

A racionalidade da arte poética em Aristóteles

Tiago Penna*

RESUMO

No *corpus* aristotélico, especialmente na *Ética a Nicômaco*, na *Metafísica*, e na *Poética*, a arte é definida ora como uma capacidade raciocinada de produzir, ora como um juízo geral acerca de seres ou ações que possuem atributos em comum, obtidos através da experiência. Já a arte poética, é definida essencialmente como *mimesis* de ações de homens que operam através de agentes (especialmente no que concerne às artes dramáticas). Sendo assim, a capacidade de produzir (*poiésis*) se distingue da capacidade de agir (*práxis*), pois no caso da arte, a obra de arte (fruto da atividade artística), e o agente inteligente que ordena a matéria segundo uma *forma* específica, são diferentes entre si, permitindo definir a atividade artística a partir das quatro causas estipuladas por Aristóteles. Do ponto de vista epistemológico, nos interessa analisar o *lógos* distintivo da atividade criativa, própria da arte. Neste sentido, tal racionalidade é universal, embora se debruce sobre a contingência e o particular, próprios do contexto da ação e da produção, de modo que se faz necessário, portanto, também distinguir a racionalidade da arte da *phrônesis* (habitualmente traduzida como prudência ou sabedoria prática), pois Aristóteles considera tácita a distinção entre agir e produzir.

Palavras-chave: Aristóteles, Arte, Poética, Phrônesis, Lógos.

The rationality of poetic art in Aristotle

ABSTRACT

In the Aristotelian corpus, especially in the Nicomachean Ethics, in Metaphysics, and Poetics, art is defined herein as a reasoned ability to produce, either as a general judgment about beings or actions that have attributes in common, acquired through experience. Have poetic art is defined essentially as *mimesis* of actions of men who operate through agents (especially in relation to the performing arts). Thus, the ability to produce (*poiésis*) is distinguished from the ability to take action (*práxis*), as in the case of art, the artwork (fruit of artistic activity), and intelligent agent that order the material according with specific *form*, are different, allowing us to define the artistic activity from the four causes

* Professor Assistente (Universidade Federal de Alagoas – UFAL); Bacharel, mestre e doutorando em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Contato: penna.tiago@gmail.com

stipulated by Aristotle. From the epistemological point of view, are interested in analyzing the distinctive *lógos* of creative activity of art itself. In this sense, such rationality is universal, although lean over the contingency and the particular, fit the context of action and production, so that it is necessary, therefore, also distinguish the rationality of art, and *phrônesis* (usually translated as prudence or wisdom practice), for Aristotle considers tacit distinction between acting and producing.

Key-words: Aristotle, Art, Poetic, Phrônesis, Lógos.

Introdução

O presente artigo pretende investigar como a arte, em geral, e em particular a arte poética, no pensamento de Aristóteles, pode ser compreendida como uma forma de racionalidade. A racionalidade, em Aristóteles, é entendida não simplesmente como a faculdade da razão (*lógos*), mas, mais crucialmente, como os modos e os usos que a razão subjacente, isto é, inerente às espécies de saber permite compreender e conhecer seus objetos e seus produtos. Pois, “[t]oda arte visa à geração e se ocupa em **inventar** e em **considerar as maneiras de produzir** alguma coisa que tanto **pode ser como não ser**, e cuja origem está no que produz, e não no que é produzido”¹⁰⁴. Ou seja, analisar a arte, e a racionalidade que lhe é própria, significa estudar a criação, bem como a maneira de fazer (produzir, ou criar), alguma coisa, que pode ou não existir, isto é, que é contingente. A partir das definições de arte apresentadas por Aristóteles na *Metafísica* (981a5; cf. também 1070a7), bem como na *Ética a Nicômaco* (1140a), pretendemos analisar e conceber uma racionalidade própria da arte, distinguindo-a da racionalidade apodítica (típica da ciência), e, em especial, da racionalidade inscrita na ética, cujo produto é a *phrônesis*¹⁰⁵; mas, também, buscaremos

** Ao término das referências em nota de rodapé, optamos por inserir a numeração canônica dos textos gregos, entre eles os aristotélicos, entre colchetes, com a indicação da obra abreviada, com o intuito de propiciar uma pesquisa posterior mais aprofundada por nossos leitores, e pelos pesquisadores da temática aqui tratada. Observamos também que todos os grifos em negrito das mesmas citações são nossos.

¹⁰⁴ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Kury. 4. Ed. Brasília: UnB, 2001. p. 116. [*Etic. Nic.* 1140a].

¹⁰⁵ Em Aristóteles, a *phrônesis* (habitualmente traduzida como “prudência”), significa a Sabedoria Prática, ou o discernimento moral, que irá permitir com que o homem possa distinguir as virtudes (*areté*) naturais das

compreender as relações da racionalidade própria à arte para com a experiência (*empeiria*), e para com o conhecimento científico (*epistême*).

Nossa hipótese é que é possível estabelecer uma relação entre a arte entendida como *tékhnē* (técnica ou habilidade) e *poiésis* (produção ou criação de um objeto), a partir da análise da atividade artística e do objeto artístico sob a perspectiva da distinção entre as quatro causas estipuladas por Aristóteles (material, formal, eficiente e final), ampliando nossas concepções (da arte, em geral, e da poética, em particular), a partir dos diversos exemplos que Aristóteles tece, no decorrer de sua obra.

Interessa-nos ainda, no que concerne à investigação da racionalidade subjacente à poética, investigar a racionalidade da tragédia, definida como a *mimese* (imitação), de homens de caráter (*éthos*), elevado, na qual se torna tarefa do poeta “representar o que **poderia** acontecer, quer dizer: o que é **possível** segundo a verossimilhança e a necessidade”¹⁰⁶, isto é, de modo que a possibilidade de existência das **ações** (*drâmai*) das personagens ocorra de acordo com a necessidade e a verossimilhança, ou seja, que o “nexo íntimo” (e universal) que interliga as ações das personagens ocorra dentro da necessidade de causalidade, bem como pela semelhança com a realidade/verdade, de modo que o caráter e o pensamento das personagens sejam causas necessárias das ações representadas pelo drama trágico.

virtudes morais; tomadas como uma *práxis*, isto é, um hábito adquirido racionalmente, e que leva o homem constantemente a fazer o bem, e é definida como uma justa medida (mediania ou meio-termo), adquirida de maneira voluntária, isto é, como um fruto de escolha refletida. A prudência ou sabedoria prática é, portanto, a virtude fundamental do homem, que faz com que ele enfrente as dificuldades humanas ao praticar a habilidade na ação. Por outro lado, as virtudes intelectuais, em especial a Sapiência (*sophía*) – aquela em que o homem chega ao ápice do conhecimento – não são dependentes do corpo ou da sensibilidade, mas consistem na contemplação intelectual (*theoría*), que lhe garantirá a felicidade (*eudaimonia*). A *phrónesis* será, portanto, o discernimento moral diante de certos fatos particulares (e, portanto, imediatos), que irá propiciar ao homem que discrimine de maneira correta o que é equitativo, de acordo com a reta razão (*lógos*), e portanto com a verdade (*alethéia*). A *phrónesis* irá, portanto, propiciar ao homem que ele distinga a justa medida em relação a si mesmo, com respeito às suas ações e emoções ou paixões, de acordo com a reta razão, de modo que possa desenvolver de fato suas virtudes particulares, entendidas não como uma capacidade, mas sim como uma “disposição adquirida voluntariamente”, e que, portanto, por ser adquirida, não é fruto de bons dons ou disposições inatas, mas sim de um esforço pessoal, e, mais fundamentalmente, como um estado (e não habilidade) do homem a agir continuamente de maneira moral, isto é, voltado para o bem humano, ou seja, a felicidade.

¹⁰⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 53. [*Poet.*, 1451b].

Distinções também podem ser feitas entre a *phrônesis* e a arte, pois ambas se relacionam de algum modo com a experiência; porém a *phrônesis* não advém por experiência, mas por hábito (a virtude é adquirida pela repetição de ações virtuosas), enquanto a arte surge *através* da experiência, sendo acompanhada por esta, mas desta permanecendo distinta.

A experiência parece um pouco semelhante à ciência e à arte. Com efeito, os homens adquirem ciência e arte **por meio** da experiência [...] a experiência é conhecimento dos particulares, enquanto **a arte é conhecimento dos universais**; ora, todas as ações e as produções referem-se ao particular.¹⁰⁷

Portanto, é a partir da experiência¹⁰⁸ que o homem adquire a arte; mas se arte é uma espécie de produção, e esta – por definição – versa sobre o particular e o contingente, resta-nos compreender de que modo se dá tal conhecimento universal característico da arte (e como tal conhecimento se difere do conhecimento científico, que – por definição – é universal e necessário). Enquanto a arte [e a ciência] conhece “o porquê e a causa”, isto é, o universal, a experiência conhece “o quê”, isto é, os casos individuais, de modo que: “[o]s empíricos conhecem o puro dado de fato, mas não o seu porquê; ao contrário, os outros [isto é, os artistas, os cientistas] conhecem o porquê e a causa”.¹⁰⁹ No entanto, o bom artista, segundo Aristóteles, deve também conhecer o particular que está contido no universal, isto é, deve possuir tanto a experiência quanto a arte.

Pretendemos articular paralelos conceptuais entre os diversos exemplos da arte e a definição de poesia, proposta na *Poética* (1447a15), a partir do conceito de *mimesis*, encarado como imitação, ou representação, da natureza (ou da realidade natural e humana); gostaríamos de defender, ainda, a hipótese de que, se a arte existe previamente na

¹⁰⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005. p. 3-5. [*Met.* 981a5-15].

¹⁰⁸ “Nos homens, **a experiência deriva da memória**. De fato, **muitas recordações do mesmo objeto chegam a constituir uma experiência única**”. ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005. p. 3. [*Met.* 980b 30]. Neste sentido, o conhecimento humano origina-se nas sensações (*aisthêsis*), compartilhadas por todos os animais. O homem, em especial, e alguns animais “superiores”, também possuem a memória (*mnême*), definida não apenas no sentido de recordação, mas mais crucialmente como a capacidade de aprender. Sendo assim, a experiência (*empeiria*), como uma espécie de conhecimento do particular, e como um “degrau” para chegarmos à arte (*teckné*) e à ciência (*epistême*) é constituída pela recordação de várias sensações semelhantes, e que irão constituir uma experiência única.

¹⁰⁹ Idem. p. 5. [*Met.* 981a30].

mente do artista, enquanto forma desprovida de matéria, quando apenas depois de tal concepção (ou posse) haverá a produção ou execução da organização da matéria que irá compor ou constituir a obra de arte, e que inclusive pode ser realizada por “trabalhadores manuais [que] agem por hábito”¹¹⁰, isto é, possuem a experiência, mas não a arte efetivamente; questionaremos se a *phantasia* (imaginação), como “o movimento que ocorre pela atividade da percepção sensível” (*De Anima*, 428b30), corresponde à faculdade criativa do artista quando concebe e elabora sua obra de arte, antes de produzi-la efetivamente, isto é, executar e organizar a matéria que irá compor o agregado de matéria e forma próprio da obra de arte.

1 – Poesia, *phrônesis*, e *lógos*

No pensamento aristotélico é possível distinguir várias formas de racionalidade, seja em vista dos fins pretendidos, do método empregado, dos objetos a que se debruça a razão humana. Aqui queremos compreender a especificidade da racionalidade da arte, em geral, e da poética, em particular, distinguindo-as, enquanto forma de saber humano, de outras formas de racionalidade, específicas das diferentes formas de conhecimento, práticas e produções humanas, tendo em vista a “tolerância epistemológica” aristotélica, que confere legitimidade a domínios e atividades diversas que não única e exclusivamente o conhecimento científico e sua razão apodítica. Nesse sentido, buscamos definir a racionalidade como inerente aos diversos domínios da realidade os quais o homem pode conhecer, de modo específico, e atuar, seja através de suas práticas ou de suas produções. Portanto,

As manifestações racionais encontram-se, por outro lado, ao nível teórico (as ciências) e prático (as artes), dos processos e resultados, das ações e dos objetos e, em todos os casos, referem-se a normas e finalidades que, por sua vez, fazem parte do modo de ser do homem posto no mundo. Uma obra de arte, ou mesmo qualquer objeto, é racional quando produzido e percebido segundo critérios e

¹¹⁰ Idem; Ibidem. [*Met.* 981b5]

valores determinados transcendentemente, isto é, pela possibilidade do homem perceber e produzir normas como condição inerente ao seu modo de ser¹¹¹.

Torna-se necessário, assim, distinguir a racionalidade apodítica da ciência, da racionalidade da arte, bem como analisá-la a partir de suas relações com a *phrônesis* e a experiência, pois tanto a *phrônesis*, no campo da ação humana (*práxis*), quanto a arte – definida como: “um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes”¹¹², e, portanto, visando o universal –, relacionam-se de algum modo com a experiência; embora de modo distinto, pois enquanto a arte se produz a partir de “muitas observações da experiência”, porém dela se mantendo distinta, já que a arte (assim como a ciência), se dá ou constitui-se **através** da experiência, ou seja, para se chegar à arte se faz necessário superar a experiência, de modo que – em última instância e de modo estrito –, a arte, neste sentido esta separada da experiência, justamente em sua acepção epistemológica, como descrita na *Metafísica*. A *phrônesis*, por seu turno, contém – em si – experiência, isto é, o conhecimento dos casos individuais, pois é justamente com respeito às ações e paixões particulares que ela se manifesta, pois a *phrônesis* é definida como a disposição do homem em discernir a mediania referente especificamente ao âmbito da ação humana.

Ou seja, a arte, enquanto visando o universal (embora distinto do conhecimento científico), se contrapõe à experiência, embora a arte derive da experiência. Isto é, a arte relaciona-se de algum modo com o universal, no entanto, diferentemente da ciência que versa sempre sobre os seres necessários, o universal visado e versado pela arte relaciona-se justamente sobre as coisas imersas na contingência, objeto de nossas investigações. Por isso, a *phrônesis*, embora também verse sobre o variável (assim como a arte), constitui-se como uma espécie de excelência no agir humano, pois a *phrônesis* é definida como “uma qualidade racional que leva à verdade no tocante às ações relacionadas com os bens

¹¹¹ PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: Edipucrs, 1991. p. 13.

¹¹² ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005. p. 3. [Met. 981a5].

humanos”¹¹³, ou seja, uma capacidade verdadeira e raciocinada de agir com respeito aos bens humanos.

Portanto, Aristóteles toma como tácita a distinção entre fazer e agir, embora um e outro se refiram à classe do variável, pois, “enquanto fazer tem uma finalidade diferente do próprio ato de fazer, a finalidade na ação não pode ser senão a própria ação, pois agir é uma finalidade em si”¹¹⁴. Desse modo, o homem dotado de *phrônesis*, ao se deparar com um dilema moral, irá discernir sobre a mediania de suas ações e emoções no que se refere ao certo e errado, isto é, com a boa ou a má ação. Ou seja, dito de outro modo, no campo da *práxis*, o homem dotado de *phrônesis* não irá produzir nada para além dele próprio, mas pelo contrário, irá constituir sua própria excelência (*areté*) enquanto homem, o que deve levá-lo à *eudaimonia* (felicidade). A arte, por outro lado, é definida como “uma disposição relacionada com a criação, envolvendo um modo verdadeiro de raciocinar”¹¹⁵.

Na classe do variável incluem-se tanto coisas produzidas como coisas praticadas. Há uma diferença entre produzir e agir [...], de sorte que a capacidade raciocinada de agir difere da capacidade raciocinada de produzir. Daí, também, o não se incluírem uma na outra, porque nem agir é produzir, nem produzir é agir¹¹⁶.

Ou seja, embora sejam essencialmente distintas, a arte e a *phrônesis* se incluem no mundo da contingência, ou seja, a classe do variável, daquilo que pode ser de um modo ou de outro. Sendo assim, portanto, a parte da alma que irá determinar tanto a arte quanto a *phrônesis* é a mesma; pois Aristóteles divide a alma em duas partes: uma dotada de um princípio racional e outra desprovida de razão. Aristóteles afirma ainda que a parte dotada de razão possui duas faculdades, uma que contempla as coisas invariáveis, chamada de científica, e a outra que conhece as coisas variáveis, chamando-a de calculativa (pois “deliberar e calcular são o mesmo”), de modo que, “no pressuposto de que o conhecimento

¹¹³ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Kury. 4. Ed. Brasília: UnB, 2001. p. 117. [*Etic. Nic.* 1140b25].

¹¹⁴ Idem. Ibidem. [*Etic.. Nic.* 1140a35].

¹¹⁵ Idem. p. 116. [*Etic. Nic.* 1140a5].

¹¹⁶ Idem. p. 116. [*Etic. Nic.* 1139b35].

se baseia numa certa semelhança ou afinidade entre o sujeito e o objeto, as partes da alma aptas a conhecer os objetos de espécies diferentes devem ser também especificamente diferentes”,¹¹⁷ ou seja, a parte da alma que irá conhecer as coisas imersas na contingência, deverá se a calculativa, pois tanto a arte quanto a *phrônesis* versam e relacionam-se com a classe do variável. Pois, Aristóteles ressalta ainda que é impossível deliberar sobre o invariável, ou seja, os seres necessários e, portanto, eternos. Além disso, Aristóteles afirma que a parte calculativa da alma também é capaz de conceber um princípio racional; e por isso, nossa investigação se justifica.

1.1 – A racionalidade da arte enquanto produção

Aristóteles distingue ainda intelecto, inerente à *theoría* (contemplação), do intelecto prático, concernente à *práxis* (ação), do intelecto produtivo, relacionado à *poiésis* (produção, criação, ou fabricação):

O intelecto em si mesmo, porém, não move coisa alguma; só pode fazê-lo o intelecto prático que visa a um fim qualquer. **E isto vale também para o intelecto produtivo, já que todo aquele que produz alguma coisa o faz com um fim em vista;** e a coisa produzida não é um fim no sentido absoluto, mas apenas um fim dentro de uma relação particular, e o fim de uma operação particular. Só o que se *pratica* é um fim irrestrito; pois a boa ação é um fim ao qual visa o desejo¹¹⁸.

Com isso, Aristóteles distingue a *práxis* da *poiésis*, afirmando que a ação é fim em si mesma, e que se faz necessário a concepção ou conhecimento da causa final da produção, que sempre é relativo. Para que possamos, então, conceber a arte como uma capacidade *racionada* de produzir, devemos distinguir tal conhecimento próprio da arte daquele inerente ao conhecimento científico. Para tanto, deve-se discernir a realidade própria da arte, pois, “[a]s substâncias se geram ou por arte ou por natureza, ou casualmente ou

¹¹⁷ Idem. p. 113-114. [*Étic. Nic.* 1139a15]

¹¹⁸ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: _____. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 102. [*Étic. Nic.* 1139b5].

espontaneamente. **A arte é princípio de geração extrínseco à coisa gerada**¹¹⁹. O agregado de matéria e forma também é uma substância, assim como a obra de arte o é, e a arte, nesse sentido, se define como uma atividade ou capacidade de produzir (ou gerar) externa à própria coisa criada (distinta, portanto, da natureza); isto é, a arte é um ato inteligente que produz ou cria uma coisa (a obra de arte) diferente do agente inteligente que a produz. Por isso, devemos analisar que tipo de conhecimento, ou regra racional, é característico da arte, que concebe e estabelece relações universais de causa e efeito, ou seja, os “porquês” das ações das personagens (no caso das artes *dramáticas*). Sendo assim,

Do ponto de vista do conhecimento, portanto, a arte não difere substancialmente da ciência. A única diferença entre arte e ciência é que a primeira se ocupa das realidades contingentes, aquelas feitas pelo homem, enquanto a segunda se ocupa das realidades necessárias ou, de qualquer modo, independentes do homem.¹²⁰

Isto é, se a arte é definida como a “capacidade de produzir que envolve o reto raciocínio”¹²¹, ou seja, como uma disposição de produzir ligada ou acompanhada do “*lógos* verdadeiro”, em outras palavras, uma produção de um objeto a partir de uma regra racional, nesse sentido a arte também é acompanhada de uma racionalidade, similar de algum modo com a racionalidade da ciência, mas distinta em sua finalidade, pois enquanto a razão apodítica visa à contemplação (*theoría*) das realidades necessárias, e, portanto eternas, a racionalidade da arte visa à produção de um objeto exterior ao agente que a produz, isto é, uma coisa diferente do artista (o ser inteligente que a criou). E, mais crucialmente, a racionalidade artística concebe seres contingentes, isto é, que poderiam ser de outro modo, e que têm a **possibilidade** de existir. Nesse sentido, buscamos compreender, a partir do pressuposto de que a arte imita a natureza, de que modo o artista deve buscar conhecer a natureza, se única e exclusivamente através de sua forma, ou, por outro lado, de sua matéria.

¹¹⁹ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005. p. 547-549. [*Met.* 1070a5].

¹²⁰ BERTI, Enrico. *As razões de Aristóteles*. Trad. Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 162.

¹²¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: _____. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 103. [*Etic. Nic.* 1140a].

Pero si el arte imita a la naturaleza y es propio de una misma ciencia el conocer la forma y la materia (por ejemplo, es propio del médico conocer la salud, pero también la bilis y la flema en las que reside la salud; y asimismo es propio del constructor conocer la forma de la casa pero también la materia, a saber, los ladrillos y la madera; y lo mismo hay que decir de cada una de las otras artes), será entonces tarea propia de la filosofía conocer ambas naturalezas.¹²²

É evidente, portanto, que, para Aristóteles, o artista deve conhecer tanto a forma quanto a matéria de seu objeto (a obra de arte). Na interpretação de Enrico Berti, em sua obra dedicada às razões de Aristóteles, o artista deveria submeter sua obra à natureza, buscando “aperfeiçoá-la”, isto é, cumprindo o que a natureza por ela mesma não seria capaz de realizar, o que para nós seria um mote à investigação desta hipótese, no sentido de que o artista deveria buscar conhecer a natureza em seu âmago, e perseguir seu fim, a partir da concepção teleológica da natureza aristotélica. De modo que o artista então seria aquele capaz de conceber o que poderia ou não acontecer, isto é, o que seria possível, especificamente perante a contingência da ação humana, circunscrito na necessidade inerente à natureza, e a verossimilhança, em outras palavras, na semelhança entre as obras de arte e a natureza.

Portanto, deve haver uma distinção do caráter essencial entre o conhecimento advindo da ciência e aquele advindo da arte, pois, a ciência é o conhecimento demonstrativo (razão apodítica), decorrente de primeiros princípios apreendidos pelo *nôus* (razão intuitiva).

Enquanto a ciência investiga e conhece as causas primeiras, ou princípios últimos, da realidade como um todo, e, portanto, versa sobre os seres necessários e eternos (já que todos os seres que são necessários são invariáveis, e, assim, não se transmutam, como é de se esperar dos seres contingentes, imersos no devir); sendo assim, os seres necessários não perpassam a dimensão temporal, e por isso que – neste sentido – Aristóteles considera-os

¹²² “Mas se a arte imita a natureza e é próprio de uma mesma ciência o conhecer a forma e a matéria (por exemplo, é próprio do médico conhecer a saúde, mas também a bilis e a fleuma nas quais reside a saúde; e assim como é próprio do construtor conhecer a forma da casa, mas também a matéria, a saber, os ladrilhos e a madeira; e o mesmo deve-se dizer de cada uma das outras artes), será então tarefa própria da filosofia conhecer ambas as naturezas.” ARISTÓTELES. *Física*. Tradução e Notas Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1995. (Biblioteca Clásica Gredos.) [Fis. 194a20-25].

como eternos. Tais seres necessários metafisicamente “são”, pura e simplesmente. Por isso que apenas a razão apodítica, própria da ciência, caracterizada por sua universalidade e necessidade, os pode conhecer.

Sendo assim, a arte imita, se debruça, e versa sobre as coisas variáveis, embora possua uma espécie de conhecimento universal; a partir de seu conhecimento universal das relações de causa e efeito, poderíamos considerar que a arte também conhece as relações causais, entretanto, diferentemente da ciência, não dos seres necessários, mas sim daqueles variáveis, ou seja, imersos na contingência. Dessa forma, a arte, enquanto visa o universal, conhece as relações de causa e efeito daquela dimensão da realidade dos seres que podem ser de um modo ou de outro, na qual é **possível** que existam ou não, a classe dos objetos variáveis.

A partir da acepção aristotélica de que a obra de arte é concebida inicialmente enquanto forma na mente do artista, pretendemos, também, avaliar a hipótese de que a *phantasia* (imaginação), como a faculdade da alma de criar imagens imanentes, estaria ligada ao ato criativo próprio do artista; pois

Tudo o que se gera, gera-se ou por natureza ou por arte ou por acaso [...] E todas as produções ocorrem ou por obra de arte ou por obra de uma faculdade ou por obra do pensamento [...] Por obra de arte são produzidas todas as coisas cuja forma está presente no pensamento do artífice. Por forma entendo a essência de cada coisa e sua substância primeira [...] O movimento realizado pelo médico, isto é, o movimento que tende a curar chama-se produção [*kínesis poíesis*]. Segue-se daí que, em certo sentido, a saúde gera-se da saúde e a casa gera-se da casa; entenda-se: a material da imaterial. De fato, a arte médica e a arte de construir são, respectivamente, a forma da saúde e da casa. E por substância imaterial entendo a essência.¹²³

Se tomarmos como assente que para a obra de arte existir ela deve existir primeiramente como forma na mente do artista, que incide no movimento produtivo da substância imaterial para a material, quando a obra é produzida, questionamo-nos se a *phantasia*,

¹²³ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005. P. 311-313. [*Met.* 1032a10-1032b10].

concebida como a “capacidade para produzir imagens mentais”¹²⁴, faz parte do processo criativo do artista (que é causa eficiente da obra de arte) na ocasião da concepção formal de sua obra, antes de produzi-la efetivamente, organizando e ordenando – posteriormente – a matéria que irá compor a substância da obra de arte, enquanto agregado de matéria e forma, e portanto condicionando as coisas particulares de acordo com suas noções universais, concebidas – em princípio –, a partir da *phantasia*, e realizada através de uma regra racional (o *lógos* verdadeiro).

2 - A poesia trágica

Para Aristóteles, a poesia tem causas naturais de sua geração: a capacidade ou habilidade mimética inerente à natureza humana, e porque através da imitação, o homem “aprende as primeiras noções, e os homens se comprazem no imitado”¹²⁵, pois, na experiência, os homens sentem prazer ao assistirem imagens imitadas, mesmo daquelas coisas que, na realidade, olharíamos com repugnância. De fato, para Aristóteles, “todas são, em geral, imitações”¹²⁶, e diferem-se entre si porque imitam: ou por meios diversos (ritmo, linguagem, harmonia), ou objetos diversos (“homens que **praticam uma ação**, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças)”¹²⁷, ou por modos diversos, seja na forma narrativa, seja mediante pessoas que mimetizam homens através de suas personagens.

O verbo grego, *mimeomai*, “mimetizar”, significa literalmente “fazer a mesma coisa que”, sem distinguir ao certo entre o “produzir” e o “agir”, de modo que, originariamente, o verbo mimetizar não respeita a distinção aristotélica entre raciocínio produtivo, prático e contemplativo (teorético). No entanto, existem três formas de entendermos o verbo

¹²⁴ ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. e notas Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2007. (1ª reimpr.) p. 285. (N. T.).

¹²⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 27. [*Poet.* 1448b5].

¹²⁶ Idem. p. 17. [*Poet.* 1447a15].

¹²⁷ Idem. p. 21. [*Poet.* 1448a].

mimeomai: i) “parecer fazer o mesmo” (objeto de simulação); ii) “tentar fazer o mesmo” (objeto de emulação); iii) “fazer (efetivamente) o mesmo” (caso limite de identidade entre o imitante e o imitado). Alguns teóricos¹²⁸ defendem que o sentido empregado por Aristóteles na *Poética* para o termo *mimesis* seria apenas o simulativo, entendido como uma “espécie de substituição”, ou seja, o que permite uma substituição entre uma coisa e outra, isto é, entre o ator e a personagem.

De modo mais específico, a tragédia é a imitação de homens de caráter elevado, (isto é, de homens melhores do que ordinariamente são); imitação que se utiliza de ornamentos, quer junta ou separadamente, distribuídos através do drama, e que se dá mediante “pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”¹²⁹, isto é, atores –, e ações tais que “suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’”¹³⁰. A partir da peripécia ou reviravolta, “a mutação dos sucessos no contrário”, que nas boas tragédias, como em *Édipo Rei*, ocorre simultaneamente o reconhecimento, isto é, “a passagem do ignorar ao conhecer”¹³¹, quando o protagonista passa da dita para a desdita, “por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres”¹³². Os espectadores, por se identificarem com as personagens, sofrem uma descarga emocional forte dos sentimentos de terror e piedade, a *kathársis*, que visa a “expurgação”, purgação, ou purificação dos excessos de tais paixões, a partir do nexos (universal) de causa e efeito das ações das personagens, por necessidade e por verossimilhança; devido ao temor que o espectador identifica com os tristes sucessos do protagonista, e à compaixão com que o espectador irá sofrer em virtude da desventura da personagem; pois,

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem

¹²⁸ VELOSO, Cláudio W. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

¹²⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 25. [*Poet.* 1448a20].

¹³⁰ Idem. p. 37. [*Poet.* 1449b25].

¹³¹ Idem. p. 61. [*Poet.* 1452a25-30].

¹³² Idem. p. 69. [*Poet.* 1453a10].

ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede¹³³.

Portanto, no caso da poesia trágica, o conhecimento universal que irá conter os casos individuais (particulares) é exatamente o nexos causal íntimo das ações das personagens durante a narrativa (*mythos*), que tem por finalidade suscitar a *kathársis* nos espectadores, dos sentimentos de terror e piedade, expurgando os excessos de tais emoções nos espectadores, “estabelecendo entre aqueles dois estados psíquicos de caráter emocional um equilíbrio que redunde em novo sentimento, mediano, harmonioso, equilibrado”¹³⁴, ou seja, como se a *kathársis* pudesse tornar os espectadores mais virtuosos, isto é, medianos e equilibrados.

A matéria da tragédia são as palavras, de modo a se assemelhar a outros tipos de poesias imitativas, que compõem um *mythos* (narrativa), que pode por vezes ser acompanhado por instrumentos musicais. No caso das tragédias, o artista irá representar as ações necessárias e verossímeis das ações das personagens, determinadas pelo caráter e pelo pensamento de tais personagens; de modo a estabelecer relações universais de causa e efeito, isto é, os “porquês” das ações, respeitando o fato de que

a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [...] tem origem a boa ou a má fortuna dos homens¹³⁵.

Desse modo, a relação causal, o nexos íntimo das ações das personagens, que deve sempre ocorrer de modo que “as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação”¹³⁶, é o que irá constituir o conhecimento universal ao qual o artista deve possuir

¹³³ Idem. p.71. [*Poet.* 1453b].

¹³⁴ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991. p. 29.

¹³⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 39. [*Poet.* 1449b35-1450a].

¹³⁶ Idem. p. 79-81. [*Poet.* 1454 a 35].

e elaborar em suas poesias trágicas, e é concebida primeira e formalmente na mente do artista, que posteriormente irá organizar os elementos materiais de sua obra.

Considerações finais

Sendo assim, acreditamos delinear o caminho para um conceito adequado de racionalidade próprio à obra de arte, definindo-a a partir das quatro causas estipuladas por Aristóteles e encarando-a como uma substância composta pelo agregado de matéria e forma de modo que, no caso específico das tragédias, a matéria da obra são as palavras; sua forma, a ordem e a estrutura próprias da tragédia; a causa eficiente, o autor, ou seja, o tragediógrafo; e a causa final é suscitar a catarse dos sentimentos de terror e piedade. A obra de arte, enquanto substância é constituída pela conjunção da matéria (as palavras), e a forma da tragédia.

Por isso, defendemos que a forma, enquanto concepção imanente à inteligência humana, precede a produção da obra de arte e que tal concepção pode se dar através da imaginação (*phantasia*) humana, definida como a faculdade de gerar imagens mentais. Após tal concepção, o artista (causa eficiente da obra de arte) irá produzir o seu objeto (a obra de arte) – encarado como uma substância – ao ordenar e organizar a matéria de sua criação de acordo justamente com a forma concebida previamente na mente do artista; e que a especificidade do objeto artístico irá visar a uma finalidade peculiar e específica, que irá, finalmente, defini-la como um objeto poético: a obra de arte.

Além disso, a razão própria da arte é universal, embora se distinga da razão apodítica por se debruçar sobre a classe do variável, e, portanto, por versar sobre os objetos imersos na contingência, e que têm a possibilidade de existir, mesmo que de acordo ou segundo a necessidade.

Logo, no âmbito da poesia trágica, o conhecimento universal característico desta forma de arte é o da representação de ações possíveis, isto é, que poderiam acontecer, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”¹³⁷, e ao narrar o que poderia acontecer, a poesia é mais universal e filosófica do que a história, que se atém a fatos particulares do passado, pois a poesia tem a incumbência de “atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza”, e que se sucederam por serem possíveis, pois “o que é possível é plausível [...] são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis”¹³⁸. Nesse sentido, interessa-nos a possibilidade de existência dos seres que poderiam ou não existir, ou que poderiam ser de um modo ou de outro, os seres contingentes, como a natureza ontológica das tragédias. No entanto, existe uma necessidade inerente às ações e paixões humanas, segundo Aristóteles, que é a relação causal entre o caráter e o pensamento das personagens, que irão “determinar” suas ações, e daí o aspecto universal da arte poética. Isto é, daquilo que é possível **segundo** a necessidade.

Dessa forma, quanto à poesia trágica, buscamos estabelecer como a racionalidade artística se conforma a essa forma específica de arte, com suas causas específicas a esse gênero particular de poesia, e assim, definindo-a em termos próprios ao seu gênero de ser, e à sua finalidade última, que se identifica com a catarse dos sentimentos de terror e piedade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De anima*. Trad. e notas Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2007. (1ª reimpr.)

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: _____. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores.)

¹³⁷ Idem. p. 53. [*Poet.* 1451b].

¹³⁸ Idem. p. 55. [*Poet.*, 1451b10-20].

_____. *Ética a Nicômacos*. Trad. Mário da Gama Kury. 4. Ed. Brasília: UnB, 2001.

_____. *Física*. Tradução e Notas Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1995. (Biblioteca Clásica Gredos.)

_____. *Metafísica*. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. 3 Tomos. Trad. Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Col. Os Pensadores.)

_____. *Poética*. Texto bilíngue grego-português. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BERTI, Enrico. *As razões de Aristóteles*. Trad. Dion Davi Macedo. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.

PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: Edipucrs, 1991.

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