque é

²¹⁴ HALLIWELL, 1998, p. 348.

²¹⁵ “Racional”, “lógico” e “argumento” não devem ser compreendidos no sentido forte da ciência aristotélica. Nosso intuito é apenas distanciar a compreensão da poesia (e das emoções que a acompanham) na teoria de Aristóteles dos parâmetros da poesia entendida como obra inspirada e desprovida de razão. Queremos enfatizar os aspectos técnico e racional da arte poética para evidenciar o caráter artefactual da associação entre linguagem e emoção. A magia da palavra como encantamento e inspiração é arrefecida na filosofia aristotélica. Conforme observa Souza, referindo-se à *Poética* em 1448b5-30: “Na verdade, A.[ristóteles] insiste sobre a congenialidade da imitação, ao atribuir-lhe, por sua vez, uma causa intelectual: o homem aprende por imitação as primeiras coisas... (por isso) contemplamos com prazer imagens mais exatas... causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens” (Cf. SOUSA, 2010, pp. 155-156). Os “(de entre os homens) mais naturalmente propensos... deram origem à poesia [... procedendo desde os mais toscos improvisos]”. Cf. Idem, p. 156. Se Aristóteles afirma da *Retórica* (III7 1408b) que a poesia provém da inspiração, trata-se antes da inspiração humana ou daquela gerada pela musicalidade do discurso propício à persuasão e, nesse sentido, seriam ambas inspiradas pelas *musas*. Conferir nota de rodapé 102 em *Rhet.*, II 1395b, p. 213, conforme a versão da obra *Retórica*, indicada na bibliografia.

imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.²¹⁶

A dimensão racional da poesia se manifesta, de um modo geral, no raciocínio que orienta o desenvolvimento da trama poética. De um modo mais específico, diz respeito à coerência daquilo que enunciam os personagens. Referimo-nos ao raciocínio, em um sentido relativamente geral, aos argumentos da poesia que Aristóteles considera importante dispor em termos gerais. A exemplo de Ifigênia, ele mostra como fazê-lo:

Certa donzela, no momento de ser sacrificada, desaparece aos olhos dos sacrificadores e, transportada a terra estranha, onde era lei que os forasteiros fossem imolados aos deuses, aí foi investida do sacerdócio. Pelo tempo adiante, sucedeu que o irmão da sacerdotisa arribou àquela terra (...). Chegado, é preso; mas quando ia ser sacrificado, foi reconhecido (...), e assim foi salvo.
217

Só após dispor o argumento nesses termos é que o Filósofo recomenda introduzir os enunciados e os episódios da obra poética. Mas desde a sua base, a poesia requer coerência. Portanto, tal argumento já deve constar, em vista das propriedades pelas qual a poesia é semelhante a um organismo vivente. A conexão perfeita das partes é uma dessas propriedades. Desse modo, é imprescindível que haja coerência entre os episódios e os enunciados dos personagens. Caberá, pois, ao poeta, evitar a contradição na poesia. Os espectadores observarão atentamente se ele cumpriu essa tarefa.

A postura do espectador apresentada na *Poética* também sinaliza que a obra poética resulta num objeto elaborado de conhecimento. Não

²¹⁶ *Poet.*, 1451a30-35. Cf. ROSS, 1995, p. 287.

²¹⁷ *Poet.*, 1455b1-12. A composição de mitos ou “de argumentos é [prática] oriunda da Sicília [e os primeiros poetas cômicos teriam sido Epicarmo e Fórmide]; dos atenienses, foi Crates o primeiro que abandona a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de caráter universal” (*Poet.*, 1449b5-6), enquanto a tragédia abandona os mitos breves (*Poet.*, 1449a19), a epopeia é composta de muitos mitos (*Poet.*, 1456a11).

sem razão o poeta está submetido a severas críticas²¹⁸. Está igualmente sob algum juízo de quem o louva mediante seu sucesso e o censura frente aos seus erros, ou seja, se combinou bem ou mal os elementos da poesia em vista do cumprimento da sua finalidade²¹⁹.

No entanto, na poesia, não se trata apenas de julgar a arte do poeta, mas também de conhecer e compreender o movimento racional da trama: em vista de ambos, o espectador precisa estar atento se o poeta não entrou em contradição, assim como “observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para quê”²²⁰, para reconhecer se o personagem falou ou agiu bem ou mal. Assim, há sempre um conteúdo para ser (re-) conhecido, em vista da compreensão e realização da própria trama, de modo que os efeitos sobre a alma do espectador realizem a dimensão cognitiva da poesia.

A excelência do conhecimento do arranjo poético melhor se consagra naquele elemento fundamental do mito: o reconhecimento, a passagem do ignorar ao conhecer²²¹. Deve resultar, necessária ou verossimilmente²²², da estrutura interna do mito, do nexos de causa e efeito da intriga. Dentre suas diferentes formas, a mais bela é a que se dá com a peripécia (mutação dos sucessos no seu contrário)²²³.

O reconhecimento pode persuadir segundo suas diferentes espécies: (1) por sinais (embora menos artísticos), como as estrelas, no *Tiestes* de Cárcino, ou as cicatrizes no corpo dos personagens²²⁴; (2) urdido pelo poeta (a fala do personagem decorre do poeta e não do que o mito exige); (3) pelo despertar da memória, como “na narrativa a Alcínoo, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram”²²⁵; (4) por silogismo, “como nas *Coéforas*, pelo seguinte raciocínio: alguém chegou, que me é semelhante, mas ninguém se me assemelha senão Orestes, logo quem veio foi Orestes”²²⁶. Guardaremos seu caráter psicagógico para o 3º Capítulo. De todo modo, a poesia, como objeto de conhecimento do espectador, exige dele um olhar atento

²¹⁸ *Poet.*,1456a1-4. Conferir também o capítulo XXV da *Poética* (1460b5-1461b25): os problemas quanto às críticas na arte da poesia.

²¹⁹ *Poet.*,1460b24-25. Parece-me oportuno pensar sobre uma possibilidade de aproximação entre o discurso poético e o discurso epidíctico da arte retórica, mediante a crítica pela qual o público submeteria o talento dos produtores do discurso (poeta e orador) ao elogio ou à censura, segundo o belo e o feio.

²²⁰ *Poet.*, 1461 5-6.

²²¹ *Poet.*,1452a22.

²²² *Poet.*,1452a17-20.

²²³ *Poet.*,1452a33-34, 1454b29.

²²⁴ *Poet.*, 1454b 30-35.

²²⁵ *Poet.*,1455a1-4.

²²⁶ *Poet.*, 1455a4-7.

e pensante, para que possa acompanhar o raciocínio dos sucessos na trama.

O indivíduo acompanhará a trama conforme quem aprende mediante aquele raciocínio básico da imitação, isto é, como quem reconhece algo e diz: “este é tal”. Por certo, o poeta evidencia seu papel psicagógico e a pedagogia de sua poesia na medida em que guia o espectador e torna possível tal raciocínio. Resguarda, assim, alguma didática e metodologia na obra poética, especialmente quando deixa evidente na trama os elementos a que o espectador deverá se ater, isto é, ao indivíduo que disse, a quem, como, quando e para quem disse.

Devido à clareza e à coerência serem critérios básicos da composição poética, os enunciados poéticos deverão manifestar, clara e coerentemente, todos aqueles elementos. Grosso modo, deverão ser reconhecidos pelo espectador mediante os processos de raciocínio que se efetivam basicamente quando alguém diz: “isto é aquilo”. Trata-se de operações cognitivas implicadas no processo fundamental pelo qual a razão engendra o conhecimento, recorrendo à semelhança das coisas particulares.

Aperceber-se das semelhanças²²⁷ é um engenho natural do poeta. Mas também o é do humano em geral, pois o imitar exige essa percepção, e todos os seres humanos imitam por natureza. A metáfora será um recurso valioso para esse tipo de conhecimento e para o exercício daquele raciocínio (“isto é tal”). Consiste em perceber a semelhança²²⁸ entre as coisas (transportando “para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”²²⁹). Ela auxilia na claridade da elocução²³⁰, é agradável à aprendizagem e faz “com que o objecto salte <<diante dos olhos>>”²³¹. O conteúdo lógico (o pensamento) que acompanha a poesia encontra seu complemento no aspecto perceptivo expresso pela metáfora, “as a unique means of expressing certain perceptions”²³².

Até aqui podemos observar alguns elementos da racionalidade técnica da poesia, a qual pode ser apropriada como um conhecimento adequado e apreensível, forjado pela arte. Ela permite que o sujeito

²²⁷ *Poet.*, 1459a 6-7.

²²⁸ *Rhet.*, 1405b.

²²⁹ *Poet.*, 1457b6.

²³⁰ *Poet.*, 1458a19-24.

²³¹ *Rhet.*, 10 1410a.

²³² HALLIWELL, 1998, p. 349.

(espectador) se coloque na posição de quem realmente investiga um objeto, segundo circunstâncias, causas e fins.

O poeta não está muito longe de assumir o caráter estrategista do general que busca preparar bem o seu plano de ataque partindo do conhecimento dos hábitos de guerra do seu adversário. De modo análogo, o poeta realiza sua estratégia por meio da linguagem, elaborando uma armação racional com fins e propósitos bem claros para si e para seu interlocutor.

O poeta deverá realizar seu projeto fazendo os personagens dizerem tudo o quanto se deve (quem fala, o que, contra quem e para quem falam os indivíduos na trama). O espectador deverá reconhecer a estratégia dos enunciados na ação e na fala dos personagens; deverá render-se a si mesmo, emocionado!

Como artífice, pois, cabe ao poeta agenciar os elementos da linguagem da melhor maneira possível para emocionar os indivíduos, segundo o que é próprio da poesia épica, trágica ou cômica. E já que cada uma dessas tem um modo de ser distinto, cada qual terá um arranjo peculiar erigido na estrutura que lhes é fundamentalmente comum. Enquanto um complexo de significação, tal arranjo se constituirá num objeto de conhecimento para um sujeito, o espectador. Ao menos, se as regras forem bem aplicadas à poesia, esse conhecimento não lhe será indiferente, fazendo-o tremer e se apiedar.

Vemos, pois, que parece razoável abordar a leitura da poesia que Aristóteles faz na *Poética* pelo seu aspecto racional e técnico. É nessa perspectiva que vamos inquirir as relações entre a emoção e a linguagem no capítulo seguinte. Ora o poeta (e logo, o ator) deve permanecer atento às regras da arte e às regras concernentes às sensações na poesia²³³. Ora “respeitando as regras da arte, o erro é injustificável, porque, sendo possível, não deveria haver erro algum”²³⁴. O espectador deverá se colocar à prova a partir dessas mesmas regras, experimentando em si a catarse das emoções provocadas pela eficiência da linguagem poética. As regras darão a justa medida da ação produtiva dessa linguagem, conferindo-lhe o seu funcionamento apropriado²³⁵ e a excelência que almeja a obra²³⁶ de arte poética.

²³³ *Poet.*, 1460b28-29.

²³⁴ *Poet.*, 1460b26-29.

²³⁵ *Et. Nic.* 1139a17

²³⁶ “Temperance must be concerned with bodily pleasures, but not all even of these; for those who delight in objects of vision, such as colours and shapes and painting, are called neither temperate nor self-indulgent; yet it would seem possible to delight even in these either as one should or to excess or to a deficient degree”. *Et. Nic.* III 1118a1-6.

CAPÍTULO III

O TRATAMENTO DA RELAÇÃO ENTRE EMOÇÃO E LINGUAGEM NA POESIA

Da técnica à ontologia

Neste capítulo, objetivamos tratar das relações entre emoção e linguagem a partir da *Poética* de Aristóteles. Uma vez identificados os aspectos que caracterizam a emoção e a linguagem poética, vamos agora aproximá-los a um lugar comum, isto é, na obra de arte poética. De modo mais específico, mostraremos como estão intimamente relacionadas na constituição da poesia e dos indivíduos humanos que engendram o evento poético; na eficiência prática e significativa dos efeitos emotivos da linguagem desempenhada em cena e da linguagem segundo a simples leitura da poesia; por conseguinte, no próprio artefato que ambas constituem e no qual fundem o seu caráter racional, estético e técnico, enquanto um produto da obra de arte poética. Assim, explicitaremos os traços pelos quais as emoções humanas inaugurarão o estatuto de um artefato linguístico²³⁷.

²³⁷ Este 3º Capítulo desemboca em, pelo menos, três conclusões fundamentais quanto à relação entre emoção e linguagem na poesia em Aristóteles, levantando algumas propostas de investigação para a continuidade da presente pesquisa, a saber: (1) o aprimoramento da noção aristotélica de artefato a que estão implicadas emoção e linguagem na arte poética, (2) a abordagem dessa relação ou a partir dos termos da *Metafísica* de Aristóteles (3) ou a partir da sua atualidade no debate contemporâneo das ciências cognitivas, especialmente quanto ao vínculo entre emoção e cognição nas artes. Trata-se, pois, de constatações de chegada da pesquisa, após termos percorrido certo trajeto. Efetivamente, esta se abre para uma nova investigação que solicita merecidamente uma abordagem minuciosa da relação entre emoção e linguagem na *Poética* a partir dos conceitos fundamentais da metafísica aristotélica, afinal, nossa conclusão é de natureza ontológica. Quanto à atualidade da presente pesquisa, recentemente, “tem havido uma explosão de pesquisas sobre as emoções em diversas disciplinas (...) de modo que hoje estamos em melhores condições de esclarecer como as emoções funcionam nas artes. Embora teorias da arte tenham focado as relações entre as artes e as emoções, poucas vezes se voltou a atenção para o que as emoções realmente são e para o porquê e como elas funcionam com respeito às artes”. ROBINSON, J. *Emoção na arte*. In: KIVY, Peter (Coord.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Tradução de Euclides Luis Calluni. São Paulo: Paulus, 2008, p. 224. Todas essas conclusões formam um conjunto de constatações de fim de percurso de uma primeira etapa de pesquisa. Portanto, não é de nosso intuito aprofundá-las neste trabalho. Poderíamos dizer que estamos na fase das ‘primeiras evidências’ da relação entre emoção e linguagem poética. Neste capítulo, elas estão mais propriamente situadas no horizonte da *Retórica* e, especialmente, da *Poética*, embora o

Nossa exposição seguirá deste modo: apresentaremos a relação entre emoção e linguagem na definição de poesia (3.1.), na alma do poeta (3.2.), na estrutura da obra poética (3.3.), na contradição e na coerência da poesia (3.3.1.), segundo sua versão encenada (3.3.2.) ou lida (3.3.3.). Após aplicarmos o esquema formal das emoções à poesia (3.4.), trataremos da ontologia das emoções como um artefato linguístico (3.5.).

3.1. Linguagem e emoção na definição de poesia

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles afirma o seguinte: “vamos falar da Tragédia, dando de sua essência [*οὐσία*] a [sua] definição (...). É pois a Tragédia imitação de uma ação (...) em linguagem ornamentada (...) e que, suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação [*κάθαρσις*] dessas emoções”²³⁸. Aqui encontramos um primeiro modo em que a emoção e a linguagem estão intimamente relacionadas.

Podemos observar que ambas são elementos fundamentais da descrição teórica (conferir 1.2. e 2.2) da poesia trágica. Relacionam-se com aspectos que definem a essência (*οὐσία*) da tragédia. No entanto, porque partimos de uma definição, encontram-se ainda numa relação teórica. De todo modo, é preciso reconhecer que se trata aqui de uma relação essencial.

Porém, não se trata de uma definição de palavras vazias. Com o termo *ousía*, Aristóteles quer evocar e evidenciar a essência e também a existência particular de algo, segundo aquilo que constitui fundamentalmente o ser deste algo. Ora, estamos tratando do modo de ser que é constitutivo da poesia trágica e do qual fazem parte a emoção e a linguagem. O contexto explicativo de *ousía* está associado à “ação de chamar à existência, (...) dar a existência ou dar o ser”²³⁹. Se a relação entre linguagem e emoção é essencial por fazer parte daquilo sem o que a poesia não é, ou seja, sua essência, esta, por sua vez, recebe existência através do fazer artístico do humano²⁴⁰.

caráter interdisciplinar na nossa investigação em Aristóteles não tenha prescindido das consultas de obras como a *Metafísica*, *Física*, *De interpretatione*, *Ética Nicomaqueia* e *De anima*.

²³⁸ *Poet.*, 1449b19-29.

²³⁹ SPINELLI, 2006, p. 331.

²⁴⁰ *Met.*, 1070a5-6.

Only *ousia* opens up a categorial space for human making of something that is new and independent in descriptive content, in its specific nature (*eidōs*). If the tragic (*to tragikon*) is art-specific for Aristotle (i.e., not found in nature or in human life), then a tragedy whose *eidōs* it is, must be an *ousia*.²⁴¹

Desse modo, a tragédia tem um modo de ser próprio, é um produto da técnica, sendo passível de uma descrição autônoma. Emoção e linguagem não apenas são elementos fundamentais dessa descrição como também esperamos que a relação a que estão implicadas na poesia seja igualmente mediada pela técnica ou simplesmente um artefato — conforme discorreremos no 2º Capítulo (2.2.1.).

É razoável reconhecer que emoção e linguagem também estabelecem uma relação igualmente essencial na descrição teórica da epopeia e da comédia²⁴², pois ambas imitam com linguagem²⁴³ e visam suscitar emoções segundo o prazer que lhes é próprio²⁴⁴.

Não é necessário detalhar agora o caráter elevado da linguagem épica e o caráter baixo da linguagem cômica. Importa observar que a linguagem através da qual imitam, especifica-as entre si, sendo-lhes um elemento fundamental que descreve o modo de ser de cada uma delas.

Quanto às emoções da epopeia e da comédia, Aristóteles não informa precisamente quais são²⁴⁵. Temos a notícia de que as emoções que dizem respeito ao gênero cômico são aquelas que atendem ao gosto do público²⁴⁶. A epopeia deve produzir o prazer que lhe é inerente²⁴⁷; embora ela se aproxime do gênero trágico, na medida em que lhe segue parcialmente a mesma estrutura (dramática), a tragédia é aquela que melhor consegue os efeitos específicos da arte (o que a torna superior ao

²⁴¹ HUSAIN, M. *Ontology and art of tragedy: and approach to Aristotle's Poetics*. New York: State University of New York Press, 2002, p. 31. (SUNY series in ancient Greek philosophy)

²⁴² Para essas duas espécies de poesia, o Filósofo não reitera explicitamente uma definição semelhante àquela que outorgou à tragédia.

²⁴³ *Poet.*, 1447a20

²⁴⁴ *Poet.*, 1459a20; 1453a35

²⁴⁵ Santoro sugere que seja a emoção da poesia cômica seja cólera (Cf. SANTORO, F. 2004, p. 128). Golden, por sua vez, indica que seja a “indignação” (*nemesan*). GOLDEN, L. Aristotle on the Pleasure of Comedy. In: Rorty A.O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, p. 385. Quanto às emoções próprias à epopeia, embora Aristóteles não as mencione na *Poética*, temor e piedade também estão implicadas na estrutura dos melhores poemas épicos. (Conferir nota 10)

²⁴⁶ *Poet.*, 1453b 34-35.

²⁴⁷ *Poet.*, 1459b20.

gênero épico)²⁴⁸. Assim, “quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da Tragédia tão bom juiz será da Epopeia. Por que todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as partes da poesia trágica intervêm na Epopeia”²⁴⁹.

De qualquer forma, observemos que emoção e linguagem são aspectos que definem a natureza da poesia épica, trágica e cômica. Todavia, a *Poética* não é apenas uma teorização da poesia. A partir da teoria, Aristóteles prescreve e orienta, de modo geral, a realização prática da poesia²⁵⁰.

3.2. Linguagem e emoção na alma do poeta

A relação essencial entre a emoção e a linguagem precisa ser transfigurada do plano teórico de sua definição para o plano prático de sua realização concreta. Essa transfiguração será mediada especialmente pelo poeta enquanto um indivíduo humano (conferir 1.3. e 2.1.1.), e se dará no processo de composição da poesia. É imaginando que o poeta recria a realidade²⁵¹, mimetizando o mundo de sua mente²⁵². Nesse processo mimético, ele busca o modo mais adequado de transfigurar para a prática a relação teórica entre emoção e linguagem presente na definição e na descrição da poesia.

Tal como afirma o Estagirita, mais “persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao de suas

²⁴⁸ Conferir nota 245.

²⁴⁹ *Poet.*, 1449b9, 1459a17, 1459b8.

²⁵⁰ Halliwell, considerando o caráter filosófico da obra, mais do que simples notas, afirma que o propósito primário da *Poética* é “to establish a philosophical framework for understanding of poetry in general, and to do so in a way which entails the statement and advocacy of criteria of poetic excellence treatrise is in the sense both theoretical and prescriptive” (HALLIWELL, 1998, p. 37.). Assim, ela tem uma dimensão prática (orientar a produção poética) e didática (como um ensinamento sobre a poesia). Essa afirmação não indica, de modo algum, e suficientemente, que a *Poética* seja um manual exclusivo de normas e técnicas. No entanto, reconhecemos que Aristóteles apresenta orientações e instruções eminentemente práticas, como o caso de seu uso na linguagem, especificamente: “Poetics lacks the detailed attention to practicality which one would expect to find in a true manual (...) Because poetry is by its very nature for the philosopher a productive activity, the explication of its principles cannot but present an instructive air, but the Poetics was nonetheless more distanced from its subject than many other *technai*; its context and its audience were within the philosophical school” (HALLIWELL, 1998, p. 39). De todo modo, o aspecto teórico da obra não anula seu caráter prático e vice-versa.

²⁵¹ *Poet.*, 1460b 9.

²⁵² Conferir nota 96.

personagens], vivem as mesmas paixões”²⁵³. O artista precisa dispor da habilidade de saber conjugar entre si sua capacidade de sentir certas emoções e, com base nelas, engendrar uma linguagem capaz de persuadir o público. As emoções são uma condição fundamental para se produzir um discurso digno de crença. Num certo sentido, assumem uma prioridade em relação à efetividade da linguagem sobre o espectador. No entanto, para se tornarem matéria de persuasão, precisam antes se tornar um conteúdo significativo e passível de apropriação linguística. Sem linguagem, as emoções não cumprem sua função na poesia.

Isso porque o ato de persuadir diz respeito à composição de uma estrutura eficiente da palavra poética que deverá agir sobre o espectador, uma vez que as emoções precisam se converter em uma experiência estruturada de significação discursiva para o próprio poeta — e também para o público ao qual ele se dirige (conforme veremos em 3.4.). A significação discursiva se concretiza fundamentalmente nos enunciados poéticos compostos pelo poeta²⁵⁴. Suas experiências emotivas, em correspondência com as emoções dos personagens que mimetiza, deverão se expressar em tais enunciados. Com isso, as emoções tendem a se converter em uma experiência de significação discursiva arranjada.

O poeta é o produtor da poesia. Ele está na condição do sujeito que é capaz de agenciar a própria capacidade de sentir e de dizer em vista da realização do processo de mimetização poética. Simultaneamente, é responsável por arranjar um todo orgânico da poesia a partir dos elementos que a constituem, como a emoção (sentir) e a linguagem (dizer). A transfiguração da relação de ambas se inicia, pois, na alma do poeta; dá-se no processo mimético de composição da poesia, especialmente na composição dos enunciados poéticos. Mas se trata de uma transfiguração em trânsito: emoção e linguagem são arranjadas na alma do poeta em direção a sua concretização na estrutura da obra poética.

²⁵³ *Poet.*, 1455a 31-34. Conforme Sousa, (2010, p. 182) os “‘gestos [das personagens]’ não pode ser o verdadeiro sentido do original σχήματα: mister do poeta não é propriamente o mister do encenador da peça, e, mesmo que alguma vez lhe pertença querer ensaiar algum de seus dramas, o poeta fá-lo, depois de haver cumprido sua tarefa de escritor. Os σχήματα seriam, por conseguinte, σχήματα τῆς λέξεως ‘figuras de elocução’ (...). Efetivamente, as normas prescritas por Aristóteles são duas – 1) ‘ter diante dos olhos as personagens’ e 2) ‘elaborar-lhes as falas’ (...). Os σχήματα (τῆς λέξεως), segundo esta interpretação, seriam, pois, as formas de expressão artística do ‘ânimo agitado’ ou do ‘ânimo irado’, e são essas formas que despertam em nós” a mesma agitação ou ira.

²⁵⁴ Por composição, não nos referimos aqui à noção de composição ou separação (verdade e falsidade) dos enunciados declarativos, tal como Aristóteles exprime em *De interpretatione*. Trata-se, simplesmente, da composição poética.

3.3. Linguagem e emoção na estrutura da poesia

A transfiguração da relação entre a emoção e a linguagem se concretiza naquilo que a própria obra de arte poética resulta, por exemplo, em obras como *Édipo Rei*, de Sófocles, ou em *As rãs*, de Aristófanes, etc. A relação entre ambas está distintamente presente na estrutura que é própria da trama e do gênero a que pertencem as diferentes poesias²⁵⁵. Nessa estrutura poética particularizada, temos a transfiguração configurada daquela relação, porque as obras poéticas imitam diferentemente entre si segundo o modo, os meios e os objetos de imitação²⁵⁶. O processo de transfiguração da emoção e da linguagem se torna agora uma configuração determinada²⁵⁷.

De um modo mais específico, a transfiguração se configura quando o poeta preenche o argumento geral do mito com os enunciados dos personagens. Mas tais enunciados são arrançados na poesia como um todo orgânico configurado, isto é, estruturados com os diversos elementos que compõem uma poesia. Implicadas entre si na obra de arte poética, emoção e linguagem assumem certa autonomia frente à alma do artista que as mimetizou.

Mas a relação entre a emoção e a linguagem recebe diferentes configurações nos arranjos específicos às diferentes espécies de

²⁵⁵ Conforme Halliwell (1998, p. 168), Aristóteles parece atribuir uma influência decisiva à estrutura da poesia: "Taken as a whole, the theory of tragedy expounded in the *Poetics* might be thought to devote less attention to the nature of a distinctively tragic experience than many later theories have done: in purely quantitative terms, it is certainly the case that more weight is placed on the structure and organisation of the dramatic poem than on the emotions which it is capable of arousing in its audience". Mas vale observar o seguinte: a ênfase aristotélica na estrutura da poesia se deve à compreensão de que tal estrutura, composta adequadamente, reflete a essência (*ousia*) pela qual a obra poética se realiza, a exemplo da tragédia. As emoções e a linguagem, por sua vez, fazem parte dessa essência. Desse modo, cumprir adequadamente uma estrutura poética é garantir de antemão a excelência dos efeitos da poesia sobre o público. As relações entre emoção e linguagem precisam ser situadas nessa estrutura, mas como partes constituintes dela.

²⁵⁶ *Poet.*, 1147a15.

²⁵⁷ Queremos reservar ao uso da palavra 'transfiguração' a ideia de produção e de transformação, pela qual o poeta muda a forma ou o aspecto de algo, a partir de sua matéria-prima. Quanto ao uso da palavra 'configuração', queremos significar uma forma complexa de significação (os elementos combinados e estruturados adequadamente na poesia) que resulta dessa transfiguração. Ora, essa forma complexa é a obra de arte poética particularizada de certo modo e com todos os seus elementos estruturados (entre eles, emoção e linguagem), a fim de provocar o efeito que lhe é próprio. Estamos próximos da leitura que Halliwell (1998, p. 171) faz da poesia em Aristóteles: "Pity and fear need to be comprehended within the framework of coherent tragic action; the effect which they represent is the result of a particular configuration of events".

poesia²⁵⁸. A configuração entre ambas será, pois, igualmente diferente em relação à emoção que cada gênero poético visa provocar no espectador e à linguagem pela qual cada um pretende persuadi-lo.

A tragédia suscita emoções de caráter elevado e deverá igualmente fazer uso de uma linguagem elevada para provocar tais emoções²⁵⁹. Por sua vez, a comédia quer suscitar emoções ao gosto do vulgo, imitando por meio de uma linguagem baixa ou vulgar. A lógica da relação entre a emoção e a linguagem é basicamente esta: uma linguagem séria para emoções de caráter nobre e uma linguagem vil para emoções de caráter comum ou vulgar. Assim, “os papéis que devem ser atribuídos a essas paixões são determinados, ao menos em parte, à luz da forma poética relevante”²⁶⁰.

Quanto ao poeta, cabe-lhe experimentar por si mesmo as *pathê*, segundo os personagens que mimetiza, a fim de produzir uma linguagem que corresponda a tais emoções e persuadir o público conforme a finalidade de cada espécie de poesia.

Sentir as mesmas emoções que movem os indivíduos mimetizados é uma condição para o artista (poeta, ator) persuadir melhor. Assim, os enunciados pelos quais os personagens se revelam deverão ser o meio fundamental para produzir a eficiência do discurso persuasivo por ele pretendido. Independentemente, pois, do gênero poético, os enunciados respeitam os caracteres e os pensamentos dos personagens. Ora, é por meio daquilo que dizem e que manifestam que

²⁵⁸ Conforme Leighton, se observarmos como Aristóteles leva em consideração a tragédia *versus* a vida cotidiana, veremos que a propriedade ou impropriedade das emoções se alteram de acordo com o domínio ou a arte em questão. “A influência do domínio afeta não apenas as formas nas quais as paixões são concretizadas como também pode incluir os tipos de paixões próprios e impróprios. Consideremos que na visão de Aristóteles a tragédia se relaciona com o medo e a piedade; ela permite outras paixões, incluindo o amor, a ira, o assombro, a surpresa e a compaixão; ela exclui outras respostas emocionais, explicitamente o que é monstruoso e/ou chocante, e outras também. A exclusão de certos tipos de paixões como impróprias, a inclusão de outras como centrais ou relevantes e a natureza da impropriedade ou propriedade não são dadas por uma articulação geral ou ética de propriedade ou impropriedade, mas sim determinadas à luz da forma poética relevante” (LEIGHTON, 2009, p. 109).

²⁵⁹ De um modo mais detalhado, a “tragédia é a forma poética centrada na catarse através do medo e da piedade, considerando a mimese de uma ação que é completa, perfeita e grandiosa, uma ação de uma pessoa melhor (porém não superior em virtude) cuja *hamartia* destrói sua própria vida e a de outros ao seu redor enquanto a pessoa se desloca da boa para a má fortuna. Tais limites tornam clara a relevância do medo e da piedade; eles também podem ajudar a explicar a relevância do assombro, da surpresa, da solidariedade, do amor e da ira, inclinações apropriadas, e também a impropriedade do que é monstruoso ou chocante. Se for assim, a explicação das paixões impróprias ou próprias para a tragédia depende (em parte, ao menos) da forma poética” (LEIGHTON, 2009, p. 109).

²⁶⁰ LEIGHTON, 2009, p. 109.

acabam por revelar seu caráter e seu pensamento. Neles, portanto, emoção e linguagem também deverão se expressar como condição e meio de persuasão.

A medida de excelência da relação entre a emoção e a linguagem está no adequado agenciamento das habilidades exigidas pela arte poética e na composição apropriada dos elementos que a constituem. Emoção e linguagem efetivadas nos caracteres e nos pensamentos dos personagens deverão se manifestar como um todo no entrecho das ações estruturadas na poesia, segundo certa técnica. Para que a linguagem poética seja eficiente sobre o espectador, a fim de provocar-lhe determinadas emoções, a relação entre a linguagem e a emoção deve se realizar em uma estrutura artisticamente arranjada. O sucesso (ou o fracasso) da eficiência dessa linguagem dependerá do arranjo artístico adequado (ou inadequado) da poesia.

Dizemos “arranjo artístico da poesia” não apenas com relação à poesia encenada, mas também à poesia simplesmente lida. Aristóteles afirma que a poesia trágica bem produzida tem todos os seus efeitos garantidos, tanto na sua encenação quanto na sua leitura.

Precisamos pensar numa nova transfiguração da relação entre a emoção e a linguagem: aquela que ocorre pela ação da obra poética sobre o ânimo do espectador, segundo as configurações dos arranjos próprios aos diferentes gêneros poéticos.

Se partirmos da afirmação de que a finalidade da poesia é suscitar e purgar certas emoções no espectador, conforme o que é próprio de cada poesia, teremos, por um lado, ao menos, uma situação específica em que o processo psicagógico que leva a essa finalidade deverá ser interrompido ou desvirtuado por eventuais contradições que houver na linguagem poética e/ou pelo uso inadequado da expressão do enunciado poético; por outro, tal processo de purgação se cumprirá por meio da organicidade e da coerência da poesia encenada ou lida e pelo uso adequado da expressão do enunciado poético. No entanto, Aristóteles compreende que a representação cênica e a leitura têm a mesma força persuasiva sobre o ânimo do espectador. Enfatizamos abaixo três aspectos distintos dos modos pelos quais a linguagem poética deverá se relacionar com as emoções a serem despertadas no indivíduo.

1) uma linguagem inadequada ou contraditória deverá provocar no espectador uma emoção que não é própria da poesia representada e/ou que não decorre propriamente da intriga das ações mimetizadas;

2) uma linguagem poética adequada deverá ser capaz de motivar o espectador pelos aspectos mais pragmáticos da linguagem, especialmente na representação cênica;

3) uma vez que a poesia adequada tenha todos os seus efeitos garantidos apenas pela sua leitura, a comoção do espectador deverá depender muito mais da capacidade representativa e persuasiva dos enunciados poéticos. Tais enunciados deverão compor uma rede ou enredamento de significação emotiva na estrutura técnica e eficiente da poesia.

Vale lembrar que a poesia é, sobretudo, uma arte (*technê*). A relação entre a linguagem e a emoção se engendra segundo certas regras. Na *Poética*, Aristóteles não nos oferece uma listagem específica de tais regras. No entanto, ele reconhece que a obra poética precisa ser produzida conforme as regras da arte e, inclusive, conforme as regras das sensações concernentes à poesia²⁶¹. Certamente, o Estagirita está preocupado em apontar as condições pelas quais o poeta adquire a justa medida que tornará sua produção excelente. Aristóteles descreve, pois, o que lhe parece mais ou menos adequado para uma boa composição poética. Há, portanto, um modo mais ou menos adequado pelo qual deve se estabelecer a relação entre a linguagem e a emoção na poesia.

3.3.1. Emoção: coerência e contradição

Aristóteles solicita que a poesia e os enunciados que a constituem tenham ordem e coerência (conferir 1.3.1. e 2.2.3). Essa exigência decorre de os melhores efeitos surgirem da íntima conexão dos fatos bem ordenados entre si na trama e da necessidade de evitar a contradição na poesia. Em ambos os casos, o Filósofo quer assegurar aos espectadores a clareza do discurso, a fim de que este cumpra sua finalidade de persuadir e comover adequadamente o público. “Depois, estando em evidência tanto as qualidades como as dimensões dos factos, convém provocar”²⁶² as emoções nos indivíduos. Uma linguagem poética sem clareza, isto é, sem ordem e contraditória, deverá interromper ou desvirtuar o processo psicagógico, segundo cada espécie de poesia.

Deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e

²⁶¹ *Poet.*, 1460b28-29.

²⁶² *Rhet.*, 1419b25-26

não lhe escapará qualquer eventual contradição. Que assim deve ser, assinala-o a censura em que incorre Cárcino: Anfiarau saía do templo, mas de tal não se apercebeu o poeta, porque não olhava a cena como espectador, e o público protestou porque o ofendia a contradição.²⁶³

Aristóteles compreende que as emoções surgem “da íntima conexão dos fatos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta”²⁶⁴. Não por acaso, ele solicita que o poeta ordene as fábulas o mais que possível e tenha clareza dos sucessos na trama poética. Ora, o mito é uma composição de atos que engendram os sucessos que constituem a fábula poética. O *compor* na poesia exige que seu artífice seja hábil em produzir umnexo causal entre os fatos e manter, em íntima conexão, as ações dos personagens.

A conexão e a ordem das quais o poeta deverá se servir encontram seu exemplar na natureza: o mito deve ser composto analogamente a um “ser vivente ou o que quer que se componha de partes”²⁶⁵. Tais partes devem ser ordenadas a exemplo de um organismo vivo²⁶⁶. Ou seja, que elas estejam adequadamente articuladas de modo a constituírem aquela íntima conexão dos fatos de que surgem as emoções. Assim, os atos da trama estarão relacionados de modo interdependente formando não apenas um todo, mas um todo de relações que se engendram verossímil e necessariamente segundo umnexo causal. De todo modo, a íntima conexão por que se exprime o ornamento da linguagem poética deverá se expressar numa linguagem que é, antes de tudo, orgânica.

A ordem e a íntima conexão dos fatos estão implicadas na necessidade de a linguagem poética ser coerente e clara, para se evitar toda e qualquer sorte de contradição. Entre as razões pelas quais Aristóteles recusa a contradição na poesia, uma diz respeito ao efeito indesejado que ela causa sobre o ânimo do espectador: a contradição ofende o público!

²⁶³ *Poet.*, 1455a 24-29.

²⁶⁴ *Poet.*, 1453b-5

²⁶⁵ *Poet.*, 1450b35-1451a5.

²⁶⁶ Estamos mais preocupados em chamar a atenção para o aspecto articulado de um organismo vivo e menos para o aspecto extensivo da obra. No entanto, esse último aspecto é fundamental para a sua perfeição, a qual implica o sucesso da poesia e, portanto, o cumprimento de seus efeitos sobre o espectador.

Eudoro de Souza traduziu o termo *δυσχεραίνω*²⁶⁷ pelo verbo *ofender*, o qual poderia ser vertido também por *indignar por* ou *aborrecer*. Assim, uma vez que o poeta incorreu na contradição, o espectador se sentirá ofendido como quem se sente subestimado quando se lhe ignora a capacidade racional de não ver que *‘isto não é aquilo’*, e que lhe é tão essencialmente cara²⁶⁸; dito de outro modo, quando se subestima sua capacidade racional de perceber as incoerências da poesia. Certamente, tal ofensa deverá provocar a cólera do espectador, se entender que lhe foi manifesto um menosprezo, sem haver razão para isso²⁶⁹; ou indignação, se o poeta, mesmo após incorrer numa falha, ainda “gozar de uma felicidade imerecida” (por exemplo, vencer por alguma sorte o concurso teatral). Nesse sentido, para que a poesia se realize segundo o modo e a finalidade pela qual engendra as emoções que lhe são próprias, é mister que se evite a contradição, por meio do uso de uma linguagem poética coerente e clara.

Coerência e clareza são, pois, condições indispensáveis para que a poesia cumpra com sucesso seus efeitos sobre o espectador. O discurso poético é mediado pela elocução dos personagens, em tudo aquilo que dizem para mostrar a qualidade de suas ações ou para manifestar seus pensamentos. Mesmo que haja alguma incoerência nisso, que esta seja “incoerente coerentemente”²⁷⁰. Por sua vez, a clareza da linguagem poética é obtida pelo uso da linguagem corrente²⁷¹ e da metáfora²⁷². Além disso, em favor da clareza e da coerência na poesia, Aristóteles recomenda o uso do método dialético de análise dos vários sentidos em que algo é dito, de modo a se evitar a contradição²⁷³. Temos aqui alguns elementos técnicos fundamentais da arte poética que corroboram para suscitar a emoção adequada no público. Clareza e coerência são, pois, elementos fundamentais para que tal tarefa se realize devidamente.

²⁶⁷ *Poet.*, 1455a29. Cf. YARZA, 1954, p. 393: § *δυσχεραίνω*: no poder suportar; levar com dificuldade; estar aborrido, indignar-se por.

²⁶⁸ A racionalidade faz parte da natureza humana. Mostra-se no exercício fundamental do ato de conhecer pelo qual se diz ‘isto é aquilo’. Trata-se de uma operação racional própria ao homem, por meio da qual imita e aprende. Negar essa sua potencialidade e, mais do que isso, negar sua capacidade de atualizá-la adequadamente, é negar que possa conhecer, imitar e aprender, modos pelos quais ele realiza a sua natureza humana. Sob esse prisma, é válido lembrar o aspecto da racionalidade presente na poesia e, como parte dela, o olhar atento do espectador que Aristóteles descreve na *Poética* (conferir 2.2.5). É razoável, pois, reconhecer que o público se ofenda e tenha o ânimo negativamente ferido.

²⁶⁹ *Rhet.*, 1378a.

²⁷⁰ *Poet.*, 1454a27.

²⁷¹ *Poet.*, 1458a34, 1458b6-5.

²⁷² *Poet.*, 1458a19-24; 1457b6; 1459 a 6-7. *Rhet.*, III 10 1410a. Cf. HALLIWELL, 1998, p. 349.

²⁷³ *Poet.*, 1461b 15-19, 1454a 26, 1455a25, 1461a 31-32.

3.3.2. Linguagem e emoção na representação cênica

O estilo do enunciado, sua pronúncia e melopeia são os elementos da linguagem poética que queremos destacar na representação cênica. Diferentes emoções são suscitadas segundo os modos pelos quais cada um desses elementos é desempenhado pelo ator. Não por acaso, as *pathê* têm uma dimensão performática²⁷⁴ (conferir 1.6 e 2.2.3).

O estilo torna manifesto também ao ator aquela mesma orientação que Aristóteles prescreve ao poeta: melhor persuade aquele que vive as mesmas paixões de seus personagens. Assim, o estilo do

discurso será “emocional” se, relativamente a uma ofensa, o estilo for o de um indivíduo encolerizado; se relativo a assuntos ímpios e vergonhosos, for o de um homem indignado e reverente; se sobre algo que deve ser louvado, o for de forma a suscitar admiração; com humildade, se sobre coisas que suscitam compaixão.²⁷⁵

Aristóteles lembra que é necessário evitar os excessos na representação poética, como ocorre com a gesticulação exagerada dos maus atores²⁷⁶. A elocução, se exagerada, pode ofuscar o enunciado dos personagens²⁷⁷. Assim, o estilo do discurso precisa ser adequado tanto ao seu objeto quanto ao seu possível espectador.

Na pronúncia do discurso se deve empregar a voz conforme o que é adequado a “cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância”²⁷⁸.

²⁷⁴ Apresentamos nos capítulos anteriores a dimensão performática do que agora podemos chamar de linguagem emotiva. Identificamos o aspecto gestual do corpo do qual Aristóteles não apenas reconhece sua capacidade de representar e significar as emoções, mas também sua eficiência em comover e persuadir o espectador/ouvinte. No contexto contemporâneo dos estudos da neurologia, Damasio reconhece uma íntima associação entre as emoções e sua representatividade corporal. “Todas as emoções usam o corpo como teatro (meio interno, sistema visceral e músculo-esquelético), mas as emoções também afetam o modo de operação de inúmeros circuitos cerebrais: a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas da paisagem do corpo e do cérebro”. DAMASIO, A. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 75.

²⁷⁵ *Rhet.*, 1408a.

²⁷⁶ *Poet.*, 1462a1

²⁷⁷ *Poet.*, 1460b3-4.

²⁷⁸ *Rhet.*, 1403b.

Ritmo e harmonia são ornamentos da linguagem²⁷⁹. É por meio deles que a epopeia, a tragédia e a comédia imitam, conjunta ou separadamente²⁸⁰. Os dançarinos imitam por ritmos gesticulados as emoções²⁸¹. A harmonia (a música instrumental) tem uma expressiva capacidade de alterar o ânimo do público. Sabemos pela *Política* o efeito emotivo que é manifesto na música. Esta é capaz de levar os indivíduos à catarse de suas emoções²⁸². Não por acaso, a melopeia (ou canto) é o principal ornamento do gênero trágico²⁸³. No entanto, ela não faz parte da epopeia²⁸⁴. Por meio da musicalização da poesia oralizada, a encenação trágica visa atingir a purgação do terror e da piedade em seus espectadores²⁸⁵.

²⁷⁹ *Poet.*, 1449b30.

²⁸⁰ *Poet.*, 1447a20.

²⁸¹ *Poet.*, 1447a25.

²⁸² *Pol.*, 1341b33-1342b18.

²⁸³ *Poet.*, 1450b15.

²⁸⁴ *Poet.*, 1459b8.

²⁸⁵ Vale a observação: as emoções que são despertadas estritamente por meio da música (*Pol.*, 1341b33) são as mesmas que são suscitadas na poesia. Mas a análise complexa que vamos fazer aqui no contexto da poesia privilegia uma abordagem do *pathos* pelo seu aspecto racional e técnico, pelo lado formal ou psíquico das emoções. Não nos parece que uma análise como esta, ao menos, tal como vamos fazê-la, seja aplicável no seu todo à emoção despertada apenas pela música, isto é, lá onde ou não há discurso (música instrumental) ou onde esse fica em segundo plano (canto). O problema é apenas aparente. Já observamos que o *pathos* é um evento do processo contínuo ou descontínuo que ocorre entre a dimensão fisiológica e a dimensão psíquica do humano. Aristóteles já nos garantiu: quanto ao primeiro e ao segundo, respectivamente, o fisiólogo estudará a cólera como o sangue efervescente e o calor em torno do coração e o dialético como um desejo de vingança. Estamos do lado do dialético, mas sem descartar a continuidade entre aqueles domínios. Na música, o despertar das emoções pode prescindir da significação explícita e do discurso, e sua pesquisa deveria partir de considerações fisiológicas para, possivelmente, progredir às psíquicas. Conforme Sean Coughlin “the passions are not necessarily intentional for Aristotle. I believe these texts, especially those that discuss the effect of psychoactive drugs and music, demonstrate cases in which the physiology and the passion itself do obtain without an object”. O autor complementa: “However, I must admit that, more often than not, Aristotle does not speak of the passions in this way. If anything, the definitions in the *Rethoric* clearly indicate he thought they took an object”. As emoções são como disposições pelas quais percebemos, de certo modo, as coisas no mundo. Assim, contínua ou descontinuamente, elas se dão por um duplo movimento, a saber, fisiológico e psicológico, tal como Aristóteles observa em *De anima* 403a29. Cf. COUGHLIN. S. *The physiological character of Aristotelian emotions*. The University of Western Ontario, September, 2008, pp. 17-18.

3.3.3. Linguagem e emoção na leitura poética

Aristóteles compreende que “a Tragédia, tal como a Epopeia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades”²⁸⁶, atingindo, assim, sua finalidade. Portanto, “even outside the theatre, can by its immediacy and potency of mimetic representation captivate and move the feelings of a reader”²⁸⁷. O caráter significativo das emoções e da linguagem (conferir 1.7 e 2.1) são as condições fundamentais para a eficácia da realização poética sem representação cênica.

É verdade que a melopeia e o espetáculo “acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios”²⁸⁸. Além disso, o espetáculo cênico é o mais emocionante²⁸⁹. No entanto, sua realização “mais depende do cenógrafo que do poeta”²⁹⁰. Ora, o poeta é aquele que compõe a trama das ações por obra da palavra. Não é essa a tarefa que cumpre ao cenógrafo: seu trabalho é posterior ao texto poético e depende dele. É, pois, o espetáculo posterior à poesia escrita e dela não prescinde. Aliás, as palavras segundo o modo como são operadas pela arte do discurso retórico e poético se tornam imitações²⁹¹. A obra poética é, sobretudo, uma imitação que se dá através do engenho artístico da palavra. Nesse sentido, é compreensível que o espetáculo seja “menos próprio da poesia. [pois] Mesmo sem representação e sem atores”²⁹², ela pode manifestar os seus efeitos.

Com isso, é razoável reconhecer a importância que Aristóteles atribui à leitura da poesia como sendo capaz de comover o espectador tal como o faz a representação cênica. Uma vez mais, vemos aqui indícios da racionalidade técnica que a poesia encerra pela capacidade de a palavra mesma agir eficientemente sobre o espectador. Assim, “há discursos escritos que obtêm muito mais efeitos pelos enunciados que pelas ideias”²⁹³. De todo modo, apenas pela leitura, as diferentes espécies de poesia podem suscitar as emoções que lhe são próprias.

Dos elementos da linguagem poética que abordamos até aqui, a leitura poética prescinde daqueles que mais exclusivamente respeitam ao espetáculo cênico. Fundamentalmente, é indispensável que o texto poético tenha ordem e evidencie a conexão dos fatos; tenha coerência e

²⁸⁶ *Poet.*,1462a10; 16; 1450b18-19.

²⁸⁷ HALLIWELL, 1998, p. 181.

²⁸⁸ *Poet.*,1462a15.

²⁸⁹ *Poet.*,1450b17.

²⁹⁰ *Poet.*,1450b19-20.

²⁹¹ *Rhet.*, 1404a.

²⁹² *Poet.*, 1450b18.

²⁹³ *Rhet.*, 140 a.

clareza, isto é, não seja contraditório; e que conserve, finalmente, a musicalidade que acompanha a oralidade dos enunciados poéticos.

Cada poesia tem uma configuração linguística²⁹⁴ diferente e se utiliza de técnicas diferentes nesse sentido para alterar o ânimo do público. A linguagem corrente é bem mais própria da comédia. Esta imita caracteres comuns e provoca emoções que são próprias do gosto do público²⁹⁵. A epopeia e a tragédia devem fazer uso adequado de uma linguagem elevada, isto é, de palavras alongadas e abreviadas, de palavras estrangeiras e de metáforas.

É certo que, pelo demasiado evidente destes modos, se incorre no ridículo, e, por outro lado, a moderação também é necessária nas outras partes do discurso; pois metáforas, estrangeirismos e outras espécies de nome, imprópriamente usados, produziram o mesmo resultado, se de propósito nos servíssemos deles para provocar o riso.²⁹⁶

De qualquer maneira, nessas diferentes configurações linguísticas estarão implicados os enunciados pelos quais o discurso poético se engendra.

Toda poesia exige que a trama das ações que mimetiza se manifeste mediante os enunciados de seus personagens. Por meio daquilo que dizem os personagens é que o leitor terá acesso à obra poética como um evento patético. Embora não haja aí a representação cênica, é preciso que a poesia seja capaz de significar eficientemente algo para um espectador. Será na rede ou enredamento de significações desses enunciados arranjados linguisticamente que o efeito, que é próprio da poesia, se cumprirá. Haverá, pois, uma configuração linguística dos enunciados não apenas segundo a maneira como são ditos (se por meio de uma linguagem elevada ou baixa), mas segundo aquilo que dizem ou enunciam propriamente (o conteúdo tal qual exigem as emoções para tornar manifesto ao espectador o objeto capaz de emocioná-lo). Para os enunciados das diferentes espécies de poesia

²⁹⁴ A expressão ‘configuração linguística’ envolve todos os aspectos (elementos cênicos, música, gestos, palavras, enunciados poéticos...) significativos da linguagem poética que são capazes de comover o espectador. Vez por outra, queremos dar ênfase à significação emotiva do discurso poético assegurado antes pela força dos enunciados poéticos e da conexão deles no enredo das ações. Neste caso, faremos o uso das expressões: ‘redes de significação’, ‘redes de conexão significativas’ ou ‘conexão de redes significativas’. A noção de configuração significativa inclui em si a noção de ‘redes de significação’.

²⁹⁵ *Poet.*, 1448b34-36, 1453a35.

²⁹⁶ *Poet.*, 1458b10-15.

haverá um conteúdo emotivo próprio. A rede de significação desses enunciados será reconhecida pelo espectador e o afetará.

Sabemos que a poesia é antes imitação de ações humanas. Mas vale lembrar que tais ações são patéticas assim como o discurso poético. Queremos enfatizar, pois, especialmente no caso da poesia lida, que é pelo recurso da palavra significativa que a trama das ações atinge o espectador. A poesia imita homens que agem. Porém, essa imitação e ação são mediadas pela linguagem. À linguagem poética cabe a tarefa de converter a *ação feita* em *ação dita*. Não precisamos nos decidir entre ação e linguagem na poesia. A linguagem da poesia é de caráter performativo.

A ação dita se manifesta no caráter e no pensamento dos personagens que engendram, com isso, a intriga das ações. Eles “diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento”²⁹⁷. O caráter é aquilo que “nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; ou quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter”²⁹⁸. O ‘pensamento’ diz respeito a “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão”²⁹⁹ quanto as suas ações. De um modo geral, é por meio daquilo que os personagens dizem que as emoções deverão emocionar o espectador.

As emoções deverão, pois, perfazer tais dizeres, implicados nos caracteres e nos pensamentos dos personagens. O aspecto performativo que concerne às emoções atende bem à mútua referência entre a ação e a linguagem que o caráter e o pensamento exigem na poesia. Mais do que isso, as emoções são elementos basilares do comportamento humano. Estão, pois, implicadas no modo de agir e de pensar do indivíduo. Com isso, os caracteres e os pensamentos acompanham o caráter patético da poesia desde o seu fundamento, o humano.

As diferentes qualidades de uma ação e as diferentes decisões sobre ela expressas nos enunciados poéticos podem estar atreladas a diferentes emoções. Assim, devem igualmente despertar efeitos distintos no espectador. Cabe salientar que os enunciados devem ser pensados no contexto geral da trama das ações e dos recursos artísticos que os tornam mais eficientes sobre o ânimo do espectador. De qualquer forma, as *pathê* são um conteúdo no enunciado poético. Por meio dele, deverão se

²⁹⁷ *Poet.*, 1449b 36-37.

²⁹⁸ *Poet.*, 1454a, 17.

²⁹⁹ *Poet.*, 1450a, 5-8; 1450b10.

manifestar ao espectador de modo significativo e eficiente. As emoções se tornam um conteúdo cuja artimanha apela, com conhecimento de causa, à parte mais suscetível do humano. É o que veremos a seguir, ao traçarmos, em linhas gerais, um esquema geral das emoções na poesia.

3.4. O esquema formal das emoções aplicadas à poesia

No que propriamente as emoções estão implicadas? No que consistem? Vamos voltar às definições de temor e de piedade apresentadas no 1º Capítulo (1.4). Elas consistem basicamente em um (a) juízo de fato, (c) um juízo de valor, (c) uma crença (d) e uma reação psicofisiológica³⁰⁰.

As emoções de temor e piedade se constituem no sujeito e são configuradas na poesia segundo as noções gerais dadas por Aristóteles na *Retórica*. Um evento emocional no sujeito e na poesia se constitui, pois, de juízos e de crenças, de representações e de reações psicofisiológicas. O poeta, ao compor a poesia, deverá configurar tais emoções sob os princípios gerais que as regem, além de lhes acrescentar as regras gerais da poesia, especialmente aquelas que dizem respeito à linguagem poética³⁰¹. A fala dos personagens deverá induzir as representações dos espectadores e agir sobre seus juízos, suas crenças e, por conseguinte, sobre o próprio corpo dos indivíduos. Aquilo que constitui uma emoção nesses indivíduos deverá corresponder àquilo que constitui uma emoção na obra poética. Tentaremos explicar isso a seguir.

Para que sejam suscitadas³⁰², sabemos que as emoções requerem que se atue sobre o indivíduo a partir de suas representações (pois a

³⁰⁰ Estamos atentos ao fato de que a *reação psicofisiológica* é um resultado de certas causas, entre as quais estão os juízos (de fato e de valor) e as crenças. Nesse sentido, ela não poderia estar a par ou incluída entre tais causas. No entanto, queremos destacar alguns tipos de expressões linguísticas, de caráter fortemente sensível, que incidem mais diretamente sobre as disposições físicas do corpo. Explicaremos isso na exposição que segue.

³⁰¹ “The cognitive content of emotions means that the tragic dramatist can aim to evoke them by the organization and design of his material. HALLIWELL, 1998, p. 182.

³⁰² Estamos partindo da consideração de que as descrições das emoções feitas por Aristóteles já contêm em si ou têm como pressuposto os princípios adequados da motivação humana na arte do discurso. Dado que a ênfase da nossa pesquisa recai mais sobre o objeto (a obra poética) do que sobre o sujeito (espectador e artista), não vamos problematizar aqui uma teoria aristotélica da motivação. Mas vale apresentar seu esquema geral conforme Besnier (2008, p. 56): “a percepção (tomada aqui como percepção externa ordinária) ou o pensamento (entendido em sentido amplo, para incluir o caso em que eu esteja emocionado por uma lembrança, ou por uma pintura (...), prepara a *fantasia* (quer dizer, age sobre ela, alterando-a de modo que se tenha uma figuração traduzível pelo desejo); esta prepara o desejo (isto é, age para fazê-lo

emoção é uma representação, real ou imaginária): (a) *os juízos de fato*, pelos quais alguém diz constatar ou não algo que o está afetando (por exemplo, que há efetivamente alguém que me deve dinheiro ou que há alguma autoridade civil questionando o meu desrespeito às leis da cidade); (b) *os juízos valorativos*, pois cada emoção envolve um julgamento de valor moral (o que é um mal? o que é digno de honra? o que é a justiça? para que se sinta temor); (c) as *crenças* do indivíduo que deposita confiança na proximidade do mal representado como capaz de afetá-lo (a emoção exige o assentimento da proximidade desse mal, pois o que parece distante não é digno nem de temor nem de compaixão); (d) a partir de *fatos ou descrições perceptivas ou empíricas* associados a certa sensação (por exemplo, quando digo: *meus pés ardem sobre a brasa; vi meu sangue quando senti a dor da espada rasgando minha pele*)³⁰³.

Esses elementos descritos acima são os princípios gerais que constituem uma emoção. Se esse é o caso, o discurso poético deverá configurá-los por meio dos enunciados significativos³⁰⁴, conforme a linguagem que é própria dos diferentes gêneros de poesia. A exemplo de *Édipo Rei*, de Sófocles, a poesia deverá, pois, configurar linguisticamente as emoções de piedade e temor por meio da representação dos princípios gerais de seu funcionamento.

(a) *Os juízos de fato*, a fim de que o espectador apreenda algo ou constate algo, os personagens, de modo claro, afirmam ou descrevem os

passar da indiferença ao prazer ou à dor; isto, certamente, segundo diversas variedades, principalmente o fato de que o prazer ou a dor possam ser experimentados na ausência do objeto, se rememorado ou antecipado; o que é evidentemente o papel da *fantasia*, que por sua vez age de modo que modifique o estado da área do coração (que passa rapidamente frio ao calor ou vice-versa), e esta enfim prepara as ‘partes orgânicas’, quer dizer, age sobre elas”.

³⁰³ A emoção está associada às sensações de prazer e de dor como seus tons fundamentais. Conferir 1.3.1.

³⁰⁴ Tal como Leighton nos fez observar em Aristóteles, não apenas as emoções são causas que alteram os juízos, mas os juízos também são constituintes das emoções (Conferir notas 81 e 82). Efetivamente, o Filósofo reconhece que o discurso que é próprio da inveja, por exemplo, exclui o discurso que é próprio da compaixão, o mesmo se poderia dizer do temor com relação ao desdém (Cf. *Rhet.*, 1378b17-21 e 1288a26-29.). Com isso, podemos observar o seguinte: “[the] emotions have certain judgments connected with them such that certain other emotions, their judgments, and other judgements too are excluded” (1992, p. 209). Além disso, não diz o mesmo aquele que ama e aquele que odeia, aquele que está indignado e aquele que está calmo (*Rhet.*, 1377b), de maneira que há juízos e discursos que seguem as diferentes emoções. Desse modo, haverá uma configuração de enunciados diferente para as distintas espécies de poesia, segundo a emoção que visam provocar no espectador. Piedade e temor são as *pathê* próprias do gênero trágico. Estão associadas à forma poética trágica e excluídas da forma poética da poesia cômica. (LEIGHTON, 2009, p. 109). Conferir notas 70 e 258.

fatos emotivos. Por exemplo, quando Édipo diz ter matado o pai e desposado a própria mãe³⁰⁵;

(b) *Os juízos de valor*³⁰⁶, pelos quais as personagens afirmam o que seja um mal e uma pessoa temível, ou o que seja um mal e uma pessoa digna de compaixão (sem ignorar as opiniões mais comumente aceitas pelo público). Aristóteles afirma que é um mal digno de compaixão a falta e ausência de amigos e familiares. Isso se evidencia, por exemplo, quando Édipo afirma: “Deixa-me habitar as montanhas, no Citerão (...) mas de minhas duas infelizes e lastimáveis meninas, sem a companhia das quais nunca me sentei à mesa, que sempre tiveram parte nos pratos que eu tocava, cuida delas, eu te peço”³⁰⁷.

(c) *Uma crença* (ou opinião) *que convença* o leitor/espectador, no caso da compaixão, de que o mal está próximo, afetando-o por meio de alguém que lhe parece próximo. Por exemplo, ao início da trama de Sófocles, as falas de evocação dos sofrimentos são trazidas para perto do espectador como a realidade que lhe é mais humanamente próxima; mais próxima ainda porque *Édipo* se faz um indivíduo empático ao seu leitor/espectador. Elas poderiam ser abreviadas nesta fala de Édipo: “Pobres filhos, não estou alheio ao desejo que vos trouxe aqui; conheço-o bem. Não ignoro que todos sofreis. Em vossa dor, porém, nenhum de vós sofre tanto quanto eu. Cada um sofre o quinhão de um só e mais nada, enquanto meu coração geme por todo o povo, por ti e por mim igualmente. Não, não me viestes despertar dum sono sôlto; sabeis que tenho chorado muitas lágrimas”³⁰⁸.

(d) *Descrições perceptivas ou empíricas que reflitam nas predisposições* corporais do sujeito e nas sensações de dor ou prazer que as acompanham. Por exemplo, nestas falas: “A sanha da peste (...) [vem] enriquecendo de ais e gemidos as trevas infernais”; “as mãos que golpearam meus olhos”³⁰⁹; “tais arrepios em mim provocas”³¹⁰.

Se esse é o caso quanto ao que acima dissemos, observemos que o esforço do poeta sempre será o de construir uma configuração

³⁰⁵ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. In. *Teatro grego*. Introdução, tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964. Escolhemos essa tragédia para selecionar nossos exemplos porque Aristóteles a considerou o drama que “tem a mais bela de todas as formas de reconhecimento” (*Poet.*, 1452a22). Além disso, a referida peça está entre as preferidas do Estagirita. Cf. WHITE, S. A. Aristotle's favorite tragedies. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 221; 223.

³⁰⁶ Há um universo axiológico por detrás das emoções. Conferir 1.5. Aristóteles descreve as emoções na *Retórica* discriminando os males e os bens dignos de temor e piedade.

³⁰⁷ SÓFOCLES, 1964, pp. 87-88.

³⁰⁸ SÓFOCLES, 1964, p. 49.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

linguística das emoções que, de antemão, corresponde aos juízos, valores, crenças e disposições dos próprios espectadores/leitores³¹¹. Nesse sentido, concordamos com Besnier que argumenta o seguinte: suscitamos a própria emoção quando conseguimos suscitar o objeto intencional que define uma paixão³¹². Por certo, o discurso poético deverá partir das predisposições gerais dos indivíduos. A experiência emotiva na poesia nos confirma em nossa compreensão pré-existente no mundo³¹³. Todavia, vale a observação que segue.

A habilidade técnica do poeta e o modo como o espectador deverá ler e/ou ver a poesia tornam aquela configuração linguística das emoções ou mais ou menos eficiente sobre o ânimo do espectador. Se para despertar tais emoções no público cabe ao poeta observar o ‘que’, o ‘quem’ e o ‘quando’³¹⁴ relativos a cada emoção, ao espectador, por sua vez, lhe cabe estar atento aos sucessos da trama, observando “o indivíduo que agiu e falou, e a quem, quando, como e para quê, se para obter maior bem ou para evitar mal maior”³¹⁵.

Conforme tratamos em 1.4, ‘o que’, ‘quem’ e o ‘quando’ se referem ao modo como o produtor do discurso deve investigar as emoções para afetar o público. Esses elementos correspondem ao fundamento e ao objeto das emoções em Aristóteles³¹⁶. Cabe, pois, ao poeta a habilidade de fazer com que tal fundamento e tal objeto apareçam convenientemente configurados nos enunciados poéticos. Se

³¹¹ A exemplo da postura do ouvinte na retórica, o espectador/leitor também não é uma vítima passiva do discurso poético. Já vimos que ele (ao menos parece apropriado) desempenha seu papel ativamente (ver 2.2.5) no reconhecimento dos sucessos da trama que o conduzirá à catarse das emoções. Na comoção poética, os indivíduos não prescindem de um novo acesso aos seus juízos e crenças pelos quais é convencido a depositar confiança na imitação artística do mito. Desse modo, a resposta emocional pode ser inteligente e racional, tal como as emoções podem ser administradas segundo um modo sistemático e racional. Cf. FORTENBAUGH, pp.147-148.

³¹² Besnier usa a grafia “intensional” em lugar de “intencional”. Cf. BESNIER, p. 97. Não queremos problematizar os usos dessa grafia aqui. Grosso modo, importa observar que ambas indicam que as emoções têm um objeto de representação e que este está associado a uma pré-disposição do indivíduo. Há uma simpatia do sujeito com o conteúdo das emoções, o sofrimento, por exemplo, no caso da piedade (Cf. HALLIWELL, 1998, pp. 175-178). O Filósofo “takes it to be rooted in a felt or perceived affinity between the subject and the object of the emotion” (Cf. HALLIWELL, 1998, p. 175).

³¹³ Halliwell (1992, p. 253) complementa: a “tragedy (...) provides us with imaginative opportunities to test, refine, extend and perhaps even question the ideas and values on which such comprehension rests”.

³¹⁴ *Rhet.*, 1378a.

³¹⁵ *Poet.*, 1461a5.

³¹⁶ Complementando Fortenbaugh, Rorty observa que os prazeres na poesia têm formas e objetos próprios. RORTY, A.O. The psychology of Aristotelian tragedy. In. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p.16.

“em relação à ira, convém distinguir em que estado de espírito se acham os irascíveis, contra quem costumam irritar-se e em que circunstâncias”³¹⁷, o poeta precisa transpor, de algum modo, esses dados que suscitam a ira, por exemplo, no entrecho das ações, nos caracteres e no pensamento dos personagens. Com isso, o espectador terá diante de si as causas que deverão alterar-lhe o ânimo³¹⁸.

Porém, o espectador parece ter um papel ativo em Aristóteles diante da encenação/leitura da poesia³¹⁹ (conferir 2.2.5). Aquele que não está atento ao desenvolvimento da racionalidade que acompanha a trama não há de reconhecer coisa alguma, tampouco experimentará as melhores emoções que surgem do entrecho das ações. Certamente, cabe ao poeta ajustar estrategicamente os fundamentos e os objetos das emoções ao olhar do espectador na poesia. Este, por sua vez, para ter diante de si a configuração emotiva capaz de afetá-lo, precisa acompanhar ‘o que’, ‘o quem’ e ‘o quando (‘o como’ e o ‘para quê’) que se revela por meio da fala dos personagens na trama. Os espectadores se deleitam diante da mimese poética aprendendo e discorrendo sobre cada coisa que veem³²⁰. Conforme Halliwell, a

phrase “each thing” will encompass the rich totality of people, actions, emotions, events, arguments, and so forth, with all their various facets and interrelationships; and to “reason”, or “infer”, will accordingly imply an intricate, unfolding process of attentive comprehension. To understand in this way is to see an accumulating structure of meanings in the work.³²¹

Vemos que não é casual a coincidência que Aristóteles parece estabelecer entre os fundamentos e os objetos das emoções configurados na poesia e os fundamentos e os objetos das emoções pré-dispostos na

³¹⁷ *Rhet.*, II 1 1378a.

³¹⁸ “The experience of mimesis provides the cognitive ground in which the emotional response to Works of art can grow” (HALLIWELL, 1998, p. 173).

³¹⁹ A universalidade como um ‘emergente’ da consideração artística da poesia depende de uma apreensão ativa e interpretativa por parte do leitor ou do espectador. Cf. HALLIWELL, 1992, p. 251.

³²⁰ *Poet.*, 1448b16.

³²¹ HALLIWELL, 1992, p. 249. Rorty também reconhece em Aristóteles a compreensão de uma estrutura e organização formal da poesia. Segundo a autora, o Filósofo aceita a parte central da explicação de mimese de Platão. O prazer da poesia decorre do reconhecimento de algo que tem sido estruturado dentro de um conjunto bem formado. Cf. RORTY, 1992, pp. 5; 16.

mente dos espectadores. Assim, ‘o que’, ‘o quem’ e o ‘quando’ são preenchidos pelos conteúdos que figuram as representações mentais (juízos fato e de valor, as crenças, as descrições empíricas) próprias de cada emoção que os diferentes gêneros poéticos suscitam. Desse modo, é imprescindível reconhecer com o Estagirita a importância da clareza e da coerência na linguagem poética. É por meio delas que mais adequadamente o conteúdo das emoções aparecerá ao espectador/leitor como uma configuração linguística eficiente capaz de lhe alterar o ânimo.

3.5. Ontologia das emoções: as emoções como artefato linguístico

Acima descrevemos um modo complexo pelo qual as emoções são um conteúdo significativo para a linguagem na poesia³²². Todavia, a complexidade que as acompanha não as torna um conteúdo menos apreensível e compartilhável. Na interlocução poética é que as emoções são, sobretudo, matéria de apreensão e compartilhamento.

As emoções formam uma unidade de significação na poesia quando Aristóteles cria uma correspondência de sentimento e de sentido entre os personagens, o poeta e o público. Dizemos isso não só lembrando de que melhor persuade o poeta que vive as mesmas emoções que seus personagens. Como ocorre entre orador e ouvinte, o espectador também compartilhará sempre as mesmas emoções com o poeta, mesmo que ele não diga nada³²³. Além disso, o poeta representa aquilo que é mais conforme aos sentimentos do humano (*τό*

³²² A partir do esquema formal das emoções apresentado acima e, em geral, dos elementos emotivos da significação poética, temos elementos para pensar com Cassin o caráter da linguagem e da frase estética na poesia (CASSIN, 1999, p. 223). Mas ainda somos instigados a pensar de que modo a linguagem poética permanece o hiato ente a ordem estética (segundo a configuração de um sentido que se dá no cruzamento do ‘sentido próprio’ e do ‘sentido comum’) e a ordem predicativa (‘isto é aquilo’). Ora, o reconhecimento artístico se dá também por vias do raciocínio ‘este é tal’ e, no entanto, sabemos que Aristóteles não insere a poesia na esfera nos enunciados declarativos. Parece adequado pensar que o ‘isto é tal’ na arte pretende muito mais fazer uma comparação que propriamente uma predicação. Não por acaso, a metáfora assume tamanha importância para o reconhecimento da poesia, sem reduzir a importância do ‘pensamento’ no discurso poético. Aliás, os aspectos sensíveis e racionais que melhor distinguem o que é próprio de um ou de outro, mostram-se como aliados na configuração significativa das emoções à confluência entre sensação e razão. Uma pesquisa mais detalhada do cruzamento da ordem estética (sentido próprio e comum) e da ordem lógica (pensamento) na configuração significativas das emoções se torna merecida. Cf. CASSIN, 1999, pp. 117-118.

³²³ *Rhet.*, III 1408^a.

φιλάνθρωπον)³²⁴. De um modo geral, a configuração significativa³²⁵ das emoções é, por excelência, uma unidade na qual se concretiza o compartilhamento das significações e dos sentimentos dos indivíduos. No entanto, não estamos falando de uma unidade abstrata e subjetiva. Trata-se das emoções particularizadas como unidades objetivas de significação³²⁶.

³²⁴ *Poet.*, 1456a23. Cf. SOUSA, 2010, p. 286.

³²⁵ A ideia de configuração significativa está ancorada na compreensão aristotélica da poesia segundo sua unidade (*Poet.*, 1451a20-23), universalidade (*Poet.*, 1451b6-7), organicidade (*Poet.*, 1450b35), composição e conexão (*Poet.*, 1450b21-22; 1451a23-35; 14455a25). A noção de figura ou de forma da significação pode ser compreendida com a observação de que Aristóteles compara a trama das ações à imagem visual da pintura (*Poet.*, 1450b1-3), “a significant form, to be perceived (like all Aristotelian forms) not as mere pattern but as the design of particular entity” (Cf. HALLIWELL, 1998, p. 5). Mas não somente. Queremos enfatizar em Aristóteles não apenas a noção de figuração, tal como dada numa imagem visual, mas também associada à ideia de composição e conexão manifesta não apenas na compreensão dos mitos, como uma disposição de argumentos (*Poet.*, 1455a34), mas especialmente nos dizeres e nos pensamentos dos personagens que o poeta produz para o desenvolvimento da trama e nos raciocínios (‘isto é aquilo’), pelos quais os espectadores/leitores acompanham o entrecho das ações. Nessas condições é que vamos pensar as emoções mediante uma configuração significativa na poesia. Desse modo, “an examination of Aristotle’s concepts of poetic unity and formal organisation reveals of the material or substance (human action) contained within the poetic structure” (Cf. HALLIWELL, 1998, p. 5; RORTY, A.O. The psychology of Aristotelian tragedy. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle’s Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 4-5).

³²⁶ Trata-se das emoções como dados particulares identificáveis (cólera, temor, compaixão, por exemplo) e dotadas de uma significação razoavelmente precisa (a definição geral de cada uma delas). No entanto, a unidade que lhes diz respeito precisa ser situada na unidade da poesia compreendida segundo dois modos básicos: (1) a unidade que corresponde ao todo da poesia, cujas partes se relacionam analogamente a um organismo vivo, e (2) a unidade que diz respeito ao aspecto universal da poesia, pelo qual esta eleva, por meio da mimese poética, os conteúdos particulares a níveis mais gerais de compreensão. Por isso, referimo-nos à unidade objetiva das emoções na poesia como aquilo que pode assumir, no duplo sentido da unidade poética, uma mesma significação para os diferentes indivíduos e uma significação tecnicamente estruturada (objetificada) na obra de arte poética. Antes disso, podemos aceitar com Aubenque a ideia de uma unidade objetiva de significação como um pressuposto do discurso em geral da teoria aristotélica da significação. No horizonte do discurso em geral ou significativo, a “linguaje, institución humana, remite, por una parte, a las intenciones humanas que lo animan, y por otra, a las cosas que tales intenciones <<se dirigen>>” (1974, p. 118). Isso ela o faz fundamentada em um ‘algo definido’ que significa ‘o mesmo’ para os diferentes interlocutores em interação, colocando-os em um acordo linguístico. Desse modo, a linguagem exige uma significação compartilhada entre os indivíduos *linguajantes*. Tal significação depende tanto do papel designativo da linguagem (p. 1974, p. 110), de distinguir as coisas no mundo, quanto da unidade de sentido (ou sentido único) da linguagem expressada na correspondência das intenções humanas relativamente à significação essencial das coisas. Da significação compartilhada se supõe a unidade objetiva de significação na qual ocorre a correspondência daquelas intenções humanas. (1974, p. 124). Sabemos, porém, que a arte poética não está comprometida em dizer a essência de coisa alguma (senão a *ousia* mesma da poesia) e, no entanto, nada a impede de fazê-la acidentalmente (os personagens interagem entre si e se referem uns aos outros como ‘homens’, isto é, seres racionais; ‘homem’ é algo significativo e

A unidade objetiva das emoções se expressa primeiramente na descrição teórica que Aristóteles faz delas no segundo livro da *Retórica*. Ele compreendia que as emoções eram um dado de conhecimento apreensível e compartilhável. Não por acaso, individualizou-as segundo as características mais fundamentais que as definem, abreviando-as conforme o nome com que cada emoção foi designada, a saber, temor, piedade, cólera, etc. Cada uma delas se torna uma unidade objetiva de significação como matéria individualizada de conhecimento. Porém, não são apenas unidades significativas de conteúdo designável e teorizável pela linguagem.

As emoções são também uma unidade objetiva na estrutura linguística da poesia. Efetivamente, conforme Halliwell, há uma “close and necessary connection between the tragic emotions and the internal construction of the drama; the capacity to elicit pity and fear is an objective attribute of the poetic material as handled by the playwright”³²⁷. As emoções recebem maior rigor quanto lhe são acrescentadas uma estrutura linguística. Esta as personifica ou as particulariza segundo o arranjo que é próprio das diferentes espécies de poesia.

Convém, pois, pensar as *pathê* como uma unidade objetiva de significação estruturada. Tal unidade encontra sua expressão máxima nas emoções pensadas como um artefato não só linguístico, mas eficiente, segundo as regras que orientam os diferentes efeitos do uso adequado da linguagem poética. As emoções não são apenas um atributo, mas um dado, como um conteúdo produzido e obtido

expressa uma essência). Da poesia, sabemos que ela imita os elementos da própria realidade, entre os quais está a significação compartilhada da vida humana (real) que antecede, pois, a significação elaborada na mimese poética (especialmente se lembrarmos que Aristóteles solicita que o poeta não se afaste da linguagem natural e afirma que nada impede o poeta de imitar os sucessos reais). Ora, a própria descrição das emoções na *Retórica* é feita pelo Filósofo de acordo com certas ideias que pertenciam ao senso comum grego de sua época e mesmo de épocas anteriores. Assim, elas são pensadas como uma ocorrência real do modo de ser do humano no mundo (inclusive como espectador, leitor ou ouvinte do discurso artístico). Quanto a isso, encontram seu contraste quando concebidas como matéria de conhecimento e arte na poesia, ou melhor, como uma significação *artificialmente* (*ficção*) configurada capaz de alterar *realmente* (*realidade*) o ânimo do público - graças a certa correspondência entre a arte e a natureza das emoções. Tal correspondência é resguardada nas *pathê* enquanto unidades objetivas de significação na poesia. Embora não totalmente à parte da realidade, a essência da poesia, de que fazem parte a linguagem e a emoção, é uma realidade forjada através da arte do poeta. Por meio dos engenhos artísticos do discurso poético, as emoções recebem o tratamento estético que lhes é devido para se efetivarem como unidades objetivas de significação.

³²⁷ HALLIWELL, 1998, p. 171; 356; FREEDLAND, C.A. Plot imitates Action: aesthetic evaluation and moral realism in Aristotle's *Poetics*. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 124; HALLIWELL, 1992, p. 246.

objetivamente por sua definição geral e pelo uso das regras que regulam a particularização de cada uma delas na estrutura própria das diferentes poesias. Basta dizer: as emoções são um artefato linguístico³²⁸.

Em se tratando de arte poética, é razoável que a relação entre a emoção e a linguagem seja abordada pelo seu aspecto artefactual³²⁹. De um estado orgânico (natural) do sujeito humano, as emoções passam a um artefato linguístico na poesia. De um modo mais geral, dizemos que são um artefato porque são, antes, um elemento da arte produtiva ou da produção da técnica da poesia (conferir 2.2.1.)³³⁰.

Aristóteles já havia afirmado o caráter artefactual das emoções na *Retórica* como matéria para a prova artística, em vista da persuasão. Dizemos que as emoções são um artefato porque se constituem na poesia como um dado passível de manipulação técnica, enquanto um produto da técnica. A manipulação exige que as emoções sejam aplicadas na poesia de modo recorrente e recursivo, sob o domínio das regras que regem o fazer artístico da linguagem. Ao poeta cabe a habilidade técnica de aplicar adequadamente à obra poética o esquema formal das emoções e as regras da arte que as particularizam conforme o que é próprio da poesia trágica, cômica e épica. Em vista dos efeitos que despertam no ânimo do público, cada uma dessas poesias assume tecnicamente uma configuração linguística que lhe é peculiar.

A artefactualidade linguística das emoções na poesia é formada pela configuração significativa³³¹ que assumem mediante a composição

³²⁸ Essa afirmação é uma conclusão da pesquisa (conferir nota 237). O objetivo do presente trabalho é tratar da relação entre a emoção e a linguagem a partir da *Poética*. Cumprimos essa finalidade neste 3º Capítulo. Nossas considerações sobre as emoções como um *artefato linguístico* são, com certeza, bastante introdutórias. Não, por isso, sem interesse. Tal constatação, por um lado, coroa as afirmações precedentes quanto à relação entre a emoção e a linguagem na poesia, enquanto por outro, solicita a continuidade da nossa investigação, de modo que a pergunta de pesquisa verse sobre o modo de ser das emoções como um artefato linguístico.

³²⁹ Não queremos anular aqui o caráter ambíguo da mimese poética em Aristóteles no que diz respeito aos elementos reais e artificiais que a constituem. Em Aristóteles, parece-nos difícil pensar as emoções como um artefato linguístico que prescinde da experiência de vida e da percepção do mundo dos indivíduos. No entanto, é pelos engenhos da técnica que, na arte poética, os fatos particulares são ficcionalizados, provocando uma resposta emotiva precisa de um indivíduo real.

³³⁰ Dizemos isso pensando não apenas na *Retórica*. Aristóteles reconhece não apenas as regras que dizem respeito à arte poética em geral, mas também as regras das sensações concernentes à poesia. Cf. *Poet.*, 1460b28-29.

³³¹ De certo modo, podemos notar que Halliwell antecipa nossa leitura das emoções na compreensão aristotélica de poesia, a partir das noções de estrutura, unidade, configuração, objetividade, manipulação técnica, cognição, etc. Explícita ou implicitamente, tais noções podem ser encontradas na *Poética*, especialmente em sua continuidade com a *Retórica*. No entanto, parece-nos que o comentador salienta as emoções ainda como uma *resposta* do

técnica daqueles diferentes aspectos linguísticos que fazem da poesia uma obra patética, tal como vimos até aqui — o nexos, a clareza e a coerência do discurso, os aspectos práticos da elocução (como o ritmo, o volume e a harmonia) e, enfim, o significado ou o conteúdo dos enunciados poéticos. Na configuração linguística das emoções, tudo aquilo que os personagens dizem para manifestar o seu caráter e os seus pensamentos forma uma rede de significação que preenche o esquema formal das emoções.

Tal esquema já é uma configuração significativa, pois tem uma forma estruturada de significado e funcionamento relativa ao modo de ser do humano no mundo. Enquanto uma configuração artefactual de significação, as emoções precisam estar tecnicamente situadas na configuração linguística dos conteúdos representados segundo certas formas enunciativas. Essas devem estar de acordo com o nexos das ações na trama poética e o esquema das *pathê* aplicados à poesia. Assim, os enunciados dos personagens formam uma conexão de redes de significação³³² na composição dos atos (mito) em correspondência com

espectador à estrutura elaborada da poesia, e como resultados dela. (Cf. HALLIWELL, 1998, pp. 168, 171, 173, 174). Em relação à piedade e ao temor na tragédia, ele compreende que as emoções estão implicadas à experiência da mudança de sorte dos personagens, à simpatia por esses e à quebra de expectativa dos espectadores em relação aos sucessos da trama. Desse modo, as emoções são concebidas como um concomitante da percepção do espectador/leitor diante da mudança de estatuto e sorte dos personagens principais do mito. Reconhecemos com Halliwell essas ideias. Mas ele dá abertura, e nos concentramos nisso, à compreensão de Aristóteles acerca das emoções como elementos internalizados à obra poética em sua qualidade objetiva (1998, p. 171). Mas acrescentamos: embora não prescindamos deles para serem produzidas poeticamente, as emoções não se confundem com os outros elementos da poesia (como o mito, o caráter, o pensamento, a elocução, a melopeia e o espetáculo). Elas têm uma configuração poética e se tornam um elemento específico, mas não isolado, na configuração geral da poesia. Por terem uma natureza e certa lógica de funcionamento (conferir 1.4.1.6, 3.4), trazem consigo a noção de expectativa, percepção, simpatia, etc. As emoções não apenas fazem parte da estrutura da poesia, mas são e têm também certa estrutura, a qual a poesia precisa seguir para comover adequadamente público. Além de serem respostas a uma audiência e atributos objetivos que caracterizam o aspecto das diferentes estruturas de poesia, as emoções são produtos da mimese poética. Conforme denominamos aqui, são um artefato linguístico. Se Halliwell enfatiza a relação da estrutura da poesia e seus efeitos para um espectador, nossa pesquisa ressalta a relação da estrutura (da linguagem) poética e a estrutura (do esquema formal) das emoções nela presentes, evidentemente, como um complexo do modo de funcionamento das estruturas psíquicas e físicas do humano. Nesse sentido, fique claro que a ênfase da nossa pesquisa recai menos nos aspectos meramente psicológicos da *Poética* e mais nos *aspectos estruturais dos processos* de composição da obra poética e do funcionamento do organismo humano, no que respeita à emoção e à linguagem na arte poética. Com isso, nossa investigação se abre ao debate sobre o funcionamento das emoções no campo das neurociências.

³³² Aristóteles nos dá razões para pensar a significação poética como uma conexão de redes de enunciados a partir de sua compreensão do mito como um organismo e uma conexão de atos. Aliás, parece-nos oportuno pensar esses enunciados poéticos em redes de conexão

o esquema das emoções. Não por acaso, a linguagem poética precisa ser clara e coerente, de modo que os espectadores vão desatando, com o desenvolvimento da trama, os nós de significação do artefato linguístico produzido pelo poeta.

Se as emoções estão prefiguradas como um atributo objetivo na linguagem poética, é preciso lembrar que estão como um objeto mimético na representação poética, elaborado em correspondência com o objeto psíquico nas representações mentais dos indivíduos. De todo modo, não basta, porém, que as emoções sejam uma configuração linguística para a realização da poesia. A técnica que as regula em sua relação com a linguagem, e as torna um artefato, deve resguardar a eficiência da representação do objeto emotivo ao espectador. As emoções são um artefato linguístico e eficiente na poesia.

Na teoria aristotélica, pois, a emoção não se limita a uma ocorrência espontânea do modo natural de ser do humano: para ser evocada no complexo da tragédia, por exemplo, ela é sentida como resposta precisa à estrutura da ação. Vale acrescentar, porém, que não há uma arbitrariedade da arte da poesia (da técnica da produção poética) sobre a unidade significativa e eficiente das emoções. São estas que trazem consigo um modo ser (do humano) passível de manipulação e de precisão dada pela linguagem poética. A objetividade das emoções, configurada pelo uso regrado dessa linguagem, torna-as eficiente ao discurso poético. Assim, as emoções, em sua relação mais íntima com a linguagem, são um artefato linguístico eficiente.

A eficiência da poesia depende da composição apropriada dos elementos da linguagem em sua relação com as emoções que visa despertar no público³³³. Certamente, há palavras mais adequadas do que outras para trazer o assunto a nossa frente³³⁴. Mais do que isso, há um

significativas segundo certa proporção e grandeza, parâmetros da beleza do mito como um todo orgânico (aquilo que compõe um todo ordenado de partes interligadas). Nesse sentido, à compreensão da configuração significativa da poesia se aplica uma noção de geometria que os termos 'proporção' e 'grandeza' evocam. Sabemos que a matemática foi um parâmetro de pensamento para a filosofia grega antiga, incluindo Aristóteles (Cf. AUBENQUE, P. *A prudência em Aristóteles*. Tradução de Marisa Lopes. 2 ed. São Paulo: Editorial Paulus, 2008, p. 176). Desse modo, temos elementos para pensar a geometria da configuração significativa da poesia segundo as redes de conexão formadas pelos enunciados poéticos. Queremos salientar que a abordagem de Aristóteles em termos de 'redes', 'conexão' e 'organismo', aproxima-o dos debates atuais das ciências cognitivas que mostram que o cérebro humano funciona num sistema de redes e de conexões. Mas não é nosso intuito tratar disso neste trabalho, senão abrir as possibilidades de investigação da presente pesquisa.

³³³ Vale conferir as ideias de Besnier e de Fortenbaugh quanto à possibilidade de compreender a conexão entre emoção e cognição segundo as noções aristotélicas de causa formal e causa eficiente. Cf. BESNIER, 2008, pp. 101-102; FORTENBAUGH, 1979, pp. 144-146.

³³⁴ *Rhet.*, III 1405b.

modo de composição que implica não no mero uso das regras da arte, mas no uso adequado das regras da linguagem poética e das regras concernentes às sensações na poesia³³⁵. Para que resulte eficiente sobre o ânimo do espectador, a arte poética exige um modo apropriado no tratamento da relação entre a emoção e a linguagem na poesia. Tal tratamento não se esquivava de uma consideração sobre a universalidade que toca a poesia e as próprias emoções que ela visa provocar.

As emoções assumem uma universalidade em relação a sua configuração artefactual de significação. E por serem um produto da arte, são concebidas segundo um conhecimento mais geral, que diz respeito ao seu modo de funcionamento no humano e no contexto da arte do discurso. Ora, a arte é produzida quando se forma um juízo geral relativo aos casos semelhantes de muitas observações ligadas à experiência³³⁶. Portanto, é preciso reconhecer a universalidade que toca o conhecimento das emoções arranjado no artefato linguístico da poesia. Elas se estruturam aí conforme os juízos ou os conhecimentos mais gerais do seu modo de funcionamento na arte de alterar os ânimos dos indivíduos, tal como Aristóteles as descreveu no segundo livro da *Retórica*³³⁷, e tal como vimos sua aplicabilidade na poesia. Estamos, pois, referindo-nos aqui à universalidade das emoções como um conhecimento artístico da poesia.

Além disso, convém pensar em uma universalidade da poesia que diz respeito à representação das experiências humanas consideradas convencionalmente mais comuns (para o contexto histórico de Aristóteles)³³⁸ e mais conforme à natureza e ao sentido humano³³⁹. A configuração artefactual das emoções na poesia é o produto que reúne a

³³⁵ *Poet.*, 1460b28-29.

³³⁶ *Met.*, 981a; *Phys.*, 217b5.

³³⁷ “Aristotle introduces the definitions of individual emotions with the word *estô* (...). Certainly the use of *estô* is a characteristic of *Rhetoric* and on occasion it is possible that Aristotle uses this word to indicate the tentative nature of an offered definition. The disjunctive definition of happiness begins with *estô* (1360b14) and this way be a sign that the offered definition is meant to cover the several Academic views” (FORTENBAUGH, 1979, p. 136). Aristóteles precisou a compreensão popular das emoções com os seus comentários sobre a arte da persuasão e a psique humana, de modo que os livros da *Retórica* e *De anima* complementam entre si as noções de *pathos*. Cf. FORTENBAUGH, 1979, pp. 138-139.

³³⁸ Na descrição aristotélica das emoções está implicada a compreensão popular das emoções difundida nas academias da Grécia Antiga. Cf. FORTENBAUGH, 1979, p. 136. “Aristote’s account of the belief-structure of pity and fear lies close to the Homeric/tragic tradition” (NUSSBAUM, 1992, p. 273). Nas palavras de Halliwell (1998, p. 170), “the association of pity and fear was not original with Aristotle, but can be found as far back as Homeric, as well as in later sources such as Sophocles, Gorgias and Plato”.

³³⁹ *Poet.*, 1456a23.

universalidade de tais experiências na unidade da obra poética. Expliquemo-nos mais detalhadamente.

Se a poesia é mais universal que a história³⁴⁰, é porque abstrai os casos mais comuns das experiências particulares relativas a esta última. Mas o poeta não visa produzir um universal abstrato tampouco limitar o universal da poesia ao seu sentido mínimo presente na experiência sensível³⁴¹. “Universals should enter into poetry, therefore, in a way or on a level which is somewhere between abstraction and common sense-experience”³⁴². O artefato linguístico das emoções expressa a universalidade da poesia. Ele assume o caráter abstrato e sensível que corresponde aos aspectos psíquicos e fisiológicos que implicam na relação entre a emoção e a linguagem poética.

A obra de arte se torna um evento no qual os indivíduos compartilham seus juízos, crenças e reações. Encontram-se aí em uma relação de correspondência pela qual dividem emoções comuns e as significações que as acompanham. O artefato patético se torna uma unidade objetiva de significação na qual os indivíduos, mediante a linguagem, compartilham seus juízos, crenças e reações. Essa unidade objetiva diz respeito à estrutura de significação da trama em que o universal da poesia é configurado mimeticamente pelo poeta.

So universals are not inherent in the raw stuff of a tragedy or comedy, but become apparent only in and through the shaped mimetic structure of “actions and life” which the poet makes: it is this unified design of the art-work which differentiates poetry, as Aristotle insists, from ordinary events and hence from history. This means that universals are related to causes, reasons, motives, and patterns of intelligibility in the actions and characters as a whole.³⁴³

Há ainda a universalidade segundo a natureza de algo e a necessidade que decorre disso por acréscimo. Para Aristóteles, “referir-se ao universal” seria “atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza”³⁴⁴. Para que as emoções se tornassem um

³⁴⁰ *Poet.*, 1451b6-7.

³⁴¹ HALLIWELL, 1992, p. 250.

³⁴² *Idem.*

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ *Poet.*, 1451b 6-10.

artefato e uma unidade objetiva de significação, foi necessário ao poeta descobrir também a natureza das *pathê* e das diferentes poesias. A partir de tal natureza, outras atribuições relativas às emoções na poesia vieram por acréscimo, seja por necessidade ou verossimilhança.

A natureza das emoções como um artefato linguístico na poesia é constituída pelo seu esquema formal (ou cognitivo) e pela composição de uma linguagem poética que configura os elementos da poesia segundo certas regras. Ora, é da natureza de algo que decorrem universalmente as atribuições que a ela convém. Nesse sentido, dada a natureza de certo esquema formal das emoções e de certa configuração poética (seja trágica, cômica ou épica), ou, em outras palavras, dado certo artefato linguístico das emoções na poesia³⁴⁵, convém que dele decorra universalmente tais e tais emoções, conforme o necessário e o verossímil.

Do artefato linguístico da tragédia, convém que decorram a piedade e o temor, mas não convém que dela decorra a cólera, por exemplo, porque não parte da natureza do seu artefato. Do artefato linguístico da comédia, convém que decorram as emoções que atendam ao gosto do público, mas não convém que dela decorram a piedade ou o temor, pois essas emoções não fazem parte da natureza do seu artefato. Desse modo, enquanto um artefato linguístico da poesia, as emoções encontram, conforme o seu modo de ser, certa necessidade e universalidade.

³⁴⁵ Conforme a *ousia* que é própria das diferentes espécies de poesia. Conferir nossas considerações em 3.1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Objetivamos tratar na presente investigação a relação entre a emoção e a linguagem na poesia a partir da *Poética* de Aristóteles. Procuramos evidenciar no 3º Capítulo o cumprimento desse propósito. Mostramos que, implicadas entre si, emoção e linguagem integram a definição essencial da poesia. São elementos fundamentais não apenas da descrição teórica da poesia, mas de sua individuação no mundo como obra de arte. A relação entre a emoção e a linguagem se mostra essencial, pois, uma vez desfeita, não é mais possível reconhecer aquilo por meio do qual a poesia evidencia o seu ser, a sua essência (*ousía*).

Emoção e linguagem ainda se constituem numa relação essencial na natureza humana do poeta. É experimentando em si as mesmas emoções de seus personagens que ele persuade melhor o público. No entanto, nesse processo, as *pathê* são experimentadas por ele como um conteúdo linguístico, haja vista se lhe tornarem matéria de conhecimento e arte. Ademais, linguagem e emoção descrevem os modos mais fundamentais de ser da natureza humana, pelos quais o indivíduo sente, diz (pensa) e age.

Porém, para o ser humano, as emoções são mais que formas rudimentares de economia vital no mundo, tal como o são para os animais. Para além de sua dimensão física, são acompanhadas de razão. Com isso, especificam-se no humano por ser um animal político dotado de discurso. A relação entre as emoções e a linguagem na constituição humana do artista torna-se manifesta na capacidade de o poeta compor e figurar em sua mente as diferentes formas dessa relação, segundo o que é próprio da mimese dos distintos gêneros de poesia que produz. Para elaborar a trama das ações, cabe-lhe coordenar a sua própria capacidade de sentir e de dizer, segundo aquilo que pensa e diz um personagem colérico ou temeroso, a fim de representar, primeiramente, para si, os modos mais adequados de concretizar seu projeto na obra de arte poética. De todo modo, emoção e linguagem são elementos constitutivos do humano como produtor e partícipe da poesia — a emoção é para ele uma experiência de linguagem.

A obra de arte poética produzida é, por fim, o lugar no qual as emoções devem encerrar o seu modo de ser como uma configuração linguística artefactual ou simplesmente como um artefato linguístico na

poesia. Referimo-nos tanto à poesia encenada quanto à poesia simplesmente lida, pois, para ambos os casos, Aristóteles afirma ser igualmente possível comover o público. Se na estrutura da representação cênica a configuração significativa das emoções é também constituída pelos efeitos pragmáticos do espetáculo, da melopeia e da linguagem desempenhada, na estrutura textual da poesia lida, tal configuração dependerá mais exclusivamente da força do *logos* na rede de significação dos enunciados, conforme os caracteres, o pensamento e o entrecho das ações (mito) da obra poética.

Aspectos racionais, estéticos e técnicos afetam a relação entre a emoção e a linguagem no horizonte da mimese poética. Desta, porém, os melhores efeitos não se cumprem para o público sem a organicidade do arranjo da poesia, composta pelo poeta segundo certas regras concernentes às sensações e ao uso adequado da linguagem que afeta o espectador.

A linguagem é um meio eficiente que dá forma discursiva às emoções particulares segundo a configuração de cada espécie de poesia. A poesia, com seu conteúdo, preenche o esquema formal das emoções que serão suscitadas no espectador, não sem antecipar, no arranjo da linguagem poética, as predisposições psíquicas pelos quais os sujeitos se movem segundo esta ou aquela emoção.

É como uma unidade de significação compartilhada que as emoções são configuradas artificialmente pelo poeta. Em relação à organicidade da natureza espontânea das emoções no corpo humano vivente, assumem certa autonomia ontológica como um produto da arte. Apresentam um caráter inorgânico no seu modo técnico de ser, segundo aspectos objetivos, universais e necessários, que as caracterizam em sua configuração artefactual na poesia. Enquanto artefatos linguísticos, as emoções se descobrem como obra de arte.

Podemos observar que a emoção e a linguagem em Aristóteles têm as propriedades essenciais para se aliarem à racionalidade técnica da poesia. Esta se constitui distante das teorias da inspiração, nas quais *pathos* e *logos* poéticos recairiam na esfera da irracionalidade e da magia. Na teoria aristotélica, emoção e linguagem poética se fazem pelo uso apropriado da razão, inseridas em um contexto em que estética artística e aprendizagem estão imbricadas.

As *pathê* assumem um caráter ambíguo em sua relação com a linguagem. Tornam-se inorgânicas na universalidade do artefato linguístico, mas referenciam o seu modo de ser orgânico nos sujeitos particulares. Tal como as emoções são formas que fazem referência à matéria, os artefatos linguísticos são determinações que fazem

referência aos indivíduos humanos. Nesse horizonte, extraímos os atributos pelos quais reconhecemos as emoções segundo seu caráter ativo e passivo, alternado e determinado. Discorremos, a todo instante, das emoções da alma do sujeito. O caso que ocorre é este: o artefato linguístico é o modo de ser alternativo ao modo mais natural de ser das emoções.

Outras questões se abrem a partir de nossa proposta de investigação: a noção de organismo vivo como um parâmetro fundamental da perfeição da poesia e a ideia de conexão implicada neste orgânico não parecem levantar alguma suspeita de que os estudos de biologia de Aristóteles sejam um parâmetro para a sua leitura da poesia? Não parece adequado admitir que o ser humano, enquanto ser vivente, é o objeto de estudo da *Poética*, de modo que a catarse das emoções não escaparia de uma abordagem médica? Dada a íntima relação de Aristóteles com os estudos sobre a linguagem, com as investigações biológicas e psicológicas, qual seria a atualidade de sua filosofia no debate contemporâneo da neurociência acerca das relações entre a emoção e a cognição? É possível pensar as emoções como esquemas categoriais capazes de assumir um estatuto ainda mais primário frente às categorias metafísicas aristotélicas? Se Aristóteles reconhece que as emoções são causas que alteram os juízos humanos, e admitindo, com Humberto Maturana, que o sistema racional tem por base um sistema emocional, não seria possível pôr Aristóteles contra Aristóteles a partir de uma perspectiva contemporânea? De que modo é possível uma abordagem de uma ontologia das emoções como um artefato linguístico a partir das noções metafísicas aristotélicas de ato e potência, causa formal e material, causa final e eficiente? Como aprofundar e aprimorar a fundamentação da compreensão de artefato linguístico aplicada às emoções na poesia?

Há ainda muito sobre o que se pensar a respeito do tratamento da relação entre a emoção e a linguagem a partir da *Poética* de Aristóteles. Queremos reservar o caráter ensaístico de nossa pesquisa. Porém, dado o caminho que fizemos, comprometemo-nos com as conclusões a que chegamos. Como o leitor pôde observar, no entanto, o modo pelo qual tratamos essa relação exigiu alguma habilidade de lidar com um vocabulário que ainda requer maior rigor filosófico. Esforçamo-nos para que isso não prejudicasse a compreensão geral da investigação. Temos a impressão de tê-la cumprido, ao realizar o objetivo geral a que nos propusemos perseguir. Além disso, é preciso considerar os difíceis meandros para se compor uma pesquisa interdisciplinar em

Aristóteles³⁴⁶. Certamente, são mais bem trilhados por quem se propõe a segui-los, não na condição de encontrar um caminho seguro e assentado para dar passos mais firmes, mas na condição de exercitar a habilidade do equilíbrio nas irregularidades do chão pisado. De todo modo, “o velho tempo” e a pesquisa continuada e aperfeiçoada, ajudarão nesse labor filosófico.

³⁴⁶ A *Poética* é um daqueles escritos que, diferentemente de outras obras de Aristóteles, “se nos afigura mais ‘torturado’, por notas marginais, expressões parentéticas e acréscimos sucessivos” (Cf. SOUSA, 2010, p. 26.). Eudoro de Sousa considera que a obra foi redigida no último período de vida do Ateniense (SOUSA, p. 26). Trata-se de uma daquelas sùmulas doutrinárias vivas, transmitidas oralmente do mestre aos seus discípulos, e que supõe, por conseguinte, a totalidade de um sistema filosófico e a minúcia da investigação erudita que caracteriza os doze anos derradeiros do magistério de Aristóteles em Atenas. Cf. SOUSA, 2010, p. 32.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002, v. 2.

_____. *Arte Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

_____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2010.

_____. *Aristotle's Poetics*. A translation and commentary for students of literature. Translation by Leon Golden. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1968.

_____. *Retórica*. 2 ed. Tradução de Manuel Alexandre Júnior et al. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005, v. VIII. Tomo I (Obras Completas de Aristóteles).

_____. *Retórica das paixões*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

_____. *Nicomachea Ethics*. Translated by E. D. Ross. In. BARNES, J. *Complete Works (Aristotle)*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Politics*. Translated by B. Jowett. In. BARNES, J. *The complete works of Aristotle*. Princeton, 1995, v. II.

_____. *Physics*. Translated by R. P. Hardie and R. K. Gaye. In. BARNES, J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

_____. *Categorias*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

_____. *Categories*. Translated by J. L. Ackrill. In. BARNES. J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

_____. *De interpretatione*. Translated by J. L. Ackrill. In. BARNES. J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

_____. *Topics*. Translated by W. A. Pickard-Cambridge. In. BARNES. J. *The complete works of Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

_____. *Tópicos*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *Dos argumentos sofísticos*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ADOLFO, R. O estatuto ontológico da emoção e sua relação com a linguagem na Poética de Aristóteles. In. CARVALHO, M; FIGUEIREDO, V. (Orgs). *Filosofia antiga e medieval*. São Paulo: ANPOF, 2013.

ALMEIDA, N. E. Alguns conceitos fundamentais da teoria aristotélica da significação a partir de Sobre a Interpretação, Capítulo 1. *Revista Peri*, vol. 5, n. 2, 2013.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AUBENQUE, P. Logos et pathos. Pour une définition dialectique des passions. In. Dherbey, R. G. (Dir.). *Corps et ame*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

_____. *A prudência em Aristóteles*. Tradução de Marisa Lopes. 2 ed. São Paulo: Discurso Editorial, Paulus, 2008.

_____. *El problema del ser en Aristoteles*. Madri: Taurus, 1974.

BARNES, J (Org.). *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BARNES, J. *et al. Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979.

BELFIORE, E. *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BESNIER, B. Aristóteles e as Paixões. In. *As paixões antigas e medievais*. São Paulo: Loyola, 2008.

_____. A distinção entre a práxis e poiêsis em Aristóteles. *Analytica*, 1996, v. 1, n. 3.

BELO, F. *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BERNAYS, J. Aristotle on the Effect of Tragedy. In. BARNES, J. *et al. Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979.

BERTI, E. *Perfil de Aristóteles*. São Paulo: Paulus, 2012.

BOCAYUVA, Izabela (Org.). *Filosofia e arte*. Rio de Janeiro: Nau/Hexis, 2011.

BONITZ, H. *Index Aristotelicum*. Berlim: De Gruyter, 1960/1870.

BONNARD, André. *A civilização grega*. Tradução de José Saramago. Lisboa: Edições 70, 2007.

BRANDÃO, Jacinto. Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos Sete contra Tebas. *Classica*. Ver. da SBEC/SP, Ano 2, v. 2, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 8 ed. Petrópolis, Vozes, 2001.

BLUNDELL, M. W. Ethos and Dianoia Reconsidered. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CASSIN, B. *Aristóteles e o Logos*. São Paulo: Loyola, 1999.

DRUCKER, C.P. Eudoro de Sousa e a Poética aristotélica. *Revista Peri*, v. 2, n. 1, 2010, pp. 81-97.

COOPER, J. M. An Aristotelian Theory of the Emotions. In: RORTY, A. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

COUGHLIN, S. *The physiological character of aristotelian emotions*. University of Western Ontario, 2008.

DAMASIO, A. O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Em busca de Espinos: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREDE, D. Necessity, chance, and “What Happens for the Most Part”. In: RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FOTENBAUGH, William W. *Aristotle on Emotion*. 2 ed. London: Gerald Duckwoth, 2002.

_____. Aristotle's Rhetoric on Emotions. In: BARNES, J. *et al. Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979.

GARDNER, I. *et al. Inteligência: múltiplas perspectivas*. Tradução Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. O método analítico e método dialético na Poética de Aristóteles. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 2, n. 3, 2008.

GOLDEN, L. Aristotle on the Pleasure of Comedy. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

GULLEY, N. Aristotle on the purposes of literature. In. BARNES, J. *et al. Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979.

HADDOCK-LOBO, Rafael (Org). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics. With a new introduction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

_____. Pleasure, understanding and emotion in Aristotle's Poetics. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

HOLANDA, L. S. B. Narração e drama em Aristóteles. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 3, p. 71-77, jul. 2007.

_____. Poetas e Filósofos segundo Aristóteles. *Anais de Filosofia Clássica*, vol. 2, n. 3, 2008.

_____. Crítica e elogio da poesia em Platão e Aristóteles. *Kléos*, n. 11/12, pp. 59-75, 2007/8.

_____. Da mímesis antiga à imitação dos antigos. *Especiarias – Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, jan./jun, 2008, pp. 133-148.

HÖLDERLIN, F. Fundamento para Empédocles. In. DASTUR, F. *Reflexões, seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 89.

HUSAIN, M. *Ontology and art of tragedy: and approach to Aristotle's Poetics*. New York: State University of New York Press, 2002. (SUNY series in ancient Greek philosophy).

JAEGER, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Mexico: Fondo de cultura econômica, 1946.

KNEALE, M; KNEALE, W. *O desenvolvimento da lógica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

KOMMERELL, Max. *Lessing y Aristóteles: investigación acerca de la teoría de la tragédia*. Traducción de Francesco L. Lisi. Madrid: Visor, 1990.

LEBRUN, G. *O conceito de paixão*. In. NOVAES, A. (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEIGHTON, S. Aristotle and the Emotions. In. RORTY, A. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1996.

_____. *Paixões malévolas e impróprias em diversos domínios*. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 3, n. 6, 2009.

LESKY, A. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste, 1995.

MATURANA, H. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e tradução de Cristina Magro e Víctor Parede. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MONDOLFO, R. *O homem na cultura antiga*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.

MORAN, R. *Artifice and Persuasion: the work of Metaphor in the Rhetoric*. In. RORTY, A. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1996.

NEVES, M. H. M. *A vertente grega da gramática tradicional*. São Paulo: Unesp, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUSSBAUM, M. C. *Aristotle on Emotions and Rational Persuasion*. In: RORTY, A. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

_____. *La fragilidad del bien*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

PERERIRA, O. P. *Ciência e Dialética em Aristóteles*. São Paulo: UNESP, 2011. (Coleção Biblioteca de Filosofia)

PLATO. Republic. In: COOPER, J. *Plato Complete Works*. Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.

PLEBE, A. *Breve história de retórica antiga*. São Paulo: EPU/Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

RICOUER, P. *Between Rethoric and Poetics*. In: RORTY, A. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

ROBINSON, J. Emoção na arte. In: KIVY, Peter (Coord.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Tradução de Euclides Luis Calluni. São Paulo: Paulus, 2008.

ROHDEN, L. *O poder da linguagem: a Arte Retórica de Aristóteles*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

RORTY, A. O. The psychology of aristotelian tragedy. In: RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press 1992.

_____. *Essays on Aristotle's Rethoric*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press: University of California Press, 1996.

_____. *Explaining Emotions*. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1980.

ROSS, W. D. *Aristotle*. London/ New York: Routledge, 1995.

SANTORO, Fernando. *As potências da linguagem: um panorama das investigações aristotélicas sobre o logos*. Disponível em: http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigo_linguag.htm. Acesso em: 24 jun 2014.

_____. Os coléricos cômicos (Retórica II, 2). *Aisthe*, n. 4, 2009.

_____. *Arqueologia dos prazeres*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. Sobre a estética de Aristóteles. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, nº 2, mai-ago/2007.

_____. *Poesia e verdade*. Interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SANTOS, F. *Filosofia aristotélica da linguagem*. Chapecó: Argos, 2002.

SCHOFIELD, M. Aristotle on the imagination. In. BARNES, J. *et al. Articles on Aristotle: psychology and aesthetics*. London: Duckwoth, 1979.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In. *Teatro grego*. Introdução, tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. 4 ed. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SOLOMON, R. C. Emotions and choice. In. RORTY. *Explaining Emotions*. California: University California Press, 1980.

SPINELLI, M. *Questões fundamentais da filosofia grega*. São Paulo: Loyola, 2006.

VELOSO, C. W. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

_____. Depurando as intepretações da Kátharsis na Poética de Aristóteles. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 3, n. 99, 2004.

VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, J-P. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Olimpico, 2010.

_____. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WOLFF, F. Dois destinos possíveis da ontologia. *Analytica*, 1996, v. 1, n. 3.

WOODRUFF, P. Aristotle on Mimêsis. In. RORTY, A. O. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

YARZA, F. I. S. *Dicionário griego-español*. Barcelona: Ramón Sopena, 1964.

ZABOROSWSKI, R. *Can language deal with emotions?* Disponível em: <http://www.ihnpn.waw.pl/redakcje/organon/37/12zaborowski.pdf>. Acesso em: 24 jun 2014.

ZILLIG, R. *Determinado e determinante na doutrina da substância no livro Z da metafísica*. Disponível em pdf.

ZINGANO, Marco. *Estudos de ética antiga*. 2 ed. São Paulo: Editorial Paulus, 2009.

_____. *Razão e Sensação em Aristóteles*. Porto Alegre: L&P, 1998.

_____. *Katharsis poética em Aristóteles*. Disponível em:
<http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/953/1392>. Acesso em: 24 jun 2014.